А. А. ХАНЖОНКОВ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ РУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ВОСПОМИНАНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА 1937 ЛЕНИНГРАД

Литературная обработка
мемуаров А. Ханжонкова
произведена
В. С. РОСОЛОВСКОЙ

А. А. ХАНЖОНКОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Александр Алексеевич Ханжонков родился в 1877 году в деревне Ханжоновка, в бывшей области Войска Донского. Отец его Алексей Ханжонков принадлежал к числу обедневших помещиков. В 1896 году Ханжонков, окончив юнкерское училище в чине подхорунжего, был принят в один из лучших донских казачьих полков, расквартированных в Москве. Через год, двадцати лет, он был произведен в офицеры.

Семь лет офицерской службы разочаровали Ханжонкова.

Сделать военную карьеру без связей и денег в девятисотых годах было нелегко, и Ханжонков стал думать об отставке.

Выйдя в отставку и получив реверссумму в 5 тысяч рублей, которой обеспечивалась семья офицера Войска Донского, Ханжонков целиком отдался развитию кинематографического предприятия, которое просуществовало с 1906 по 1917 год в Москве, а с октября 1917 года по 1920 год — в Ялте, в Крыму.

Три года (1920—1923) Ханжонков провел в эмиграции. В 1921 году в Бадене, под Веною, он снял виллу, пригласил двух инженеров — Куликова и Синицына, техника Самохвалова, выписал из Лондона, Брюсселя и Берлина неоходимую аппаратуру и начал производить опыты по звукозаписи.

Однако работы пришлось прекратить из-за недостатка средств, и в 1922 году А. А. Ханжонков со всей семьей переехал в Берлин.

В 1923 году в Берлин прибыли представители акционерного общества «Русфильм». Они пригласили Ханжонкова работать в советской кинематографии и получили разрешение на его въезд в СССР.

В Москве Ханжонков некоторое время работал в «Русфильме» и «Пролеткино». Ликвидация этих организаций и резкое ухуд-

шение здоровья прервали его работу в советской кинематографии. Сейчас он живет в Ялте, занимаясь литературной работой.

Акционерное очво «А. А. Ханжонков и К0» развилось постепенно из небольшой торгово-комиссионной (конторы, поставлявшей на русский рынок фильмы и аппаратуру итальянских, немецких ш французских кинематографических предприятий: <«Итала-фильм», «Чинес», «Эклипс», «Жорж Мандель», «Теофиль Пате» и др.

В короткий срок, пользуясь долгосрочными кредитами своей заграничной клиентуры, привлекая средства из других отраслей промышленности и получая субсидии от московских финансистов, Ханжонков развил крупное по (масштабу российского кинорынка предприятие, с капиталом около 2 миллионов рублей.

Он блестяще умел ставить дело, заключать выгодные сделки, привлекать финансовых тузов, побеждать конкурентов. Рынок интересовал Ханжонкова в первую очередь и толкал его на расширение производства. Для того чтобы укрепить свое влияние на рынок, закрепить победы своей фирмы, Ханжонков организовал даже собственный киножурнал.

Но среди других русских кинопредпринимателей Ханжонков выгодно отличается любовью к делу, знанием кинематографии, заботой о ее развитии. Почти все русские предприниматели были дельцами и только. Погоня за сверхприбылью была для них движущей силой, а содержанием продукции, улучшением техники они не интересовались. В погоне за прибылью кинокапиталисты предпочитали переплачивать актерам и декораторам, зарендовывать на время съемки помещения, но не строить ателье, фабрики, для чего требовались большие вложения капитала. Так действовали Харитонов, Хохловкин, Либкен и многие другие.

Ханжонков лучше других знал технику и художественные приемы, он сам определял выбор тематики, художественную политику своей фирмы, пытался кустарное производство превратить в хорошо оборудованные кинопредприятия. Он несравненно больше, чем другие, тратил средств на строительство киноателье и их оборудование передовой техникой того времени. Он позволял свои работникам производить эксперименты, и у него работали лучшие режиссерские и операторские кадры. Все знаменитые кинозвезды, классические актеры кино того времени — Мозжухин, В. Полонский, В. Холодная и др.— работали у него. Ханжонков первым среди русских предпринимателей занялся производством научно-популярных, документальных и мульти-

оликационных фильмов несмотря на то, что они давали убыток. Это укрепляло общественный авторитет фирмы и имело просветительное значение. Ханжонков был дельцом нового типа, предпринимателем культурного толка, что ни в малой степени не противоречило все же капиталистической основе его дела. Акционерное общество Ханжонкова вырастило группу творческих и технических кадров русской кинематографии, часть которых перешла и в советскую кинематографию (Чардынин, Кулешов, Виноградская и др.). Его полезную деятельность по развитию русской кинематографии и участие в работах советской кинопромышленности учло советское правительство, и в 1934 году назначило ему персональную пенсию.

Каково было содержание кинопродукции, выпускаемой на хорошо оборудованных, по тому времени, предприятиях Ханжонкова?

Большая часть продукции была рассчитана на мещанские слои публики. Дюжинами фабриковались пошлейшие мелодрамы, всюду черпались сюжеты адюльтера. Поток художественных картин имел своим источником произведения Л. Чарской, Юр. Слезкина, А. Амфитеатрова и др. Это непреложный факт, и его не могут смазать заслуги Ханжонкова по выпуску некоторых, для того времени, хороших художественных фильмов и в особенности научных и хроникальных.

Деятельность Ханжонкова не была чужда националистическо-шовинистических тенденций — он откликнулся на них соответствующими фильмами.

С особой силой это подтверждают исторические фильмы, выпускаемые Ханжонковым. Характерен выбор исторических тем: «Русская свадьба XVI столетия», «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «(Царь Иван Васильевич Грозный», «Оборона Севастополя», «1812 год» и другие. Эти фильмы сыграли решающую роль в жизни предприятия. Исторические фильмы Ханжонкова соответствовали политическим установкам господствующих классов в предвоенный перМод и в годы войны. Они выполняли также весьма важную роль в борьбе с иностранными кинофильмами, были как бы орудием завоевания кинорынка для отечественной кинематографии.

Патриотические фильмы Ханжонкова, естественно, снискали ему расположение царского двора. Ханжонков дважды был награжден лично царем. В годы войны патриотически настроенный Ханжонков участвовал в сборах на поддержку войны.

Не совсем точно Ханжонков рассказывает и о своем участии

в общественно-политической жизни в 1917 г. Хотя Ханжонков не занимал явно враждебной позиции по отношению к революции, но он активно участвовал в работе предпринимательских организаций. После отъезда в Крым, он долгое время занимал выжидательную позицию, а потом уехал за границу. Об этом он также говорит не очень внятно. Нам думается, что отъезд Ханжонкова за границу объясняется не только состоянием здоровья.

Из всего оказанного следует, что Ханжонков далеко не всегда объективно оценивает факты и события в кинематографии, неправильно передает всю сложность обстановки и классовой борьбы. Но учитывая недостаток исторической дитературы издательство все же сочло полезным издать мемуары Ханжонкова*. Они могут служить материалом для изучения истории русской дореволюционной кинематографии.

Издание мы считаем тем более необходимым, что Александр Алексеевич Ханжонков пользуется заслуженным уважением советской страны за его большую и полезную для дела культуры энергичную деятельность.

А. А. ХАНЖОНКОВ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ РУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПЕРВЫЕ КИНОТЕАТРЫ В РОССИИ.

Первые кинематографы и первые фильмы. — Я становлюсь кинематографистом. — «Бомон и Сиверсен». — Мой компаньон Ош. — Встреча с Шламенго. Первая кинолаборатория. — Мы пытаемся делать фильмы. — Первый русский кинорежиссер В. М. Гончаров. — Киносеанс для архиерея. — «Землетрясение в Мессине».

В начале XX столетия, в различных местах России, стали возникать «бродячие» кинематографы.

Предприимчивые дельцы, познакомившись за границей с чудесами оживших фотографий, покупали там картины и проекционные аппараты для гастролей по России.

Так начали свою деятельность Шремер, Гуцман, Быстрицкий, Бомер, Парфианович, Мяновский, Товбин и Гензель [1].

Собрав «дань» с намеченных городов или районов, предприниматели-гастролеры с прибылью продавали несколько изношенную аппаратуру и достаточно потрепанные картины, чтобы опять отправиться за границу и закупить там все новое.

Отсутствие электричества на значительной территории страны тормозило рост кинематографов. Гастролеры же кочевали с собственными небольшими «электрическими станциями», состоящими из двигателя и динамомашины.

Иногда для кинематографических сеансов прибегали к эфирно-кислородному освещению [2]. Но оно было опасно в пожарном отношении и менее эффектно, чем электрическое.

Гастролеры разъезжали не только по суше, но и по воде. В 1906 г. приволжские города обслуживала баржа-кинематограф Троицкого, с небольшой собственной электростанцией, что давало возможность демонстрировать картины в любой части берега.

Через два года на Волге появилась еще одна баржа-кинематограф «Наяда», но она, как и первая, недолго просуществовала.

В 1904 г. в Москве, в Газетном переулке, открылся небольшой магазин «Генеральной компании патефонов и синематографов» бр. Пате 3. Представителем фирмы был Каммлер. В борьбе с фонографами Эдисона 4 самая предприимчивая французская фирма бросилась на Восток в поисках новых рынков для своей продукции.

Вначале отдел «Синема» занимал в магазине незначительное место. Но вскоре наплыв покупателей заставил расширить дело, и отдел «Синема» на Тверской занял обширный бельэтаж. Увидев это, другая французская фирма «Гомон» 5 открыла большое отделение в Петровском пассаже, назначив директором П. Тимана 6.

Обе фирмы быстро увеличивали свои обороты, и вскоре Пате назначил директором кинематографического отдела одного из лучших своих организаторов — Паша, которому суждено было сыграть значительную роль в развитии русской кинематографии.

С 1904 г. стало быстро увеличиваться число кинематографов, именовавшихся иллюзионами, биоскопами и биографами.

Что представлял собою такой биограф?

Любой сарай, амбар, склад, магазин, все, что имело крышу и могло укрыть от дождя «уважаемых посетителей», — годилось под биограф. В таком «зрительном зале» отгораживалась будка для аппарата, обычно у входа в помещение или над ним; на противоположной стене прибивался полотняный экран; под экраном располагался пианист; мебель состояла из скамеек, разносортных стульев, но часто сеансы давались и без мебели, это значительно увеличивало вместимость зрительного зала. Следовательно, и доходы предпринимателя.

Один из таких биографов помог мне избрать жизненный путь.

В 1905 г., в Ростове-на-Дону, после подавления революционного восстания, в центре города долго пустовало помещение мануфактурного магазина. Вдруг на окнах его появились большие плакаты с надписью: «Здесь на-днях, после ремонта, откроется биограф Р. Штремер» 7.

Весь ремонт заключался в двух весьма несложных операциях: освобождение магазина от полок и прилавков и изолирование помещения от дневного света.

Когда над входом в этот магазин засветилась гирлянда разноцветных электрических лампочек, то гулявшая по Садовой улице публика двинулась в биограф столь интенсивно, что скоро по-

требовалось вмешательство полиции для наведения порядка. У кассы на улице была толчея и давка. Сеанс продолжался 20—30 минут. Из «зала» зрителей выпускали через черный ход.

Программа состояла из четырех картин, вызвавших бурные восторги зрителей. Зачарованные зрители не могли налюбоваться на «Прибой во™ в Тихом океане». (Картину «Подходящий поезд» зал встретил бурно, с восклицаниями и плохо скрываемым страхом. Еще бы! Локомотив, выбрасывая (пары, мчался 'по экрану прямо на **зрителя.** Комическая «Муха» вызвала веселый смех и рассеяла страх. Представьте себе жирную физиономию комка, который делает примасы, стараясь языком и губами поймать (муху, ползущую по его носу... Еще два-три стометровых фрагмента, *и,* наконец, гвоздь программы — «Точильщик». (Кухарка решила наточить нож. Ее воинственный вид так испугал точильщика, что он бросился от нее прочь, сметая все на своем пути. Начинается погоня. Тут и коляска с ребенком, и ргая русей (это среди города!), и торговки с разными товарами, и газетчик, и дама в модной шляпе с перьями. И все они -мчатся за точильщиком и кухаркой... Сеанс окончен.

Я вышел на улицу опьяненный. То, что я видел, поразило меня, оленило, лишило равновесия.

О кинематографе говорил весь город. Один знакомый обратился ко мне с просьбой (зная, что я собираюсь в Москоу) побывать у Пате на Тверской и узнать, сколько стоят картины и аппарат.

У Пате, в отделе «Синема» я познакомился с заведующим отделом, молодым человеком, Эмилем Ош.

Разговоры с ним вскружили мне голову.

В то время я был офицером Войска Донского, в чине хорунжего. Денег у меня не было. Единственная надежда была на реверс. (Реверсом называлась в то время сумма в 5 тысяч рублей,

В Париже — центре европейской кинопромышленности, кроме известных нам «Пате» и '«Гомона», было еще несколько фабрик: «Мельес», «Ралле и Робер», выпускавших фантастические и видовые картины. Были и другие мелкие предприятия. Из крупных фирм можно назвать «Урбан» и «Эклипс», от них-то мы и рассчитывали получить представительство в России. Директор фирмы «Урбан» Роджер подписал с нами договор после длительных переговоров и совместного обозрения чудес Парижа.

(Мы отобрали большую партию картин на десять тысяч рублей, из них пять мы уплатили наличными, а на пять получили месячный кредит. #

|В то время я мало понимал в коммерции, а в кинематографической тем более, но настроение у меня было прекрасное, поездка удалась. Счастливые, мы пустились в обратный путь, полные радужных надежд и планов. В Варшаве нас ждал сюрприз, который еще более укрепил уверенность в успехе предпринятого дела.

Варшавские театровладельцы во главе с Товбиным и ;Мановским потребовали от нас демонстрации картин. После просмотра большая половина их оказалась проданной. Мы расквитались с Роджером раньше срока и заказали новую партию картин.

Наши московские покупатели — владельцы крупнейших кинотеатров—■Гехтман, Абрамович, Гензель, Алксне, Аксюк и другие проявили меньше энтузиазма при покупке картин. Однако вскоре мы продали почти все привезенное.

В то время успех или неуспех дела зависел именно от этого «почти».

Если партия картин продавалась вся, без остатка, то прибыль была, если же оставался хотя бы один экземпляр из партии картин, то в нем «замораживалась» возможная прибыль. Два оставшихся экземпляра давали прямой убыток.

В те годы мы, обычно, заказывали от 6 до 12 экземпляров каждой картины. Себестоимость метра с накладными расходами составляла около 40 копеек, а продажная цена значилась официально 55 копеек. Ин-отца приходилось делать скидки; таким образом прибыль выражалась приблизительно в 10%.

Первые шесть месяцев работы показали, что мы едва-едва сводим концы с концами. Непроданные картины фирмы «Урбан» по договору возврату не подлежали. Кроме того аппараты «Урбан» оказались ниже по качеству аппаратов «(Пате» и с|быта не имели.

Я понял, что торговый дом «Э. Ош и А. Ханжонков» находится в тупике и потребуются героические усилия, чтобы из это* го тупика выбраться.

Кадр из фильма «Власть тьмы» (1909).

Летом 1907 г. наша фирма попыталась заняться собственным производством картин. Мы сняли картину «Палочкин и Галочкин», но она не была выпущена, так как оказалась неудачной. Съемка производилась в Сокольническом кругу на эстраде для оркестра. Аппарат стоял на земле, и действующие лица — два котика — оказались снятыми, в некоторых местах, без голов (головы были срезаны рамкой). Кроме того были и другие дефекты.

Собственное производство не удалось. Нужно было искать новых и новых картин, чтобы поправить дела.

Мне посоветовали купить партию американских картин, которые славились своим высоким качеством и были неизвестны в России. Мы взяли авансы от театровладельцев, прибавили к ним всю наличность нашей кассы, и Ош отправился в дальнее плавание.

Я остался продолжать начатое дело, которое захватило меня целиком. Расстаться с ним я был уже не в силах.

Чтобы получить ряд новых представительств от заграничных фирм, я разослал письма по известным мне адресам, но почти отовсюду получил только приглашение приехать для личных переговоров. Единственная лондонская фирма «Гепфорт» прислала

образцы картин, разрешая оплачивать их по мере продажи. Да ведь это же бессрочный кредит! Теперь все зависело от качества посланных образцов. (Несколько дней прошли в ожидании. Наконец, из таможни были получены три коробки.

(Содержание картин настолько 'врезалось мне в память, что и теперь, после двадцатисемилетнего промежутка времени, я помню их отлично.

(Картина «Черпая красавица» показывала дрессированных животных. Бандиты похищают ребенка. Собака освобождает няню, связанную бандитами, мчится в конюшню, отвязывает повод лошади, «Черной красавицы», и мчится вместе с нею по следам бандитов. Погоня заставляет бандитов бросить ребенка. Няня приводит родителей, и радости нет конца.

Вторая картина, комическая, вызвала много смеха одним своим названием. Она называлась «Маортовый сниз». Так перевел русский переводчик в Лондоне— «Смертельный насморк».

Три раза чихнул толстый полисмен. В первый раз он сотрясает все строения на рынке, во второй раз он опрокинул автобус с пассажирами, в третий раз он взорвался сам и вызвал колебание земли.

«Нил ночью» был снят с движущейся точки и представлял собою 'красивое зрелище. Синий вираж и глубокие стереоскопичные снимки приводили в восторг зрителей. Я заказал 20 экземпляров каждой картины, и все они были распроданы. Пришлось повторить заказ. «|Нил ночью» разошелся в количестве 100 экземпляров. Это был рекордный тираж.

(Поправив свои дела, я совершил поездку по провинции, знакомясь с театровладельцами и завязывая деловые связи. В Киеве, где уже было несколько постоянных кинематографов, я передал представительство нашей фирмы инженеру Мозджиескому. В Ростове-на-Дону я передал представительство Л. Е. Теодосиадису, бывшему бухгалтером банка. Л. Е. Теодосиадис прекрасно знал район, имел опыт в киноделе, и скоро, благодаря ему, мне удалось сбыть неудачные аппараты «Урбан».

Я собирался уже выехать на (Волгу, как вдруг телеграмма Оша заставила меня вернуться в (Москву. В Москве с 1вноказала я проехал прямо в контору. Она была полна покупателями. Ждали Оша, который сам поехал за американским транспортом. Начался просмотр. Это был ужасный провал. Бессмысленные сюжеты -

Обложка журнала «Вестник кинематографии».

Американский вояж был финальным аккордом в существовании нашей молодой фирмы. Ош вышел из дела.

Контору пришлось временно закрыть под предлогом перехода в новое помещение на Тверскую, в Саввинское подворье.

Собрав взаймы денег у всех родных и знакомых, я вновь поехал за границу.

В Берлине удалось получить представительство фирмы «Теофиль Пате». Аппараты Теофиля не уступали по качеству аппаратам его парижских братьев, кроме того удалось получить еще представительство фирмы «Дейч-биоскоп». (При подписании договора я добился -права возврата неудачного образца и снижения цен на метр. Кроме этих представительств было получено представительство фирмы «Жорж Мандель», выпускавшей «поющие аппараты» «собственного изобретения» 8.

Изобретение это заключалось в соединении гибким валом оси обтюратора киноаппарата с осью диска граммофона. Особый циферблат показывал одной стрелкой скорость движения киноаппарата, а другой — граммофона. (Механику оставалось лишь следить за синхронизацией между изображением и звуком.

До этого я знал поющие аппараты «Гомон»9, но они были очень дороги.

В Москве, в пассаже Солодовникова, уже работал «поющий синематограф» Розенвальда и Зайцева, интерес к поющим аппаратам на рынке был, и я дал заказ Жоржу Манделю на несколько его аппаратов. В Париже удалось найти и три граммофонных пластинки на русском языке: «Вниз по матушке по Волге» — хор, «Финал из оперы «Фауст» — трио, и ария Ленского перед дуэлью — соло10. Купив еще несколько феерий Мелъе, я выехал в Италию для переговоров с туринской фирмой Карла Росси. Несколько картин Карла Росси я видел в варьете «Одимпия», и они заинтересовали меня.

В Турине, вместо Карла Росси, меня встретил молодой человек—Карло Шламенго, новый владелец фирмы. Он был инженером по образованию, но страстное увлечение кинематографией заставило его бросить свою специальность.

Шламенго почувствовал во мне единомышленника. (Между нами возникла крепкая дружба, которая принесла нам обоим великую пользу в дальнейшем, в поисках новых путей для победного шествия (молодой кинематографии.

Я возвратился в Москву из Турина с хорошими образцами картин и удачными договорами. *При* таком положении дел нетрудно было привлечь двух (новых компаньонов, с вкладами по пяти тысяч руб. Оба компаньона были заняты своими делами и не вмешивались в дела фирмы. Один те них был секретарем прав-

лешя Высшего коммерческого училища, что на Щипке, а другой был бухгалтером.

,С этими «овыми компаньонами я учредил фирму «А. Ханжонков и (К°», .которая и начала функционировать в новом помещении в Саввинском подворье. Помещение было хорошо отделано, имело проекционный зал.

Когда прибыли отобранные 'мною за границей картины фирм «урбан», «Эклшс», «Мелье», «Гелворт», «Биоскоп» и, особенно, «Италафильм», а также проекционные аппараты «Теофиль Пате» и поющие аппараты Жоржа Мандель —тогда дела нашего торгового дома пошли резко на повышение. Это было в 1907 г., оеред началом нового киносезона.

(Сезон 1907 г. памятен мне особенно потому, что именно тогда окрепло во мне желание не только перепродавать готовые заграничные фильмы, но и производить наши, русские, несмотря ни на какие трудности. Для начала решено было оборудовать лабораторию для надписей, в которых была острая нужда, так как заграничные фирмы присылали картины с неграмотными надписями вроде «Маортовый сниз». Для лаборатории мы оборудовали полуподвальное помещение под нашей конторой, с примыкающим к нему высоким подвалом; перевезли туда приобретенное оборут дование лаборатории, и работа закипела. Иностранные надписи переводила О. М. Блажевич, лабораторией ведал Сиверсен, перешедший ко мне из фирмы «'Гомон >и Сиверсен». Этот торговый до!м еще с 1905 г. являлся представителем французской фирмы «Гомон» и имел 'маленькую лабораторию для производства русских надписей. Когда же «Гомон» открыл собственное отделение в Петровском пассаже, то торговый дом «Гомон и Сиверсен» закрылся. Я купил оборудование этой лаборатории, -состоявшее из съемочного аппарата конструкции самого (Оиверсена, двух барабанов и трех кювет. Оборудование лаборатории состояло из одного копировочного аппарата конструкции Сиверсена, двух барабанов и двух кювет, а также съемочного аппарата «Урбан».

Копировальный аппарат конструкции Сиверсена состоял из деревянного ящика, куда помещалась лампа «Нернста» в 500 свечей; на передней стороне ящика было отверстие с пружинной рамой от проекционного аппарата «Пате». По этой раме и проходил мимо световой щели негатив и позитивная пленка; чтобы не было сдвига, негатив притормаживался. Ведущим механизмом служил барабанчик в 32 зуба от «гомоновского» проекционного аппарата (аппарат «Пате» имел только 16 зубьев). Копировочный аппарат приводился в движение мотором (в 0,1 Н. Р.) Негатив автоматически сматывался на бобину, а позитив шел прямо в ме-

шок. Аппарат этот мог давать в час до 1500 метров откопированного позитива, т. е. в три, даже в четыре раза больше, чем известные в России аппараты «Пате» или «Вильямсона».

Барабан, на который наматывалось 50 метров пленки, состоял из двух велосипедных колес (диаметром 28 дюймов) на общей оси. Ободья этих колес соединялись между собой целым рядом медных пластин (которые от фиксажа покрывались серебряным налетом). Ось барабана поддерживалась двумя стойками и могла устанавливаться на верхние зарубки (на стойках) для погружения в кювету — для наматывания пленки. Для проявления, ополаскивания и фиксирования барабан приводился в движение рукою, а для окончательной промывки — мотором от копировочного аппарата.

Сиверсен, инженер по образованию, был страстным любителем кинематографии и изобретателем. Его изобретения часто оказывались неудачными, но это не смущало его. Так, он изобрел аппарат для печатания постоянных надписей (нумерации частей, объявления о конце сеанса). Аппаратик работал безукоризненно, накладывая штампы на каждый 51-й метр пленки, но буквы на экране получились лохматыми, и аппарат стоял без дела. Когда первая неудача забылась, Сиверсен, в целях экономии света при печатании надписей, построил параболическое зеркало, которое от одной лампочки в 25 свечей давало световой луч, достаточный для съемки надписей с плаката. Но и это изобретение оказалось неудачным.

Однажды, желая порадовать Сиверсена, я сам решил кое-что «изобрести». Лучшая миниатюристка Строгановского художественного училища раскрасила под лупой сценку боя петухов на пленке, но на экране получились лохматые контуры, краски выходили за пределы рисунка, и мы временно прекратили наши эксперименты.

Лаборатория наша работала очень интенсивно. Через контору проходило в месяц 20—25 тысяч метров, и мы успевали снабжать их надписями и выпускать в срок. Однако, когда метраж картин стал удлиняться со 100 до 250 и 350 метров, лабораторию пришлось переоборудовать и расширить. Заказано было четыре удовых бака для проявления, фиксажа, промывки и окраски и несколько десятков 40-метровых рамок. Была устроена цементная цистерна с проточной водой для промывки, а за границей заказана добавочная аппаратура.

Отныне наша лаборатория приобрела вид настоящего производственного цеха с пропускной способностью 500 метров в сутки.

Теперь можно было приступать и к собственному производству. Мы решили для начала снять несколько видовых картин,

и выбор наш остановился на древнем московском Кремле, который зимой, под снегом, был особенно типичен. Снимал Сиверсен, который был первым оператором фирмы. Мы сняли еще несколько хроник, соперничая с русскими хрониками Пате и Дранкова уже появившимися на рынке.

Мое знакомство с Дранковым относится, примерно, к этому же времени. Однажды в контору вошел молодой жизнерадостный человек и отрекомендовался первым русским кинофабрикантом Александром Осиповичем Дранковым. Он предложил мне представительство от своей питерской фирмы. Я отказался, ссылаясь на перегруженность. Тогда он попросил разрешения продавать свои картины через нашу контору, на это я согласился. Довольный результатами визита, он пригласил меня побывать у него в Питере. В начале 1908 г. я посетил Дранкова. Дранков похвастал снимком с царя, произведенным с очень близкого расстояния. Тогда не было объективов, и это было трудно, принимая во внимание охрану, свиту и т. д.

Наши хроники ничуть не уступали по качеству хроникам Дранкова и Пате. Мы, правда, не гнались за сенсациями, но увлекались этнографическими и географическими сюжетами. Так, летом 1908 г. Сиверсен снял фильм из быта горцев Кавказа, отправившись туда с экспедицией по сбору пихтовых семян. Вернувшись с Кавказа, он снял стройку московской Окружной железной дороги. Это был первый «заказ», данный правительственным учреждением кинофирме. Картина «Прогулка по московской Окружной железной дороге», однако, не пользовалась успехом. Зритель еще не привык к хроникам такого типа.

Мы решили поставить художественный сюжетный фильм. Внимание наше привлек цыганский табор, раскинувшийся под Москвой. Там было все, что надо: и молодая, пластичная в танцах цыганка, и красавец-цыган с демоническим лицом, толпа старых цыган и подрастающих цыганят, необыкновенно шумных и грязных.

Сценарий (или сценариус), состряпанный наскоро, производил хорошее впечатление: была и любовь беззаветная, и страсть к азарту неудержимая (цыган проигрывал в карты свою молодую жену), и месть кровавая, и танцы, танцы без конца.

Съемки показали, что нас ждет неудача. Цыгане были терроризированы съемочным аппаратом. Стоило Сиверсену завертеть ручку, как лица цыган «замораживались» от страха. Красавица-плясунья и ее партнер с ужасом косились на аппарат. Какие уж тут могут быть танцы! Так или иначе съемки были закончены. Табор тронулся в свой дальний путь, а мы с волнением и тайной надеждой приступили к лабораторным работам.

Чудес не бывает. Картина была неудачной. И негатив и позитив пустили на «концы». Таким образом мечта о выпуске в этом сезоне первой русской бытовой картины не осуществилась. А сезон этот обещал быть оживленнее предыдущих.

В Москве возникло много новых представительств иностранных фирм. Съездив за границу, я получил представительство фирмы «Эклер», возникшей в Париже. Это было очень кстати, так как я потерял представительство фирмы «Теофиль Пате».

Учтя большой спрос на аппараты, фирма «Теофиль Пате» не возобновила со мной договора на новый срок, а открыла свое отделение в Москве, на Дмитровке (директор Маар). Это был большой прорыв в снабжении клиентуры аппаратами, и я ликвидировал его, организовав продажу аппаратов марки «Итала-фильм». Новые представительства иностранных фирм «Дускес», «Крикс и Марти», «Биоскоп», «Лукс» и «Витаграф» поставляли картины улучшенного качества.

К новому сезону бр. Пате выпустили картину «Арлезианка». Эта картина была победой кинематографии. Артисты театра «Одеон» и «Французской комедии» объединились в съемочный коллектив «Фильм д'Ар». Вторая картина этого коллектива «Убийство герцога Гиза» была удачнее «Арлезианки». Из сенсаций сезона можно указать еще на снимки, сделанные в Ясной Поляне с Льва Николаевича Толстого Дранковым и оператором Пате [12].

Осенью 1908 г. появилась и первая русская художественная картина без декораций, разыгранная «на воле». Она шла с не меньшим успехом, нежели шедевры «Фильм д'Ар». Это был фильм «Стенька Разин» фирмы Дранкова.

После неудачи с цыганским табором я долго пытался привлечь московских артистов к съемкам. Но они отказывались, ссылаясь на неудачу Давыдова в картине «Свадьба Кречинского» фирмы Дранкова.

В это время перешел на службу в мою фирму вдохновитель и постановщик «Стеньки Разина» — В. М. Гончаров [13], убедивший меня в том, что он в Париже, в ателье Пате, изучил все тайны съемочного искусства.

В. М. Гончарова я направил в Введенский народный дом, что помещался в Лефортове и был известен своей прекрасной труппой. Предложение сниматься раскололо труппу на два лагеря, но в числе согласившихся было достаточно хороших артистов (например, Мозжухин [14], Чардынин), и мы приступили к съемкам.

Были намечены к постановке три картины: «Песнь про купца Калашникова», «Выбор царской невесты» и «Русская свадьба в XVI столетии».

«Калашников» состоял из четырех сцен: пир у царя Ивана Грозного, нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова, объяснение Калашникова с Кирибеевичем и сцены кулачного боя соперников.

«Выбор царской невесты» состоял из двух эпизодов: распри бояр из-за кандидатуры царской невесты и смотра невест.

Третья картина показывала ряд свадебных обычаев старины и переживания молодой боярской пары, предполагающей, что родители их хотят разлучить, но соединяющихся в итоге в счастливом браке по любви и выбору родителей.

Гончаров провел с актерами ряд репетиций.

Ранним зимним утром мы прикатили в Лефортово и приступили к съемкам. Актеры, загримированные, в боярских костюмах, приступили к генеральной репетиции.

К ужасу своему я узрел нечто невероятное: прекрасные актеры, которыми я неоднократно любовался, превратились в марионеток. Режиссер поставил почтенных боярских родителей в одном конце сцены, а новобрачных в другом. По крику «благословляйтесь» молодые сорвались с места, подбежали к родителям, пали им в ноги и, вскочив, точно с горячей плиты, бросились обратно в свой угол.

Актеры А. В. Гончарова и А. А. Громов объяснили мне, что так обучал их режиссер на репетиции с секундомером в руках.

Пришлось убедить актеров отделаться от этой поспешности, так как для экрана движения должны быть просты и естественны.

Вот сцена осветилась всеми огнями рампы. Загорелись и четыре плохоньких «Юпитера». Сиверсен установил съемочный аппарат в середине прохода перед сценой и так, не меняя места, снял все три картины.

Съемки производились в театральных декорациях, поэтому некоторые из них плохо вышли на экране. Кирпичная кремлевская стена на экране выглядела черной. Но мы не понимали еще наших ошибок и остались довольны первым съемочным днем.

Натурные сцены, доснятые летом, вышли удачнее павильонных, так как живая природа и хорошая актерская игра дополняли друг друга.

Съемки следующих картин—«Мертвые души» и «Женитьба», по Гоголю,—мы провели в железнодорожном клубе, где сцена была больше и лучше оборудована. Кроме того там были большие окна, дававшие много дневного света. На него-то мы и рассчитывали.

Подготовка съемок и репетиции были поручены одному из актеров Введенской труппы — Чардынину. Он очень быстро стал постигать разницу между театром и кино. Кроме того он работал

с таким увлечением, что сразу же расположил меня к себе. Теперь-то, казалось мне, дело в надежных руках. Но я ошибся. Гоголевские картины вышли неудачными. Доверившись обманчивому дневному свету, мы мало применяли электрическое освещение, все негативы оказались недодержанными...

Мысль построить свое небольшое ателье давно не давала мне покоя. Я хорошо понимал, что без него картины ставить невозможно.

Строить решили здесь же, на Саввинском подворье. С экономом удалось быстро договориться. Согласие строительной конторы было получено, оставалось дождаться разрешения архиерея. Но оно задержалось по «серьезным» мотивам: архиерей считал «синематограф» делом «греховным». Пришлось уговорить архиерея лично просмотреть картины и убедиться в том, что в них нет ничего греховного. Архиерей согласился с условием, что кроме меня и механика в конторе никого не будет. Сеанс закончился нашей победой. Мы показали архиерею лондонскую программу, хранившуюся у нас для детских сеансов. Она состояла из «Черной красавицы», «Нила ночью» и видовых наших картин.

Почтенный старец видел кино впервые в жизни. Он был совершенно потрясен и все бормотал что-то непонятное. Когда сеанс был окончен, он со слезами на глазах воскликнул:

— До чего господь может умудрить человека!

Потом он долго благодарил меня за то, что на старости лет я дал ему возможность «узреть» такие чудеса. Он дал разрешение на постройку, не забыв упомянуть в договоре, что в случае выезда нашей фирмы постройка остается в пользу владельцев подворья.

1908 г. подходил к концу. В моем деле произошли перемены. Было потеряно представительство фирмы «Эклипс», но приобретено представительство английской фирмы «Варвик». «Эклипс», по примеру Теофиля Пате, открыла свою контору в Москве, на Кузнецком мосту, в погоне за большими прибылями.

Внезапно Москва была потрясена телеграммой о землетрясении в Мессине. В Сицилии и Калабрии погибли сотни тысяч людей. Медеина превращена в груду развалин... Волна в 50 метров вышиною смыла все. История не знает подобных землетрясений и т. д. Я дал срочную телеграмму «Итала-фильм», чтобы их оператор за наш счет немедленно выехал в Мессину для съемки разрушений, фирма экстренно отпечатала бы 60 экземпляров этой съемки, а специальный нарочный доставил их нам в Москву, заплатив пошлину не в московской, а в пограничной таможне. Картина должна была прибыть в праздник, когда московская таможня бывает закрыта. На границе, живущей по новому стилю,

таможня, по моему расчету, должна быть уже открыта. Расчет этот оказался правильным. В то время как «Землетрясение в Мессине», заснятое почти всеми, представленными в Москве фирмами, с (Пате и (Гомоном во главе, широко ими было рекламировано, а все театровладельцы с затаенным дыханием ожидали получения этой «сверхсенсации», ко мне приехал с вокзала на извозчике с чемоданом в руках итальянец и вручил 60 экземпляров «Мессины», по 100 метров каждый.

В ожидании приезда нарочного в нашей конторе происходила лихорадочная работа по заготовке русских надписей, рассылке по всей провинции нескольких тысяч экземпляров анонсов к картине, с картой Сицилии, планом Мессины и выдержками из столичной прессы о размерах катастрофы. Контора была завалена телеграммами с запросами, заказами и т. п. Но все эти труды были достойно вознаграждены. По прибытии партии картин нам лишь осталось разослать их по назначению, в порядке поступивших заказов. Ни одного экземпляра на складе не осталось.

Успех распространения картины зависел от той системы рассылки, которую мы применяли. Согласно установившемуся и распространенному по всей стране нелегальному обычаю, картины мы отправляли с проводниками поездов. Это был вернейший способ доставки картин: несмотря на то, что посылка, стоимостью на сотни, а иногда и на тысячи рублей, сдавалась проводникам отходящих поездов всегда наспех и без всяких расписок, о случаях пропажи никогда не было слышно, видимо, между проводниками было установлено нечто вроде круговой поруки, так как выполнением этих нетрудных поручений они зарабатывали больше, чем исполнением своих трудных служебных обязанностей.

Итак, привезенные итальянцем картины, задержавшись в конторе только для вклейки уже заготовленных надписей, были отправлены с отходящими поездами по назначению. Это был рекорд скорости по доставке и распространению сенсации. Рекорд этот был отмечен не только в кинематографической, но и в общей прессе. Появилась даже карикатура, изображающая Пегаса (марка моей фирмы), летящего с коробкой в зубах, а на коробке была надпись: «Мессина—Москва». Остальные фирмы получили свои заказы лишь после открытия московской таможни, когда наша (партия «Мессины» пошла уже по врем крупным городам России.

* *

В течение 1907 и 1908 гг. Россия быстро покрывалась сетью новых кинотеатров. Они росли с такой быстротой, что власти поспешили издать правила, несколько сдерживавшие этот рост.

В прессе начался поход против «киношек», «рассадников пожара, слепоты и развращения нравов». Только журнал «Сине-Фоно» выступил на защиту кино.

Спрос на проекционные аппараты увеличил торговые обороты нашей фирмы. Москва, удовлетворявшаяся по началу несколькими кинематографами вроде «Иллюзиона» Амалии Карловны Гензель на Тверской или «Современного театра» Карла Ивановича Алксне на Страстной площади, выбросила вдруг целый фейерверк крупных кино: «Гранд-электро», «Модерн», «Одеон», «Континенталь», «Экспресс», «Вулкан», «Фарс», «Красная мельница», «Мефистофель» и др.

Рост кинематографов сделал неизбежным возникновение проката.

Весной 1908 г. рынок оказался перенасыщенным иностранными картинами. Понизился спрос на них. Театровладельцы стали продавать скопившиеся у них запасы картин. Владельцы крупных театров («Унион» — А. Гехтман, «Гранд-электро» — Абрамович) стали сдавать на прокат свои картины в провинцию. Летом, после открытия «Первой в России специальной прокатной конторы Аргасцева» в Москве, прокат стал узаконенной формой обращения картин на рынке.

Поставщики картин более не общались с театровладельцами непосредственно. Между продавцом и покупателем вырос комиссионер, получивший имя прокатодателя. Картины более не продавались театровладельцам, а сдавались им во временное пользование.

Появились в России и свои поставщики оборудования кинематографов. Электрооборудование поставлял Хуковский, музыкальные инструменты — Циммерман. Последний увидел в театровладельцах свою будущую клиентуру и предложил им кредит.

Кто же были те люди, которые связали свою судьбу с новым делом, не зная еще хорошо ни его возможностей, ни его значения?

Контингент владельцев «синематографов» и прокатных контор был самый разнообразный. Здесь встречались и «уважаемые деятели» и сомнительные дельцы.

На каждое новое дело, дающее доходы и не требующее больших капиталовложений, набрасывались люди, потерпевшие крушение в своих предыдущих предприятиях или стремившиеся выгодно поместить свободные средства.

Большинство из них жаждало наживы.

Жажда наживы определяла те требования рынка, которые создали кинематографам, на первых порах, дурную славу.

Кадр из фильма «Крестьянская доля» (1912).
На фото И. Мозжухин и А. Гончарова.

Единой цензуры тогда ее было 16. А .местные власти в лице пристава и околоточного надзирателя шли за небольшую мзду ка уступки.

В кинематографах процветали аморальные картины «для взрослых», нередко их демонстрировали за особую плату, после официальной программы. Так называемый «парижский жанр» содержал сюжеты на темы самой бесстыдной порнографии.

Все это восстанавливало общественность против кинематографии.

В Казани, на основании ходатайства родителей, в 1908 г. вышел циркуляр губернатора, запрещающий учащимся посещать трактиры, пивные, кинематографы и увеселительные сады.

Этот циркуляр произвел на меня тяжелое впечатление, и я ^опубликовал в журнале «Сине-Фоно» следующее письмо:

«М. Г. господин редактор!

Позвольте через посредство Вашего уважаемого журнала поставить 'на обсуждение вопрос, с моей точки зрения, весьма важный, (интересный *ш* безусловно своевре1ме!ниый.

Я имею в видзашоньб7(щии9х7огшщх7нгш9бр-ыу,кпкьо

Говорить вновь о том, что дело живой фотографии достигло у нас широких размеров, о том, что синематографии в России предстоит еще огромное будущее, говорить об этом, полагаю, излишне.

(Мне хотелось лишь отметить тот ненормальный факт, что развитие дела тормозится, и притом значительно, тем, что делом руководят люди, не в достаточной степени компетентные. Хаос в составлении программ, балаганная примесь к ним в виде разных «феноменов», — вот один из досадных результатов этой некомпетентности, вот одна из причин, заставляющих еще и поныне некоторые общественные слои подозрительно относиться к театру-синематографу.

Позвольте мне подтвердить последнее ссылкой на корреспонденцию из Петербурга, помещенную в № 17 журнала «Сине-Фоно».

Чем, как не хаотичностью постановки у нас дела, можно объяснить обращение родителей в Петербургскую городскую думу с просьбой о запрещении учащимся посещать синематограф?

'Если прибавить при этом, с другой стороны, что в ученом педагогическом мире синематограф привлек к себе внимание, как желательное научно-педагогическое средство, то упомянутое сообщение из -Петербурга наводит на грустные мысли. Необходимо, значит, тем или иным способом оказывать сознательно влияние на правление синематографического дела.

Я не беру на себя смелости излагать все возможные при этом способы, но хотел бы только коснуться вопроса об организации собеседований по интересующим нас во* просам.

|В задачи этих собеседований должно войти всестороннее обсуждение различных сторон синематографического дела и нормальной постановки его.

В рамках этой корреспонденции трудно остановиться на планах, по которым должны итти эти собеседования, как и на детальных средствах организации. Мне пока хотелось бы затронуть назревший вопрос и предложить интересующимся им высказать свои соображения.

Но несомненным мне кажется тот факт, что первый шаг по пути осуществления этой идеи должна сделать Москва, которая, будучи всегда центром, где зарождались различные культурные и промышленные идеи, — является и в области русской синематографической промышленности также сердцем России. Здесь сконцентрировались наиболее

крупные синематографические фирмы, сюда стекаются провинциальные предприниматели.

Таким образом, в Москве организация кружка, который поставил бы своими задачами — влиять облагораживающе на общее русское синематографическое дело, не представила бы сколько-нибудь больших затруднений; но, с другой стороны, принесла бы несомненно в самом недалеком будущем значительные результаты.

(Переходя, однако, от слов к делу, я предлагаю лицам, сочувствующим возникновению такого кружка, высказаться как можно скорее, дабы к началу предстоящего сезона кружок мог бы окончательно сорганизоваться и начать функционировать.

А. А. Ханжонков».

Редакция журнала высказала со своей стороны полное и горячее сочувствие моему письму, но не получила на мой призыв почти никаких откликов (хотя тираж журнала уже доходил до 1.500 экз.). Только директор производственного отдела фирмы бр. Пате — К. Ганзен, сочувствуя моей идее, высказал опасение, что проведение ее в жизнь может вызвать трения и что он не верит в успех таких начинаний.

Директор второй по значению на рынке фирмы «Гомон» — П. Тиман тоже нашел мое предложение полезным и желательным: но тоже не верил в возможность его осуществления. Кое-кто еще высказался в том смысле, что, дескать, это все хорошо, но пока преждевременно.

Словом, почва для дел не коммерческого характера, видимо, была совершенно неподходящей.

А В Л В Т О Р А Я

СОЗДАНИЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ БАЗЫ.

История с «Купцом Калашниковым». — Фабрикант маргарина А. Г. Матюхин и его картина «П—П». — Производственная кинобаза в Сокольниках.—Строительство в селе Крылатском. — Съемки русских художественных картин. — П. П. Чардынин. — Сотрудники Художественного театра на экране. — Прокат и кредиты. — Съемка похорон Л. Н. Толстого.—«Вестник кинематографии».

1909 г. был знаменателен для нашей фирмы успехом «Купца Калашникова», который был выпущен с неожиданным приключением. В одно из своих посещений первый русский кинофабрикант Дранков узнал о том, что мы готовим «Калашникова». Любознательность моего конкурента не вызвала у меня никаких подозрений, но накануне выпуска в свет картины я получил хороший урок, навсегда изменивший характер отношений фирмы с конкурентами.

(Ранней весной 1909 г. кинематографический рынок был потрясен новостью об открытии директором фирмы «Гомон» П. Г. Тиманом собственного дела, с целым рядом представительств лучших заграничных кинофабрик: «Амброзио» из Турина, «Местер» из Берлина, «Нордиск» из Копенгагена, «Ралле и Робер» из Парижа; кроме того к Тиману перешли представительства «Витаграф» и «Люкс», бывшие ранее у Тоебина, и, наконец, «Варвик».

Я решил съездить за границу и закрепить свои связи, а кстати побывать на всемирном синематографическом конгрессе, который должен был открыться в Париже.

Выехал я через (Вену и Венецию прямо в Турин к фирме «Итала-фильм», где я мог получить самые точные и дружественные информации о положении дел на европейском рынке. И, дей-

ительно, Шламенго сообщил мне много интересного. Самая крупная итальянская фирма (с основным капиталом в 3 миллиона лир) «Чинес» переменила представителя в России, назначив вместо Ч. Айрес — К. Паганелли. Я не мог скрыть своего огорчения: знай я раньше о планах «Чинес», обязательно предложил бы владельцу фирмы свое посредничество на русском рынке. На это владелец «Итала», к моему удивлению, пообещал мне, при первой же возможности, повлиять на дирекцию «Чинес» в смысле передачи мне их представительства в России. Оказывается, он был очень доволен своим русским представителем, выдвинувшим его марку на одно из первых мест.

Во время одной из бесед с Шламенго мне была вручена телеграмма из Москвы. Она была очень лаконична: «Дранков снимает Калашникова. Что делать?»

Я перевел Шламенго содержание телеграммы и рассказал ему сущность дела. Он был крайне возмущен таким предательством конкурента и предложил мне отпечатать нужное число позитивов обреченной картины у него на фабрике. После обсуждения всех деталей этого дела я протелеграфировал ответ: «Шлите срочно негатив Калашникова сюда, привезу сто позитивов. Подготовьте продажу».

Негатив был получен, и через несколько дней директор «Итала-фильм» вручил мне 20 000 метров готовых позитивов с виражем, а еще через два дня я мчался обратно в Москву.

Все сто позитивов, привезенных мною, и десять изготовленных в нашей лаборатории были разосланы по России так же экстренно, как и «Мессина». Не ожидали ни заказов, ни задатков.

Несмотря на высокую цену — 75 копеек за метр («Стенька Разин» продавался по 60 коп. за метр), картина пошла одновременно повсюду и притом с большим успехом.

В феврале 1909 г. «Купец Калашников» шел во время масленичных народных гуляний в самом обширном помещении города — в манеже.

Композитор Ипполитов-Иванов написал к картине специальную музыку, которую исполняли во время сеансов большой оркестр и хор певчих.

Критика отнеслась к «Купцу Калашникову» благосклонно. Хвалили грим Грозного по скульптуре Антокольского и предсказывали русской кинематографии большую будущность, называя «Песнь о купце Калашникове» первой русской (исторической картиной.

С Дранковым я порвал все деловые связи и опубликовал письмо, предупреждая театровладельцев о выпуске одноименной картины.

Случай столкнул меня вновь с Дранковым в Петербурге, во вновь открывшейся прокатной конторе бр. Яковлевых.

Это было неожиданно, и я, несмотря на присутствие посторонних лиц, не мог скрыть своего возмущения по поводу его поступка с «Калашниковым». Как только Дранков услышал это название, то крайне добродушно воскликнул: «Я думал что-нибудь серьезное! А на «Калашникове» ведь вы заработали, а я потерял... Так в чем же дело?»

Это было сказано так искренно, что все расхохотались, и Ч тут же признал инцидент исчерпанным.

В 1909 г. была закончена постройка нашего нового ателье, и в нем заново пересняли неудав;шуюся когда-то «Женитьбу» по Гоголю. В техническом отношении картина была сделана уже более удачно, но ей многого еще нехватало1по сравнению с заграничными картинами.

Там же, в ателье, в поисках несложных, но забавных сюжетов мы произвели несколько съемок на тему «Игра слов». Существо картины было в комической расшифровке надписи.

'Например, после надписи «он изо всех сил боролся сам с собой» следовала сценка, изображающая физическую борьбу человека с собою, по всем правилам французской борьбы, включительно до «тур-де-тета». Съемки эти были неудачны, и, просмотрев на экране заснятое, мы навсегда отказались от рискованной «Игры слов».

Наши видовые и хроникальные картины, снятые вне ателье, были удачнее.

(Выпускаемая нами и другими фирмами хроника шла хорошо в сочетании с другими типами картин. Должно быть, это заставляло некоторых коммерсантов, случайных людей в кинематографии, предпринимать съемки хроники. С одним таким случайным кинематографистом меня столкнула судьба.

1В 1907 г. в (Париже я познакомился с пожилым господином, московским фабрикантом маргарина А. (Г. (Матюхиным. Я поделился с ним своими мечтами и планами по киноделу. Фабрикант маргарина неожиданно предложил мне принять его компаньоном, причем он предлагал мне большую сумму денег и активное участие в работе. Я отклонил категорически его предложение, зная его как человека неуравновешенного и неврастенического. Обиженный отказом Матюхин сказал мне на прощанье: «Ну, вы, молодой человек, еще услышите обо мне...» И он сдержал свое слово.

Впоследствии я узнал, что Матюхин купил в Париже кинолабораторию, пригласил свободных операторов и объявил о съемке красивейшего железнодорожного пути Париж—Пекин,

Кадр из фильма «Обрыв» (1913).
На фото В. Л. Юренева и Ю. В. Васильева).

длиною в 15 000 верст. Задумано было недурно! Дорога представляла большой интерес для Западной Европы во многих отношениях, не говоря уже о том, что виды малоизвестной европейской и азиатской России должны были иметь успех на европейских экранах.

Весь путь Матюхин разбил на участки, оформив с каждым оператором договор на съемку соответствующего отрезка пути. Операторы предъявили Матюхину свои «пробочки», по нескольку кадриков от каждой кассеты, в доказательство выполнения договора, и получили расчет.

Когда была собрана вся масса негативов, Матюхин пригласил опытного лаборанта для их обработки. Результаты съемки «П — П» — так сокращенно называлась картина — были неудачны. Большинство негативов оказалось негодным по техническим данным и не интересным по материалу.

Матюхин ликвидировал свою парижскую «фабрику» и возвратился в Москву с небольшим сундучком лучших негативов. Я выслушал печальное повествование огорченного фабриканта и выбрал для продажи только снимки «Праздник «Байрам» в Средней Азии»...

Весной мне удалось урвать недельку и посетить кинематографический конгресс в Париже: решения конгресса, известные по сообщениям «Сине-Фоно», не имели непосредственного отношения к русскому кинорынку и мало меня интересовали.

Лето раньше считалось временем отдыха для кинематографистов. Кинематографы на лето закрывались. Кое-кто переносил свою деятельность в летние загородные сады. Прокатные конторы свертывали свою работу.

С 1909—1910 гг. летние месяцы стали временем постановки картин и подготовки русской кинопродукции к предстоящему киносезону.

Подготовка картин, после случая с «Купцом Калашниковым», тщательно конспирировалась. Сюжеты скрывались даже от актеров. Названия, в целях конспирации, (Давались условные.

Для постановки картин я стал искать уединенный участок, с лесом, прудом и, по возможности, строениями в русском стиле. Всем этим условиям удовлетворял найденный в Сокольниках дачный участок, который и был немедленно взят мною в аренду для кинопостановок.

В нашем распоряжении было тогда четыре сценария: «Ермак — покоритель Сибири» — исторический, «Боярин Орша» — литературный, «Русалка» — оперный и «Ванька-ключник» — песенный.

Это была проба разнородных источников, с целью установить, какой же из этих источников явится для кинематографической картины наиболее целесообразным.

Сценарии или сценариусы наши не были похожи на современные. Это были лишь списки сцен, подлежащих съемке в их хронологической последовательности. Все остальное «знал» режиссер, который и показывал актерам перед съемкой, что и как надо делать.

Задание исполнителям режиссер передавал наспех, на живую нитку, однако «на нерве», повышенным тоном, чтобы вызвать у них соответствующее настроение.

Начали мы с «Ермака Тимофеевича», самого трудного по постановке. Массы казаков-покорителей и татар-покоряемых угрожали нам трудностями массовок, в съемке которых мы не имели ни малейшей практики. Однако, мы понимали, что от успеха массовок будет зависеть весь эффект картины.

На наш призыв участвовать в киносъемке откликнулась с величайшей охотой московская студенческая молодежь. А как огорчились те, кому не пришлось принять участия в съемке!

Опыт «Купца Калашникова» не пропал даром. Теперь уже мы приступили к работе серьезно: делали не три картины

в один день, а одну в три дня. Да и то не полностью. В «Ермаке» за три дня едва удалось закончить покорение Сибири, а кроме него предстояло еще заснять семейную драму Ермака и прием посольства Ермака Иоанном Грозным.

Мастерская Пинягина снабдила нас эффектными костюмами. Очень красивое зрелище представляли «полчища» казаков и татар, то мирно завтракающих на зеленой траве во время перерыва, то сцепившихся между собою в кровавом бою во время съемок.

Все массовки прошли удачно — на подъеме и без членовредительства. Правда, от статистов только и требовалось, чтобы они были совершенно серьезны и ни при каких условиях не смотрели бы в объектив аппарата.

Не обошлось без курьезов. На одном «убитом» татарине были обнаружены на ногах совсем не исторические галоши, а у одного «казака» перед самой съемкой сверкнуло на носу пенсне, но все это были мелочи, о которых и говорить не стоило.

Студенты для киносъемок организовали нечто вроде артелей, и все деловые переговоры, а также денежные расчеты приходилось вести только с их выборным старостой.

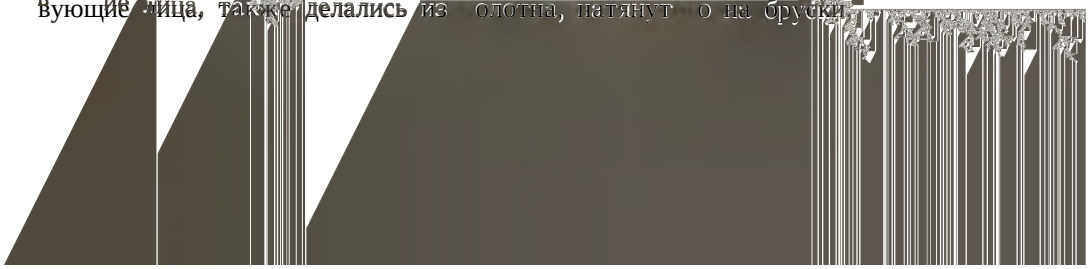
Картина вышла большая — в 400 метров. Ставил ее наш штатный режиссер В. М. Гончаров, горячо помогал П. И. Чардынин, исполнявший одновременно роль Ермака.

Постановки в Сокольниках были очень примитивны в декоративном отношении.

Для изображения мельницы в картине «Русалка» была использована... дачная купальня, с незначительной плотницкой доделкой. Входами в боярские хоромы служили те строения «в русском стиле», которые были на участке.

Когда мы отсняли натурные сцены всех четырех картин, то перешли для съемок декоративных сцен в наше маленькое ателье на Тверской. Декорации были уже заготовлены нашим молодым художником В. В. Фестером.

Дело это было не легкое, так как на полотнах, натянутых на брусках, приходилось писать все, что необходимо было режиссеру в той или иной сцене. Так, например, на декорации опочивальни дочери боярина Орши были нарисованы две бревенчатые стены, на одной из них было маленькое окно, а на другой — дубовая дверь с железными скобами. Кроме того на стене красовалась полка с разной древнебоярской резною утварью, а в углу целый иконостас с горящей перед ним лампадой. Все впадины и выпуклости также изображались графически, принимая в расчет заранее определенную точку установки аппарата. Двери же, через которые должны были входить и выходить действующие лица, также делались из полотна, натянутого на бруски.



и к дрожанию подобных сооружений зрители кино относились настолько же просто, насколько театральные — к суфлерской будке.

Смелость наша, выражаясь мягко, доходила до того, что даже подводное царство для финальной сцены в картине «Русалка» было нарисовано на большом заднике и прибито к стене архиерейского дома. Оно изображало морские растения, раковины и т. п. На этом фоне восседала на троне дочь мельника, сделавшаяся царицей русалок, а у ее ног возлежал князь...

Удивительно то, что эта сцена, по оценке критики, вышла недурной.

Со времени съемки павильонных сцен («Боярина Орши» была учреждена новая должность помощника режиссера, в обязанность которого входило вести запись внешнего вида тех артистов, которым предстоит еще съемка. К этой обязанности помрежа вскоре прибавились десятки других, и только оставалось удивляться, каким образом было возможно вообще обходиться на съемках без этого самого нужного и незаменимого человека!

Кроме названных картин, мы поставили летом 1909 г. еще три картины.

Главные роли во всех картинах исполняли артисты Введенского народного дома, которые с каждой новой картиной усваивали все более и более способы кинематографической игры. Особенно выделялись среди них: Горбачев, Токарская, Степанов, Херувимов, Бирюков, Чардынин и Громов. Чардынин, кроме того, принимал участие в постановках в качестве режиссера, а Громов в качестве его помощника.

Наш основной режиссер В. М. Гончаров усмотрел нарушение своих прав в том, что я выдвигаю нового режиссера. Он покинул мою фирму и поставил в том же году у бр. Пате картины «Ухарь-купец» и «Вий» по Гоголю. Поссорившись с дирекцией, он перешел к фирме «Гомон» и здесь также поставил серию картин на русские сюжеты.

Опыт предыдущего лета показал, что отсутствие своей постоянной базы для съемок вызывает лишние расходы по ежедневной доставке всего необходимого при постановках (начиная от съемочного аппарата и кончая костюмами) и занимает лишнее время.

Кроме того стало ясно, что работа в летнюю жару в стеклянном ателье, расположенном между двумя большими домами, является наказанием как для артистов, так и для всего служебного персонала, что, конечно, отражается на качестве самой продукции.

Поэтому было решено устроить летнюю площадку для съемок вне города, в живописной местности с удобным сообщением. Остановились на селе Крылатском, удовлетворявшем перечисленным требованиям. Раньше всего, на заарендованной у местного крестьянина усадьбе, была построена площадка для съемок.

Помост ее (размером 6 X 5) из толстых досок возвышался над землею приблизительно на аршин и имел в каждом из четырех углов по солидному столбу двухсаженной вышины. Столбы эти были скреплены между собою по верху слегами и были очень устойчивы; к ним крепились и все декорации, к целая система занавесок от солнца. Около самой площадки в нашем распоряжении была пустая изба; в ней артисты переодевались, гримировались и отдыхали. Вскоре к избе пришлось пристроить обширный сарай для хранения аксессуаров бутафории, а также отработанных декораций и поделок к ним.

В этой избе зародился и закрепился тот опыт, который был затем перенесен на фабрику и вылился в ряд подсобных цехов, взаимодействующих по строго определенному плану.

В Крылатском в это лето были сняты следующие картины: «Коробейники» по народной песне Некрасова, «Вторая молодость» по театральной постановке, «Вадим» и «Маскарад» — инсценировки но Лермонтову, «Пиковая дама»—по Пушкину и «Идиот»—по Достоевскому.

Инсценировались эти произведения не целиком. Выбирались наиболее выигрышные сцены из них, причем не особенно заботились о смысловой связи между этими сценами, вероятно, в надежде на то, что зритель не может быть незнаком с такими популярными произведениями русской литературы.

В Крылатском картины снимались полностью, без каких-либо досъемок в московском ателье с его раскаленными солнцем стеклами, благо в нашем распоряжении тут было все, что надо: и лес, и река, и луг, и поля, а также и строения всех видов и стилей, начиная от беднейшей крестьянской лачуги до барских дач включительно.

Единственным недостатком съемок в этих условиях была работа в постоянном окружении любопытных: стоило только где-либо появиться оператору и артистам, как со всех сторон начинал стекаться разный люд: тут были и крестьяне, бросившие свой чай в трактире, и дачники, отправлявшиеся купаться и срочно изменившие свой маршрут, о детишках и говорить не приходится,—они, как воробьи, стаями слетались отовсюду.

Однако кинодисциплина не нарушалась. Скопление любопытных происходило позади съемочного аппарата. Во время са-

й съемки они тихонько делились своими впечатлениями; только в моменты наивысших эмоциональных переживаний аудитория не выдерживала и вслух выражала как свои восторги, так и свое негодование.

Даже во время съемок на площадке, на своем участке, мы не были лишены «свидетелей»: рядом, за частоколом, проходило шоссе. На нем иногда набиралось столько народа, что извозчики, едущие из Кунцева, принуждены были сдерживать лошадей и требовать проезда, — словом, тут уже о конспирации говорить не приходилось. Если бы одну из тех «первобытных» съемок можно было заснять в звуковом кино, то получилось бы необыкновенно оригинальная и полнозвучная картина!

Как только начинала вращаться ручка съемочного аппарата, режиссер начинал подавать свои реплики в сильно повышенном тоне и делал это до тех пор, пока съемка не заканчивалась... По крайней мере так действовал В. М. Гончаров. Когда он покинул фирму, так же поступали его преемники.

Иногда режиссер, окрыленный какой-либо новой идеей, в момент самой съемки делал поправки, которые и были «пробным камнем» для исполнителей: если актер, без паузы и удивления, исполнял требуемое, то тут же был восхваляем за свою опытность и восприимчивость. Актеры также вслух выражали свои душевные переживания, и чем были эти переживания сильней, тем громче вырывались они из груди исполнителя.

Из выпущенных в этом сезоне картин наибольшим успехом пользовались: «Ермак», «Власть тьмы» и «Коробейники».

Поздней осенью 1910 г. мы сняли еще две небольшие картины: «В студенческие годы» и «Роковое пари»[17]. Обе — по оригинальным либретто, причем выпуск последней картины приурочивался к Рождеству, когда принято было преподносить публике что-нибудь «страшное».

Съемки эти производил недавно прибывший из-за границы и поступивший к нам на службу оператор Форестье[18]. Этим же летом в нашу рабочую семью вошел еще один человек — молодой журналист А. И. Иванов-Гай. Он не пропускал почти ни одной съемки и помогал нам в литературном оформлении картин.

Успех в России картин с русскими сюжетами вызвал возникновение скороспелых кинопроизводств. Таковы были: отдел «Аполлон» и фирма Карпинского в Питере, фабрика военных и спортивных картин Далматова, прокатная контора Митенькова в г. Уфе, выпустившая «Виды Урала», на юге — товарищество «Эльбрус». Я изредка приобретал негативы хроник у этих фирм. Среди них интересно отметить серию негативов придворного фотографа фон Ган-Ягельского, который начал снимать разные

Кадр из фильма «Братья» (1913).
На фото Ю. В. Васильева.

события еще в 1902 г.19 Среди хроник фирмы «Аполлон» следует отметить съемку «Закладка мечети в Санкт-Петербурге».

Весной 1910 г, и наша фирма получила предложение снять необычную хронику. Артисты и руководители Московского художественного театра пожелали сняться и сохранить свои кинопортреты в архиве театра. Мне было лестно это предложение, хотя оно не сулило коммерческой прибыли.

Вместе с Сиверсеном я отправился на съемку. Во дворе Художественного театра мимо нашего аппарата продефилировали все артисты и сотрудники — числом более трехсот, а еще день спустя в наше ателье собрались только артисты человек 50—60. Чтобы съемка не походила на фотографию в кинематографии, я предложил разыграть сценку такого содержания: Немирович-Данченко, окруженный артистами, читает им свое произведение; чтение вызывает аплодисменты со стороны слушателей. Тут входит Станиславский и поздравляет автора с успехом.

Эта сценка была разыграна великолепно без репетиции.

На другой день ©се участвующие, в том числе Книппер, Качалов, Москвин, Коренева, Вишневский и др., собрались в демонстраторскую при конторе и, просмотрев позитив несколько раз на экране, остались очень довольны виденным.

Таким образом труппа и сотрудники Московского художественного театра были увековечены на пленке. Картина эта в продажу не поступала, фирма оставила себе на память один позитив, а другой вместе с негативом презентовала театру.

По мере того как росло производство русских картин в 1909 и 1910 гг., увеличилось количество прокатных контор в России и усложнялись формы отношений между поставщиками картин и прокатодателями.

Особенно усложнились отношения после возникновения кредита.

Всякое новое дело требует материальной помощи, притока средств и удобной формы обращения этих средств на рынке. В русской кинематографической промышленности первые годы передвижение картин происходило путем купли-продажи за наличный расчет, что, естественно, замедляло развитие промышленности, так как не всегда у покупателя были готовые наличные суммы. Однако, уже в 1908 г. оптовые покупатели стали получать преимущества перед покупателями розничными: некоторые льготы, добавочные скидки и, наконец, кредит. Сначала кредит был незначителен, но в дальнейшем сами фирмы, конкурируя друг

с другом, с заграничными кинофабриками и желая возможно больше продвинуть свой товар, увеличивали и скидки, и кредит. Таким образом не замедлил появиться в обращении и кинематографический вексель. Банки продолжали относиться к кинематографии как к «легкомысленному» делу и упомянутые векселя принимали лишь на инкассо, но отнюдь не © учет, что и было вначале сдерживающим элементом в развитии кредита.

В 1909 т. мне не без труда удалось добиться банковского кредита всего на десять тысяч рублей, в отделении Московского международного банка. И то удалось лишь потому, что директором этого отделения был мой хороший знакомый — В. Тарновский, доверявший мне лично, но никак не делу, которым я занимался.

Производство быстро поглощало незначительный банковский кредит, а от прокатодателей средства поступали крайне медленно.

За 1909—1910 гг. число прокатных контор сильно возросло. Нет нужды перечислять их. Читатель найдет их подробные списки в справочных разделах кинематографических журналов.

Итак, весною 1909 г. почти не оставалось театровладельцев, покупавших картины для своих потребностей. Картины брали напрокат у той или иной конторы.

Все конторы как старые, так и новые были завалены работой, — они еле успевали удовлетворять свою, все увеличивающуюся клиентуру. Внешний успех их был колоссален, рекламы пестрели грандиозными цифрами метров картин, закупаемых ими у фирм. Но большинство владельцев этих прокатных контор вертелись, как белка в колесе, обороты были огромны, а результаты этих оборотов таковы, что некоторые не были в состоянии без кредита со стороны фирм выкупить очередные программы для своей клиентуры. Это происходило потому, что вследствие конкуренции друг с другом прокатные конторы, с одной стороны, закупали картин более, чем допускал это их бюджет, и с другой — отдавали картины в прокат ниже нормальных расценок.

На рынке создалось такое положение, что за наличный расчет почти некому было продавать картины. Торговля, главным образом, сосредоточилась в руках «Пате», «Гомон» и моей фирмы, для которой я добился учета покупательских векселей еще в двух банках: Санкт-Петербургском частном и Купеческом обществе взаимного кредита.

Однако, задолженность прокатных контор возрастала в такой прогрессии, что и этих кредитов становилось недостаточно, и я внес предложение заинтересованным фирмам о сокращение кредитов, и о переходе в будущем на наличный расчет.

Переговоры эти вскоре сделались достоянием общей прессы. В газете «Раннее утро» появилась статья, озаглавленная «Кризис в синематограф™». Не зная, что театровладельцы более не являются непосредственными покупателями картин у фирм, корреспондент утверждал, что театровладельцы объявят бойкот фирмам в случае) прекращения фирмами кредита.

Когда было установлено, что прокатные конторы действительно не в состоянии существовать без кредита, то фирмы направили все усилия на увеличение своего кредита в банках, а также на удлинение сроков оплаты счетов за полученный товар из-за границы. Владельцы прокатных контор, в свою очередь, искали возможности учета в банках векселей своих должников—театровладельцев. И некоторые из них достигли в этом отношении успеха. Так, Либкен20 из г. Ярославля на бланках своей фирмы поместил объявление, что он кредитуется в Ярославском общественном банке, Рыбинском отделении соединенного банка и Рыбинском о-ве взаимного кредита.

Кредит этому прокатодателю банки открыли главным образом потому, что он был владельцем одного из лучших колбасных заведений в Ярославле. Одновременно москвичи-прокатодатели—Аргасцев, Гехтман и Френкель, обосновавшийся теперь в Москве, снизили цены на прокат и объявили о распродаже сотен тысяч метров пленки, скопившейся на складах. Конкуренция между прокатными конторами обострилась до крайности, задолженность их фирмам росла, и они попытались созвать нечто вроде конференции, чтобы урегулировать все эти вопросы.

В начале сезона все представители иностранных фирм получили приглашение на банкет в ресторан «Прагу» от местных и съехавшихся из провинции прокатодателей.

После прекрасного обеда с тостами разговоры перешли на организационные темы вообще и на борьбу со срывами в частности. Владельцы прокатных контор предложили выпускать каждую картину одновременно во всех городах России.

Представители фирм, обсудив вкратце это предложение, уполномочили меня от их имени успокоить прокатодателей обещанием урегулировать, по возможности, все затронутые вопросы.

Помню хорошо, что, исполнив свое поручение, я лично от себя посоветовал не принимать этого обещания «твердо», так как только после детального обсуждения таких коренных вопросов можно вынести то или иное решение.

На этом наш банкет и закончился, не принеся никаких перемен в установившихся формах работы.

Положение прокатных контор меня очень тревожило, так как общая их задолженность нашей фирме возросла до ста ты-

сяч рублей (из которых добрая треть значилась за конторой «Глобус»). Такую же сумму фирма должна была банкам и своим заграничным поставщикам.

Так как баланс за 1909 операционный год указал, что путь, на который вступила фирма,— вернейший путь к разорению, я начал бороться с возраставшей задолженностью.

При выпуске картины «Ермак» фирма отказалась от всех заказов, поступивших после 1 февраля, ссылаясь на то, что не успеет хорошо их выполнить, в действительности это объяснялось стремлением к сокращению кредитных оборотов.

Рынок расширялся. В Москве возник ряд новых кинотеатров: «Художественный», «Технический клуб», «Большой Парижский», «Континенталь», «Экспресс», «Железнодорожный клуб», «Вулкан», «Гранд-Электро», «Б. Арбатский», «Волшебные грезы», «Стелла».

Внешний вид кинотеатров за последние два года улучшился. Теперь даже в провинциальных городах было трудно встретить кинематограф без фойе, буфета, раздевальни и прочих удобств для зрителей. Для музыкального сопровождения картин подыскивались хорошие пианисты. Вообще музыкальное сопровождение картин сделало большой прогресс.

Раньше никакой потребности в специальной музыке при игре под картины не ощущалось: аккомпаниатор хорошо знал, что под драму надо играть вальс, под комическую — галоп, а под видовую, в зависимости от ее темпа, что-нибудь из других танцев. Теперь этот вопрос, пройдя длинный эволюционный путь, усложнился, и в крупных кино не только подбиралась аккомпаниатором специальная музыка под картины, но кое-где даже появились небольшие (в 3—5 чел.) оркестровые ансамбли. Но оркестровые ансамбли украшали только большие кинематографы. В кинематографе для простонародья — «Аванс»,— где вход стоил только 12 коп., сеанс сопровождался игрой четырех владимирских рожечников.

1910 г. закончился событием, которое потрясло всю страну. 7 ноября умер Лев Николаевич Толстой, и в Ясную Поляну потянулись делегации из Москвы, Петербурга и других городов. От газет и журналов выехали корреспонденты и фотографы, которые должны были увековечить на снимках Толстого. Я отправил в качестве оператора бухгалтера нашей фирмы В. Н. Мартынова. Сопровождать его вызвался Иванов-Гай, который и ранее бывал в Ясной Поляне. Они прибыли туда накануне похорон и немедленно засняли все любимые места Льва Николаевича: пруд, большое дерево, под которым писатель обычно беседовал с крестьянами, и т. п., засняли и место, выбранное для могилы.

На другой день приехали из Питера операторы Дранков и Булла, а из Москвы, от фирмы «Пате»—Майер. Операторы сняли прибытие гроба и перенесение его в дом.

Заснятые две кассеты Иванов-Гай повез на станцию железной дороги и успел вручить их для доставки в лабораторию моему компаньону, отъезжавшему в Москву с делегацией.

Мартынов в это время, совместно с другими операторами, продолжал снимать вынос тела из дома и перенесение его к месту погребения. У могилы были сняты ораторы, окруженные коленопреклоненными массами народа. Удалось на кинопленке увековечить следующую подробность. Когда вое преклонили колена, чины полиции остались стоять. Тогда все присутствующие, особенно молодежь, студенты, потребовали, чтобы и полицейские опустились на колена. Они, нехотя, повиновались. Наступили уже сумерки, когда гроб начали опускать в могилу. Все операторы поспешили к поезду, отходящему в Москву. Мартынов же, уверенный, что две трети его работы находятся уже в лаборатории, рискнул остаться для дальнейшей съемки и довел ее до конца. У него были основания не бояться наступающей темноты, так как он был вооружен сверхчувствительной пленкой «Сигма» — «Люмьера», а также объективом «Цейс-Тессар» — 1 : 3,5.

На железнодорожную станцию он прибыл с Ивановым-Гай как раз в момент отхода поезда и в Москву прибыл вместе с остальными операторами.

Когда Мартынов прибыл в контору со своей третьей и последней кассетой, то негатив первых двух, пройдя необходимый ряд лабораторных процессов, уже находился на копировочном аппарате. Вследствие всех этих, так удачно сложившихся обстоятельств, наша фирма выпустила картину «Похороны Толстого» ранее всех остальных. Заказов к нам поступало такое количество, что пришлось организовать бессменную работу в течение двух суток, и только когда удовлетворен был русский спрос, мы без всякой поспешности приступили к выполнению заграничных заказов. Предстояло направить за границу около трехсот экземпляров.

Знаменательная съемка имела и неприятные последствия для нашей фирмы. Заведующий лабораторией Сиверсен оставил службу у нас и ушел к бр. Пате в Одесское отделение. Причиной ухода были рекордные темпы выпуска сенсации. Их-то и не выдержал Сиверсен.

На место Сиверсена был приглашен Форестье, прекрасный специалист и работник. Ранее Форестье работал в Париже у фирм «Гомон» и «Эклер» и кинопроизводство знал в совершенстве.

Из общекинематографических событий следует отметить цензурный нажим в конце 1910 г. Запрещалось демонстрировать истории из ветхого и нового завета, изображение Христа, девы Марии и святых угодников, революционные события в Португалии, забастовки во Франции и Германии, портреты деятелей разогнанной Думы (Муромцева) и, наконец, наряду с этим — порнографию.

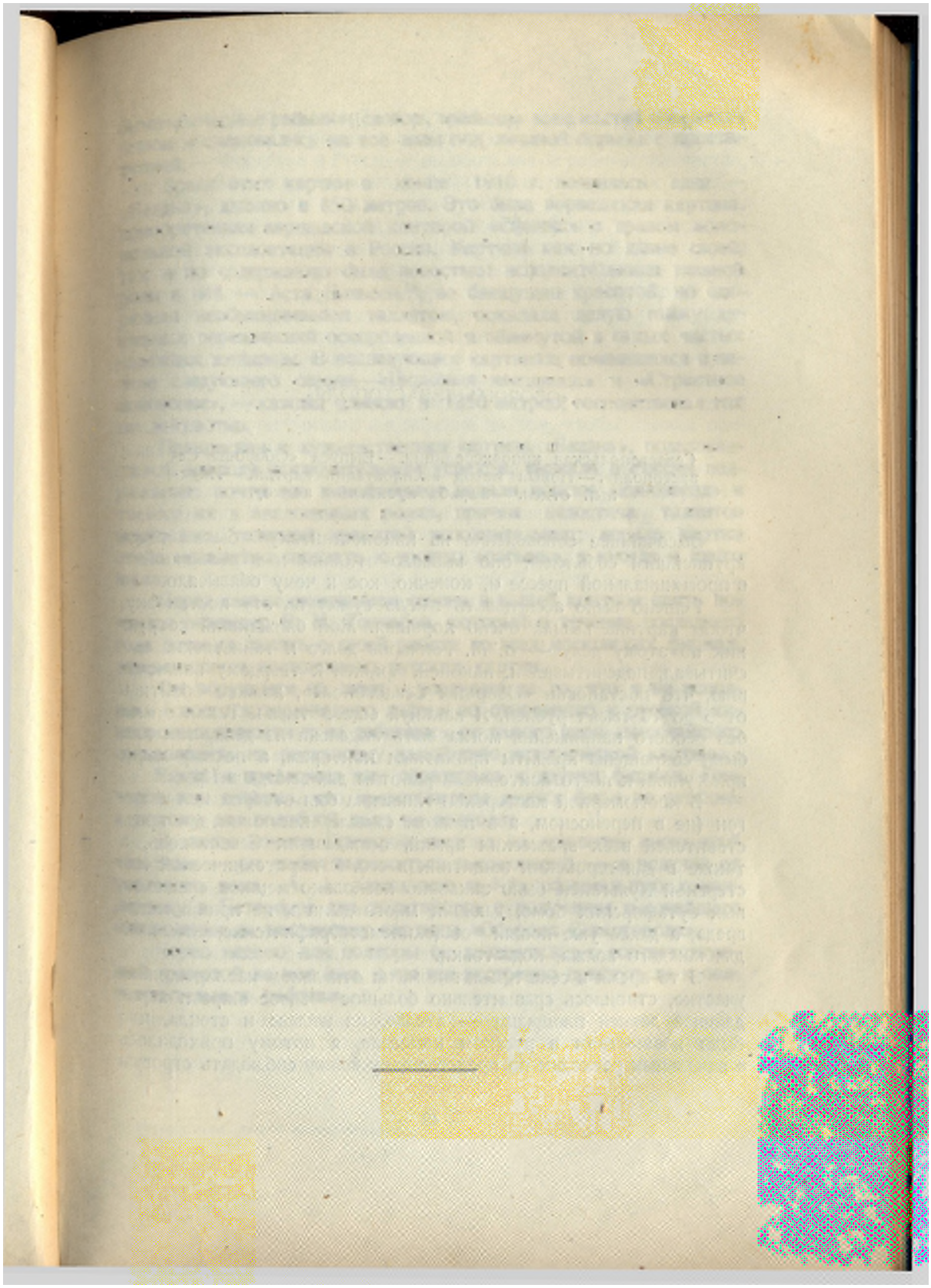
Кинематографическая пресса была настроена оппозиционно к агрессивной цензурной политике царского правительства, однако, на открытое выступление пресса не решалась.

С декабря 1910 г. к двум кинематографическим журналам присоединился еще один. Это был двухнедельный журнал «Вестник кинематографии», в рождении которого был повинен я. К мысли издавать свой журнал я пришел, видя, что обороты фирмы «А. Ханжонков и К°» возрастают, функции ее расширяются до всероссийских масштабов, а существующие киножурналы «Синефоно» и «Кине-журнал» [21] недооценивают значения фирмы. Кроме того мне хотелось непосредственно влиять на растущее кинопроизводство. Все это вместе привело меня к решению издавать «Вестник кинематографии» [22].

Некоторое время спустя последовало запрещение выводить в сюжетах кинокартин действующими лицами высочайших особ иностранных держав, а также офицеров русской армии. Вообще цензура в этом сезоне как-то нервничала; например, была запрещена самая безобидная по содержанию историческая картина (как раз моей фирмы) «Василиса Мелентьевна и царь Иоанн Васильевич Грозный». После моего протеста она была разрешена.

В связи с 50-летним юбилеем «освобождения крестьян», за три дня до него (16 февраля), ночью, была получена телеграмма из Петербурга о запрещении демонстрации по всей России картин, имеющих отношение к этому историческому событию. А к этому событию имели прямое и непосредственное отношение как юбилейная картина нашей фирмы под названием «Накануне манифеста», 300 метров, так и картина «бр. Пате» под названием «Осени себя крестным знамением, русский народ» (165 м). Обе эти картины, после ходатайства с нашей стороны, были своевременно разрешены к выпуску.

Выпуск этих картин вызвал опять острое соревнование между фирмами «бр. Пате» и «Ханжонкова», причем фирма «Патё» чтобы достичь большего тиража своего короткометражного произведения, выпустил его в продажу по небывало дешевой цене — 35 к. за метр. Для репертуара 1910—1911 гг. характерно появление легальной, разрешенной цензурой порнографии, заменившей с успехом парижский жанр. Картины под названием «Белые ра-



Г Л А В А Т Р Е Т Ь Я

«ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ».

Севастопольская миноэкспедиция. — Выпуск «Обороны Севастополя».— Новый метод эксплоатации картин. — Научный отдел. — Борьба прокатных контор.

Высочайшее соизволение на кинопостановку было тогда крупнейшим событием, оно вызвало отклики и в столичной и е 'провинциальной .прессе и, конечно, кое к чему обязывало.

Решено было ассигновать такую сумму на эту постановку, чтобы картина вышла очень хорошая. Мой ближайший сотрудник по этому делу — В. М. Гончаров долго и таинственно высчитывал, подсчитывал и, наконец, пришел к твердому заключению, что постановка «Обороны Севастополя», должна обойтись от 5 до 10 тысяч рублей. Я накинул еще 5 тысяч. Такая сумма без особого напряжения могла быть выделена из дела, так как были сокращены кредиты прокатным конторам, а потому мы и приступили к подготовительным работам для выезда в Крым.

В костюмерной мастерской Пинягина был отобран целый вагон (не в переносном, а в прямом смысле) костюмов для пред ставителей всех вражеских армий, осаждавших Севастополь, а также и для геройских защитников его. В пиротехнической мастерской Кульганек было заказано несколько мешков специальных бутафорских бомб, дающих много дыма и не причинявших вреда, а далее уже пошли общекинематографические, обычные для каждого вояжа, подготовки.

В то время в селе Крылатском, на отдельном изолированном участке, строилось сравнительно большое — вдвое шире и втрое длиннее летней площадки — ателье, из железа и стекла, что было новшеством в русском киноделе, а потому приходилось в начальных расходах по предстоящему вояжу соблюдать строгую

экономию. Наконец все было готово, и в начале лета 1911 г. я, Гончаров, артист Громов в качестве его помощника и два оператора— Форестье и Рылло — выехали «на исторические места», как это было опубликовано в большинстве московских газет.

В Севастополе в наше распоряжение были предоставлены расположенные там войска, суда военного флота в «потребном количестве», а также право пользования Севастопольским музеем и наконец, право производить киносъемки, где угодно и когда угодно. Казалось, что все теперь зависит лишь от нашей доброй воли и уменья. А надо признаться, что первой у нас было слишком много, а второго, увы, слишком мало.

Ж нам был прикомандирован в качестве военного консультанта полковник Ляхов, бывший командир казачьей бригады в Пе(рсии. Полковник с самого начала заявил, что главной своей

ограничиться «потоплением» лишь одного корабля, под названием «Три святителя», чтобы хоть как-нибудь отразить в задуманной нами картине финальный акт крымской трагедии.

На подводной лодке был пристроен борт с мачтами и реями обреченного корабля, и со всей этой надстройкой подводная лодка опустилась на дно Севастопольской бухты.

Это было так трудно для нас и так рискованно для команды подводной лодки, что на дальнейшее «потопление кораблей» мы не решились, несмотря на то, что Гончаров, в надежде на всесильное «монаршее соизволение», в своем сценарии собирался потопить чуть ли не десяток своих и неприятельских кораблей!

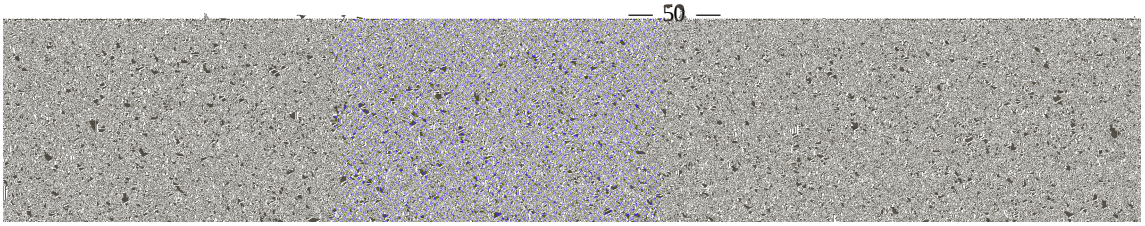
Упомянутое «соизволение», конечно, придало большую популярность нашей работе; но самую работу скорее затруднило, нежели облегчало.

По возвращении в Москву, не составив еще мнения о художественном успехе дела, я убедился, что финансовая часть его обстоит крайне неблагополучно. На крымскую экспедицию уже было израсходовано около тридцати тысяч рублей, а картина была еще далеко не закончена. Сделанный против сметы перерасход, за счет других отраслей торгового дома, заставил нас еще раз кое-что вычеркнуть из сценариуса и ограничиться досъемкой лишь самых необходимых сцен.

В декорациях был поставлен «прием у турецкого султана иностранных послов» с балетом, введенным по настоянию режиссера. На натуре было снято «оставление пылающего Севастополя защитниками», затем мы добавили сцены «подвигов матроса Кошки». Он уничтожал десятками французских зуавов и среди рвущихся бомб спасал раненых товарищей. Наконец, на Москва-реке, под деревней Татарово было заснято «отступление севастопольского гарнизона по понтонному мосту на северный берег бухты», и на этом съемки закончились.

В коммерческом успехе «Обороны Севастополя» не могло быть никаких сомнений, так как уже в начале сезона наша фирма была завалена запросами и требованиями о возможно быстром выпуске этой картины; однако, выпуск ее для демонстрирования по России мог последовать не ранее демонстрации наших достижений перед императорским двором и получения на это особого разрешения.

В начале ноября 1911 г. последовало ожидаемое приглашение из летней резиденции царя, и мы с Гончаровым немедленно выехали опять в Крым. Ехали мы туда в настроениях, диаметрально противоположных. Гончаров был бесконечно горд своим детищем. И, действительно, эта постановка была недосягаемо выше всей его предыдущей киностряпни, вроде «Стеньки Разина»,



Кадр из фильма «Снегурочка» (1914).
Режиссер В. А. Старевич.

«Ермака Тимофеевича» и т. п. Я же искренно огорчался, что мы, несмотря на все наши труды и затраты, не смогли превзойти даже самой средней итальянской исторической постановки.

В то время, осенью, до окончании так называемого «бархатного» сезона, южное побережье Крыма совершенно пустело и в вагоне прямого сообщения «Москва—Севастополь» и на вокза-

де пассажиров почти не было. За несколько верст до Ялты, по шоссе разъезжали парные казачьи патрули и подозрительно присматривались к каждому проезжавшему экипажу... Ялтинская набережная была совершенно безлюдна, если не считать каких-то приезжих в костюмах столичного покроя, бесцельно фланирующих по улицам. Они, в противоположность казакам, не проявили к нам никакого видимого интереса. Одни из них любовались вечерним освещением моря, другие рассматривали зеркальные витрины запертых магазинов. Это были филеры, охранявшие царскую особу.

В гостинице «Россия», где мы остановились, все лучшие номера были заняты придворными, для которых нехватало обширных свитских помещений ливадийских флигелей.

Раздобыв один небольшой номер на двоих и оставив в нем вещи, мы немедленно направились к цели своего путешествия — в Ливадию. У первых же ворот нас остановил привратник вопросом: Кто мы и к кому именно направляемся.

Наш ответ привратник передал старшему военного поста, расположенного рядом, а этот старший тут же по телефону сообщил куда следует наши фамилии и рассказал нашему извозчику, как проехать в придворную канцелярию. Там нас принял щеголеватый и необыкновенно молодой генерал, который, обращаясь к каждому из нас по имени и отчеству, просил выкурить с ним по папироске, пока канцелярия выполнит необходимые проформы и выдаст нам постоянные пропуска в Ливадию. Получив пропуска, мы немедленно направились осматривать театр, а главное его киноустановку.

И то и другое оказалось в порядке, и Гончаров назначил первую репетицию с хором и оркестром на следующее утро.

Когда мы возвратились в гостиницу, меня крайне удивило конфиденциальное сообщение старшего швейцара, что из Ливадии в наше отсутствие запрашивали, остановились ли у них прибывшие из Москвы Ханжонков и Гончаров и каковы они с виду...

Сеанс в «высочайшем» присутствии был назначен на 11 ноября. Гончаров заявил мне, что его последние репетиции идут блестяще, да, впрочем, я о них менее всего беспокоился. Они заключались в подготовке, или, как Гончаров называл, «синхронизации» музыки, написанной композитором Казаченко специально для картины, и выступлении кое-где хора певчих, сопровождающих пением некоторые сцены на экране. Значительно больше меня беспокоили самые сцены. Они оставляли желать много лучшего.

По окончании увертюры, когда зал погрузился во тьму, а экран осветился надписью «Оборона Севастополя», я чувствовал

Кадр из фильма «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (1913). Режиссер В. А. Старевич.

себя очень взволнованным: вот сейчас перед всеми этими зрителями должны будут пройти, одна за другой, все сцены; каждая из них имеет те или иные недостатки. Эти недостатки я уже десятки раз видел на рабочих просмотрах и уже не мог ни вырезать, ни исправить.

Больше всего меня смущали батальные сцены. Их не удалось сделать приличными...

Вот подходит «главный штурм союзниками Малахова кургана». Сколько было хлопот и опасений, чтобы предотвратить случайные поранения при штыковых ударах! Какие строгие наказы были даны, чтобы нигде по бастионам не появлялись солдаты в современной форме. А на экране получилась огромная, заполнившая весь ров, толпа солдат, бегущих почти без потерь на аппарат, под непрерывные залпы защитников вала...

Я вздохнул облегченно лишь тогда, когда дым от бездымного пороха, не заметный наглаз, но четко отражающийся на пленке, начал застилать и атакующих и защищающихся. (Но вот, после ряда незначительных сцен, появляется на экране эпизод — потопление корабля «Три святителя». Это новое и мучительное для меня испытание.

Чтоб успокбоитбься, я решил не смотбретбь на экран. Но внеб апно сдбержанный, дтобщ67рогщх7дугшщюшный смех ритбелей выв меня из мкчитбьнбого состбяния:б я на экран и обмер: лыбт весельнбая шлюба со спасебой икбонбой Николая-б жаса:б отб обречбенного корабля, погрузивбшегося в воду, отб

Для фирмы «бр. Пате», с ее огромным капиталом, такие расходы по рекламе, может быть, и были естественны, но для моей, с ее опустошенной кассой и некоторой задолженностью, они граничили с крахом.

Я долго ломал себе голову в поисках выхода из тупика и, наконец, решился на применение совершенно нового способа реализации затраченного нами времени, труда и денег.

Я объявил право эксплоатации «Обороны Севастополя» порайонно, исключительно за наличный расчет. При этом я гарантировал покупателей от каких-либо срывов и дал право брать на район, по мере надобности, любое число позитивов по цене лишь обработанной кинопленки.

Такое нововведение, конечно, не могло пройти без трений. Так, например, петербургские прокатные конторы, наиболее организованные, вынесли постановление: совершенно отказаться от эксплоатации «Обороны Севастополя». Отказалась от покупки картины и московская контора Аргасцева, а также и рижская контора Минтуса; но все они жестоко пострадали: в петербургский район вторгся с моей картиной Либкен, давно помышлявший распространить там свою деятельность. Рижский район немедленно был захвачен т-вом «Глобус», давно поджидавшим случая «дать генеральное сражение коренным прибалтийцам — Стефану и Минтусу; контора же Аргасцева, несмотря на то, что первая ввела в России рациональный прокат и пользовалась в течение пяти лет доброй репутацией, принуждена была совсем закрыться.

Остальные районы были поделены между ранее в них работавшими конторами: Киевский район был откуплен конторой Френкеля, Харьковский—Харитоновым 24, Ростовский (на Дону)— «Кинерушем», а Екатеринославский— «Спектором».

«Глобус», конкурируя с Либкеном, захватил для эксплоатации моей картины все районы Волги, а затем и все без исключения места, не охваченные ранее. Таким образом «Оборона Севастополя» была распродана, во-первых, очень скоро, во-вторых, за наличный расчет, а в-третьих, за такую сумму, которая не только покрыла расходы по постановке, но и дала фирме солидную чистую прибыль.

Когда я рассказал Гашу все это, то он воскликнул:

— Теперь я понимаю, почему за границей называют Россию страной чудес!..

До порайонной распродажи, в течение нескольких дней, «Оборона Севастополя» демонстрировалась в большом зале Московской консерватории. Это было сделано с целью. Я хотел показать театровладельцам, как следует обставлять демонстрацию

таких больших картин. Кроме того я учел, что без музыкального сопровождения впечатление от картины будет значительно ослаблено, а съехавшиеся отовсюду покупатели должны были увидеть товар лицом.

В консерватории «Оборона Севастополя» шла под симфонический оркестр с хором певчих. Совпадение музыки с картиной было достигнуто полнейшее, не в пример ливадийской «синхронизации».

Но техническая сторона самой (Проекции оказалась далеко не на высоте: не было учтено, что свет от многочисленных пюпитров оркестра, расположенного под самым экраном, ослабит четкость изображения.

Неудача меня крайне расстроила, но лестные отзывы печати к блестящие результаты продажи заставили забыть все тяжелое и неприятное, связанное с постановкой. В конечном итоге надо признать, что картина, несмотря на многие ее недостатки, сыграла большую роль как в развитии нашего дела, так и вообще в русской кинопромышленности, указав путь к большим и серьезным постановкам. Порайонная эксплоатация «Обороны Севастополя» уточнила крайне расплывчатые географические границы деятельности прокатных контор, что вызывало постоянные недоразумения.

С начала 1912 г. картина «Оборона Севастополя» пошла по всей России.

* * *

Кроме художественных картин в 1912 г., наша*фирма занималась выпуском хроник.

Хроника развивалась в России очень интенсивно. Решительно все фирмы занимались съемкой хроник. Снимали также и специальные, заинтересованные учреждения. Так, в Севастопольской авиационной школе, в начале 1911 г. инструктором (Мациевичем, при полетах на аппарате (Блерио, были сделаны киносъемки зданий, деревьев и т. п. Это были первые в России съемки с аэроплана.

Оператором Вериго-Даровским для фирмы «бр. Пате» в Харбине, с риском для жизни, были засняты «ужасы чумы», а в Царицыне удалось засеять на шлейку (для моей фирмы) «неистового батюшку» — монаха Илиодора — в окружении его фанатических поклонниц.

В 1911 г. я стал налаживать впервые в России производство

делом не занималась. Я, по своей инициативе, начал делать первые неуверенные шаги: выписал из-за границы хороший микроскоп и хроноаппарат, снимающий через определенные промежутки времени по одному кадрику, привлек к этой работе в качестве постоянных сотрудников А. Л. Дворецкого и Н. В. Баклина, которые с большим рвением отдались этому делу. Для консультации, при выполнении съемок по той или иной научной дисциплине, я приглашал специалистов из профессуры Московского университета.

К лету 1911 г. в нашем «импровизированном» пока научном отделе были заснятыследующие картины: «Электрический телеграф», «Электрический телефон», «Получение электромагнитных волн» (вибратором Гертца).

Начаты были: «Кровообращение», «Пар», «Глаз» и др.

Весною 1911 г. была также заснята большая и интересная картина «Работа по цехам в Сормовском заводе». Готовилась экспедиция в Закавказье к озеру «Гохча».

Для увеличения научной фильмотеки я пользовался всякой возможностью; так, мне удалось уговорить хирурга Модлинского продать для издания негативы, лежащие у него без движения и заснятые оператором профессора Дуаэна — эта серия в 345 метров содержала: «операцию бедра» и «операцию бедра более сложной формы», «удаление зоба», «удаление женской груди» и «резекцию коленного сустава».

Производством хроникальных картин стали заниматься и прокатные конторы «Минтус» и «Глобус».

Прокатодатели давно уже стерли грань, отделяющую их деятельность от театровладельческой; стало уже обычным, если владелец прокатной конторы обзаводился одним или несколькими «собственными» кинотеатрами.

Все прекрасно понимали, как трудно быть совершенно беспристрастным, обслуживая и «свои» и «чужие» театры, но никто и никогда не требовал от посреднической группы «чистого», «незаинтересованного» проката. Рожденные кинотеатрами прокатные конторы не могли отделаться от своих наследственных наклонностей. Этого никто не ставил им в вину. Однако, граница между деятельностью фирм, снабжающих картинами, и деятельностью прокатных контор строго охранялась: фирма не занималась прокатом, а прокатные конторы до сего времени не занимались продажею или производством. К концу сезона прокатные конторы стали покупать картины уже непосредственно за границей и продавать их в России. Например, контора Френкеля выпустила в продажу картину «Максим Горький на острове Капри»[25].

Наша фирма в то время имела около десяти представительств

лучших заграничных марок и ежемесячно выпускала одну или две картины своей постановки. Без русских картин кинематографы уже не могли обходиться.

Мне давно стало ясно, что главным шансом на успех являются русские картины, от количества и качества которых и зависело, главным образом, положение на рынке. Учитывая это, я решил все силы фирмы направить на развитие своего производства картин.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

КИНОФАБРИКА НА ЖИТНОЙ.

Строительство киноателье на Житной улице. — Юбилейный фильм «1812 год». — Выпуск «Патэ-Ханжонков». — Привлечение писателей в кинематографию. — Владислав Старевич—изобретатель объемной мультипликации. — Мои впечатления о съемках «Камо грядеши». — Постройка кинематографа «Пегас».

Развитие собственного производства картин поглотило все мое внимание, все помыслы, мечты и думы.

Я купил на Житной улице участок земли со старыми домишками, которые можно было расценивать только как строительный материал.

На этот участок я перенес ателье из Крылатского, чтобы отныне работать круглый год.

Работы, начатые ранней весной, велись усиленным темпом и к июню 1912 г. были уже закончены.

«Бр. Пате» также приступили к расширению своего съемочного фонда; фирмой был заарендован у Тверской заставы большой автогараж, а под лабораторию перестраивался находящийся поблизости трехэтажный дом. До этого фирма «бр. Пате» обходилась небольшой лабораторией. Автогараж превратился в театр для съемок.

Мне предстояло помериться силами с крупнейшей европейской фирмой.

Я не терял времени даром. Зима 1912 г. была мною использована для съемки «снежных» сцен к двум большим картинам — «Жизнь за царя» по оперному сюжету и «Наполеон в России» по специальному сценарию.

С трепетом я смотрел на экране снятые куски. В «дремучем» лесу Сокольников героически вел поляков Сусанин... Ваня летел

на верном коне к монастырю... Когда пал измученный конь, я облегченно вздохнул.

Все съемки вышли необыкновенно удачно и придали картине особенный русский колорит, что было бесконечно приятно. А сколько было волнений, неудач! Сцена гибели лошади сначала никак не удавалась, так как подлое животное, прекрасно исполнявшее роль под своим хозяином-казаком, никак не хотело после скачки падать на землю и лежать смирно под актером (Н. Т. [illegible] много было приложе[illegible]

Кадр из фильма «В руках беспощадного рока» (1914)

цузов наполеоновских времен появлялись то на улицах города, то в дачных окрестностях Москвы, то в самом Кремле. Кинематографическая пресса посвящала нашим съемкам целые статьи и даже стихотворения, а общая пресса занималась критикой исторической правдоподобности изображаемых событий и сходства грима и наружности актеров со всеми известными деятелями Отечественной войны.

Вследствие всего этого интерес к юбилейной картине был возбужден чрезвычайно. Особенную сенсацию вызвали афиши о том, что картина «1812 год» будет выпущена под совершенно новой маркой: «Патé и Ханжонков».

Дело в том, что в постановках фирмы «бр. Патé» имелись отдельные сцены декоративные, поставленные главным образом по историческим вописным произведениям наших великих мастеров. Таковы были сцены: «Наполеон на Кремлевской стене», «Военный совет в Филях» и т. д. В постановках же нашей фирмы преобладали батальные сцены с участием войск. Кроме того мы были обладателями хороших зимних сцен, снятых на натуре, а без них юбилейную картину вряд ли можно было бы назвать исторической.

Эти обстоятельства и заставили директора фирмы «бр. Патё»—Гаша вступить со мною в переговоры. Я дал согласие на совместный выпуск картины.

«26 августа 1912 г. предстоит выпуск исторической грандиозной юбилейной картины «1812 год», воспроизведенной с участием войск, совместно «бр. Пате» и торговым домом «А. Ханжонков и К0». Длина 1 300 метров. Цена 65 коп. метр». Так гласила реклама, и картина скоро увидела свет.

Вся пресса откликнулась на нее, как на большое событие в кинематографии. Газеты «Утро России», «Московский листок», «Голос Москвы», «Рампа и жизнь», «Русское слово», «Газета-копейка», «Студия» и другие поместили заметки и рецензии.

Все газеты сходились в оценке прекрасного исполнения батальных сцен и пожара, фигура же Наполеона, в исполнении артиста Сережникова, вызывала некоторые разногласия.

Выпуск юбилейной картины совместно с «бр. Пате» вызвал нарекания со стороны приверженцев русской кинопромышленности, усмотревших в этом акте «сдачу некоторых позиций» иностранной торговле.

«Патриоты» не учитывали того, что совместное выступление с крупной фирмой под общей маркой как в России, так и за границей необыкновенно поднимет престиж Торгового дома «А. Ханжонков и К°», и я, будучи убежден в этом, очень хладнокровно относился к нападкам «патриотов», пока не услышал упрека от лица, пользующегося в моих глазах большим авторитетом, — А. С. Вишнякова.

А. С. Вишняков был несменяемым председателем правления Купеческого общества взаимного кредита и попечителем основанного им Коммерческого института.

А. С. Вишняков был моим старым и хорошим знакомым, на его глазах прошла вся моя «кинокарьера», со всеми ее успехами и неудачами.

Ему я откровенно признался, что, помимо соображений «престижного» характера, меня на это соглашение вынудило пойти отсутствие у фирмы достаточных средств, необходимых для осуществления ответственной постановки.

Услышав такой неотразимый аргумент, Вишняков посоветовал мне привлечь к делу русский капитал.

Он собственноручно написал около трех десятков писем, обращенных к избранным им, совместно со мною, капиталистам и промышленникам Москвы с предложением «вступить в акционеры общества, учреждаемого пионером русской кинопромышленности А. А. Ханжонковым». В конце письма он указывал, что,

зная превосходно и состояние дела и его руководителя, он, Вишняков, уже вступил в число акционеров.

Письма я поручил развезти лично по назначению В. М. Гончарову, назвавшему себя, после успеха «Севастополя», «чиновником особо-важных поручений». Почти у каждого из лиц, «делающих погоду» на бирже, он встречал недоуменный вопрос: «Как, вы хотите, чтобы я вступил в синематографическое дело? Это, видимо, какое-то недоразумение». Но когда Гончаров вручал соответствующее письмо, то настроение мгновенно менялось, и адресат охотно подписывался на предложенную ему сумму.

Суммы, по масштабам аппетитов, были совсем ничтожными. Пять или десять тысяч крупных пайщиков А. С. Вишняков не советовал мне набирать, и я охотно последовал его совету.

В течение двух-трех недель весь привлекаемый капитал в 250 тысяч рублей, равный оценке имущества Торгового дома, был расписан без остатка, и устав «акционерного синематографического общества» был послан на «высочайшее утверждение».

Имущество Торгового дома представляло солидную величину: кроме недвижимости на Житной улице, оно заключалось также в ценном оборудовании фабрики, двух ателье и научном отделе, а после приобретения прокатных контор — в тысячах метров рабочего негатива, десятках тысяч метров иностранного отдела, сотнях тысяч метров картин, находящихся в прокате и в миллионах метров картин на складе.

Акционеры, собравшиеся на учредительное собрание, мало понимали в кинематографии, но они прекрасно осознали, что фирма, имеющая около десяти представительств лучших заграничных кинофабрик и выпускающая свои недурные картины, имеет все данные на ведущую роль в России, а потому единогласно утвердили объявленную оценку в 250 тысяч рублей.

Когда официальная часть закончилась, новым акционерам было показано несколько картин, назначенных к выпуску. Прощаясь, акционеры благодарили А. С. Вишнякова за привлечение их к такому интересному делу, а мне сказали, что я очень скромно оценил свое дело, в их коммерческом мире подобное предприятие, при акционировании, было бы расценено вдвое, а может быть, и втрое дороже.

Итак, 8 сентября 1912 г. начало функционировать акционерное о-во «А. А. Ханжонков и К°», с капиталом в 500 тысяч рублей.

По существу ничто не изменилось, так как я был избран председателем правления и, кроме того, приглашен на должность директора-распорядителя.

Жена моя также (была избрана в члены травления, но не потому, что была близким мне человеком. (По отзывам всех сотрудников нашей фирмы она была активным работником в деле и хорошо его знала, участвуя ©о всех стадиях его развития. Специальностью своей она избрала художественную часть и работала с энтузиазмом, разрабатывая с режиссерами сценарии, следя за (правильностью съемок и т. п.

Она была моим незаменимым (помощником, так как я был перегружен делами коммерческими, организационными и принужден был часто отлучаться в поездки по России и за границу.

(В кинемотографии в то время считалось естественным преувеличивать на словах ***ш*** в рекламах капиталы, вложенные ***в*** дело, поэтому никто не верил большим цифрам, обозначенным на объявлениях 'некоторых фирм. Однако, вскоре стало широко известно о притоке наличных денег в нашу, и без того (достаточно боеспособную фирму, и тут началась ожесточенная борьба с конкурентами по всем фронтам.

(«Пате», «Тиман», «Пендрие», представитель фирмы «Эклер» монополизировали продажу картин ***в*** крупнейших районах. Это было в сентябре 1912 г., а в ноябре «Пате» уже счел для себя невозможным обходиться полумерами и официально объявил об открытии прокатного отдела, назначив его директорами Я. О. Щигельского и |И. |Н. (Ермольева, покинувшего к этому времени своих компаньонов в Ростове-на-Дону.

В это время наше Акционерное о-во уже развернуло следующие отделения по прокату: Москва, Петербург, Харьков, Саратов, Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Баку. Кроме того, я принял меры к тому, чтобы обосноваться и в других районах.

Конкуренции в прокате сопутствовала конкуренция в производстве. Желая улучшить качество картин, мои конкуренты стали заботиться о привлечении писателей в кинематографию. Фирма «бр. Пате» подписала договоры о написании сценариев с писателями: Анатолием (Каменским, Арцыбашевым, Архиповым, Соломенским и Юшкевичем.

Я не отставал от своей французской соперницы и немедля подписал договоры с Аверченко, Дымовым, Федором Сологубом, Тэффи, Цензором, Амфитеатровым, Чириковым, Куприным, Маныч-Тавричанином, Леонидом Андреевым, Лазаревским, А. Марам, Рославлевым и Василевским («Не буквой»).

Для того чтобы укрепить связь с (писательским миром, мы решили издавать юмористический журнал кинематографии под названием «(Пересмешник».

Участвовать в^ журнале дали свое согласие (многие из перечисленных уже писателей и, кроме того, 'Блек, Греблев, Д'Ор,

Крачковский, Колибри, Ленский, Маска, Регинин, Федоров и художники— Моор, Мухобой, Фестер и другие.

Писатели и художники составили литературно-художественный отдел, первое (Собрание которого состоялось в салоне драматурга Фалыковского. Многие газеты осудили 'переход писателей на «синематографическую» деятельность. «Вечернее время» прямо обозвало русских писателей «метроганами». Газета презрительно относилась к новому виду творчества и упрекала писате-

работников было нетрудно. Но для художественных постановок людей нехватало. Приходилось доверять постановки случайным некультурным людям, так сказать, режиссерам «милостью божьей». Легче было найти операторов. Их можно было пригласить из-за границы — так было с Форестье и Мюллертом — или обучить операторскому искусству способного фотографа. (Разница между фото- и киносъемками в то время была не так уж разительна.) Но режиссеров приходилось выискивать всяческими способами. Режиссеры театров тогда, еще гнушались киноработой и приходилось привлекать людей, проявивших себя чем-нибудь в области изящного вкуса и подающих какие-либо надежды, приходилось рисковать и временем и средствами.

Был у меня молодой, энергичный сотрудник Тодди. Он был журналист-газетчик и доставлял мне газетные вырезки по интересующим меня аэмшрда&спо ^шмг втоо *пм*

И вот из таких вырезок я узнал, что в г. Вильно некий Старевич 28 три года подряд на рождественских маскарадных балах берет первые премии, причем во всех трех случаях костюмы сделаны были им самим из самых недорогих материалов: для первого конкурса из рогожи, для второго из пробок, а для третьего из ржаных колосьев. Это говорило уже кое о чем, и я поручил представителю нашей фирмы в г. Вильно навести справки о Старевиче. !!Т];СЭТЖ э Кннэшшто битом л $1<?Г оюмнЕ

Мне вскоре сообщили, что Старевич Владислав Александрович, молодой чиновник казенной палаты (казначейства), служит на окладе от 30 до 40 рублей. Сообщили мне также и

ыаотвдатаг эо® *тюо жшмсш етохо :0

Я немедленно вступил со Старевичем в переписку, в результате которой он приехал в Москву для личных переговоров. Вскоре он переселился, вместе с семейством, к нам на фабрику. Это был разносторонне одаренный человек. Без всякой специальной подготовки он выучился фотографии и операторскому искусству, был талантливым художником-карикатуристом, мог делать миниатюрные макеты любых объектов. Большой его страстью было коллекционирование и препарирование бабочек и

т шшЬ *ожнто* итохо ытвтуглтаа' дашош$й:юП

Первой его постановкой, сделанной по его же сценарию, была картина в 230 метров длиною, под названием «Прекрасная Люканида» или «Война рогачей с усачами», выпущенная в марте месяце 1912 г.

Картина заставила всех видевших ее не только восторгаться, но и задуматься над способами ее постановки, так как все роли в ней были исполнены жуками. Это был первый образец неизвестной еще тогда ни у нас в России, ни за границей объемной

мультипликации. Снимались не рисунки, а миниатюрные фигурки—искусственные жуки, сделанные с восхитительным правдоподием. Для каждого кадрика жукам надо было придать особое положение, а иногда даже и выражение.

Первый опыт Старевича в кинематографии был настолько удачен и сулил такие перспективы, что к занимаемой им квартире было пристроено специальное ателье. Ему были созданы все условия для работы7 гш99Ч77 гш6щх7угщьнугщьы7 гш9Чь7вгшщЧ7егшщь7ргш9х7огш9хяото є

ревича французская фирма сняла картину «Война зверей» с участием питомцев Вл. Дурова.

Наши научные картины тоже вызывали подражание.

Научным отделом нашего акционерного о-ва была выпущена в 1912 г. картина «Пьянство и его последствия». Она была поставлена под руководством заведующего работами научного отдела А. Л. Дворецкого при консультации и под наблюдением докторов медицины: Ф. А. Андреева, А. П. Коровина, В. Я. Камель, а также приват-доцентов Московского университета: П. Н. Бернштейна, Т. И. Вяземского и М. Н. Шатерникова.

В картине фигурировали жертвы алкоголя, снятые на Хитровом рынке. Узнав о выпуске «Пьянства», фирма «бр. Пате» в декабре 1912 г. выпустила картину на аналогичную тему, назвав ее «Пасынки судьбы», снятую на том же Хитровом рынке. В рекламе значилось, что в картине участвуют герои Максима Горького.

Главный бой между конкурирующими фирмами разыгрался в 1913 г., в связи с выпуском новой юбилейной картины «Триста лет дома Романовых».

Помимо нашей фирмы, картину «1613 — 1913 гг.» начало ставить и вновь образовавшееся т-во «Дранков и Талдыкин».

Этому предшествовало перенесение деятельности А. О. Дранкова из «холодного» Питера в гостеприимную Москву. Здесь Дранков нашел себе богатого компаньона в лице владельца старинной костюмерной мастерской Г. А. Талдыкина.

Первой постановкой нового кинотоварищества и была юбилейная картина. Постановка этой картины стоила дорого. Ставил ее режиссер Московского художественного театра А. Н. Уральский, а художественной частью ведал Е. Ф. Бауэр[29]. Картина вышла настолько удачной, что фирма «бр. Пате» взяла распространение ее по всей России под свое, так сказать, крылышко, тем более, что без юбилейной картины все ее прокатные отделения попали бы в крайне тяжелое положение.

Фирма «бр. Пате» широко рекламировала эту картину, с перечислением всех ее достоинств. В рекламе значилось также, что Дранков и Талдыкин являются членами Лефортовского отдела дамского попечительства о бедных, состоявшего «под покровительством его императорского величества».

Юбилейная картина нашего акционерного о-ва была настолько недурна, что фирма «бр. Пате» предложила мне, во избежание спешки в изготовлении и срывов в эксплоатации, выпустить обе юбилейные картины в один день по всей России. Я на это согласился и сроком выпуска было назначено 16 февраля 1913 г.

Вскоре стало известно, что в Екатеринбурге, Омске и дру-

(Кадр из фильма «Хризантемы» (1914).
Режиссер П. И. Чардынин.

гих городах Сибири фирмою «бр. Пате» была допущена ошибка, и картина была выпущена на пять дней ранее условленного срока, то есть 11 февраля, что нанесло клиентуре акционерного о-ва значительные убытки.

Таким образом фирма «бр. Пате» продала картину Дранкова и Талдыкина в количестве 107 экземпляров, а наша фирма — в количестве 86 экземпляров.

Вскоре я нашел случай нанести удар конкуренции удачной картиной.

Я без изменения перенес на пленку интереснейшую театральную постановку сезона, пантомиму «Слезы». Она принесла фирме много прибыли и славы. История этой постановки такова. Режиссер Московского художественного театра К. А. Марджанов[3] организовал небольшую труппу для постановки пьесы без слов, в девяти картинах драматурга А. С. Вознесенского в декорациях художника Симова, со специальной музыкой композитора И. А. Сац. Постановка была как бы перенесена с экрана на сцену и поражала оригинальностью и сходством с кинематографом. Эта пьеса и была теперь водворена нами на экран. Главную роль исполняла премьерша театра Незлобина В. Л. Юренева.

Успешно прошла картина «Крестьянская доля», в которой выступил и блестяще провел ответственную роль И. И. Мозжухин, заставив этим выступлением обратить на себя внимание. Я понял, что Мозжухина ждет большое будущее.

В поисках соответствующей актрисы, которая бы могла стать премьершей нашей небольшой кинематографической труппы, я заключил договор с прима-балериной Большого императорского театра — В. А. Каралли, обладавшей не только хореографическим талантом, но и выразительной мимикой. Я не ошибся в выборе. Вскоре в России не было городка, где бы не ждали картин с участием любимицы публики — Каралли.

Актриса быстро освоилась с игрой для экрана и полюбила наше дело. Актерам и актрисам императорских театров было запрещено сниматься в кинематографе, но Каралли стала нашей постоянной сотрудницей, уверенная, что московский балет нуждается в ней больше, нежели она в нем.

Несмотря на бурные успехи собственного производства, основным источником дохода оставался пока импортный фонд картин. Это заставляло меня укрепить мои связи с заграничными фирмами.

Чтобы поддерживать старые связи и завязывать новые, мне приходилось ежегодно, по нескольку раз, бывать за границей.

Весною 1912 г. я получил долгожданное сообщение, которое

Кадр из фильма «Жизнь в смерти» (1914).
Режиссер Е. Ф. Бауэр.

меня очень обрадовало: фирма «Чинес» готова закрыть свое отделение в Москве и передать представительство в России нашему торговому дому. Я немедленно выехал в Рим.

Ателье и фабрика «Чинес», расположенные за чертой «вечного» города, поразили меня как своими размерами, так и постановкой дела.

Познакомившись с дирекцией акционерного общества, возглавляемого бароном Фассини, бывшим морским офицером, я подписал довольно выгодный договор, обязывавший покупать в среднем по пяти экземпляров каждой картины по цене только в 0,98 итальянской лиры.

(Поездка в Италию памятна мне тем, что именно тогда, впервые, я увидел постановку большой картины, о которой уже много писалось и говорилось: «Камо грядеши» по Генриху Сенкевичу. О таких масштабах кинопостановки я не имел ни малейшего представления. Особенно поразила меня четкость работы всех участвующих в массовых сценах.

Десятки раз репетировалась сцена, изображавшая рынок в древнем Риме. Однако, во время съемки режиссер прервал работу по самой ничтожной, с моей точки зрения, причине: старая рабыня, проводя ослика с какой-то кладью, должна была быть при счете «девять» у пятой колонны портала, но она замешкалась в многолюдной толпе рынка и была только у третьей. Впоследствии я выяснил, что съемку прервали не зря. Если бы съемка продолжалась, то старуха, со «своим осликом, внесла бы полную дезорганизацию в стройные ряды римских легионеров, которые при счете «одиннадцать» должны были пройти около этого портала. Меня удавило, что режиссер во время съемки массовой сцены произносит только цифры; каждой из этих цифр соответствуют положение и игра актера, строго установленные и проверенные на репетициях. Казалось бы, что такой бездушный, бухгалтерский способ работы не должен был бы дать хороших результатов; однако, именно он и сделал массовые сцены итальянской кинопромышленности вне конкуренции.

(Из Рима, довольный всем виденным, я поехал в Турин, где узнал, что фирма «Итала-фильм» тоже включила в свою съемочную программу к следующему сезону картину большого масштаба, под названием «Падение Трои»; фирма, судя по размерам ее новой фабрики и грандиозному оборудованию ателье, делала огромные успехи.

На обратном пути из Парижа, в (Берлине я заключил договор с новой большой киноорганизацией «Эйко-фильм».

Таким образом, иностранный отдел нашей фирмы обогатился еще двумя крупными представительствами и к сезону 1912—1913 гг. был достаточно боеспособен, чтобы выдержать любые атаки конкурентов.

Параллельно производству и прокату я стремился расширить и кино-театральное дело. Для этой цели я решил предложить своим акционерам постройку новых кинематографов во всех крупных центрах страны, чтобы иметь возможность образ-

Кадр из фильма «Тайна германского шпиона» (1914).
Режиссер Е. Ф. Бауэр.

цово поставить дело и служить примером в подборе и демонстрировании программ. Для рассмотрения моего предложения было созвано чрезвычайное собрание, состоявшееся в марте 1913 г.

На собрании акционерам было доложено о полугодовой, со дня возникновения, деятельности общества и приведены данные по главным отраслям дела.

Иностранный отдел приобрел несколько новых представительств: от итальянских фирм «Челио» (автономная фабрика «Чинес»), «Ласквалли» и «Аюзилла», от германской фирмы «Витаскоп» и американских — «Кейстон» и «Любин».

Отдел продажи увеличил свои обороты в полтора раза, проводя в месяц, в общей сложности, до 300.000 метров. Из числа картин этого отдела вызвали наибольшую симпатию «Камо грядеши» по Сенкевичу длиною в 2.400 метров. По отзывам русской и европейской прессы эта постановка «Чинес» побила все мировые рекорды: «Падение Трои» и «Раздвоение личности», «Витаскоп», с участием первого трагика Германии—Бассермана.

Снабжение клиентуры аппаратами удалось организовать, получив представительство дрезденской фабрики «Ика», которая решила закрыть свое отделение в Москве и передать продажу своей прекрасной аппаратуры нашей фирме.

Приятное впечатление на собрание произвело сообщение о выпусках хроникального киножурнала «Пегас», имеющего уже своих корреспондентов-операторов в различных точках нашей страны и Европы.

На этом же собрании, по моему предложению, было утверждено субсидирование бездоходного научного отдела, выпустившего в этом сезоне, кроме картины «Пьянство и его последствия», хорошую картину «Жизнь в капле воды».

Подписка на увеличение основного капитала о-ва на 250 тысяч рублей для постройки собственного кинематографа в Москве прошла без прений, и акционеры перешли в демонстраторскую комнату, чтобы ознакомиться с картинами собственного производства.

Сезон 1913—1914 гг. отличался необыкновенным наплывом иностранной кинопродукции на русский рынок: в одной Москве было представлено более полсотни заграничных фабрик.

Представители тех марок, которые не попали в прокатный «фарватер» фирм, буквально осаждали прокатные конторы и крупных театровладельцев (мнение которых учитывалось при составлении программ), всячески пропагандируя свои картины.

А картины, в этом сезоне, не говоря уже о таких шедеврах, как «Камо грядеши», «Гибель Помпеи», «Нерон», «Повелительница Нила», «Спартак», были вообще гораздо лучше, чем в предыдущих сезонах.

Но рынок никак не мог поглотить всего, что на него выбрасывалось, а потому многие картины оставались на руках представителей.

И вот через всю эту толщу осевших на рынке заграничных картин русская кинопромышленность пробивалась своими первыми ростками. Несмотря на то, что в количественном отношении ее продукция составляла не более одной десятой доли всех проходящих картин, она играла на рынке большую роль: без русских картин уже не могло существовать ни одно прокатное дело, без русских картин ни один кинематограф не мог стяжать себе приличной репутации.

Л А В А П Я Т А Я

ВОЙНА И КИНЕМАТОГРАФИЯ.

Съемки для морского министерства. — Договор с Шламёнгъ.—Пожар на Тверской.—Объявление войны.—В. А. Полонский. — Вера Холодная. — Е. Ф. Бауэр. — Выпуск «Кабирии». — Журнал искусств «Пегас». — И. Церестиани — Смерть В. М. Гончарова. — Пленочный кризис.— Проект монополизации.

Год объявления империалистической войны был знаменателен для кинематографии. Кинематография стала модной темой дня. О ней заговорили решительно все: писатели, режиссеры, крупнейшие актеры, публицисты, общественные деятели, члены государственной думы и министры. Кинематограф волновал умы, будил газетные страсти. Журналы кинематографии были полны заметок различных деятелей культуры о пользе, вреде, сущности и перспективах кинематографа. На диспутах, специально посвященных кинематографии, дебатировались те же вопросы.

Несмотря на одинокие голоса, раздававшиеся против кинематографа, авторитет кинопромышленности рос и укреплялся. Два симптома показались мне в этом направлении особенно показательными.

Симптом первый. Весною 1914 г. канцелярия императорского двора известила нас о наградах, присужденных кинодеятелям. Я, Александр Ханжонков, «за исключительно полезную деятельность на почве отечественной кинематографии», как гласила грамота, получил орден Станислава 2-й степени. Режиссер исторических картин В. М. Гончаров получил золотую медаль с надписью «За усердий», директор фирмы «бр. Пате» — М. К. Гащ—.за демонстрацию юбилейной картины — золотой портсигар, заведующий петербургским отделением фирмы «бр. Пате»—г

А. В. Кювс — золотые чада, а Талдыкин — звание потомственного почетного гражданина.

Симптом второй. Министерства также начали пользоваться кинематографией. Так, министерство земледелия поручило нашей фирме произвести съемки в Туркестанском крае: в Сыр-Дарьинской, Ферганской, Самаркандской и Закаспийской областях. Морское министерство высказало пожелание заснять Балтийскую эскадру, а, если возможно, то весь русский флот, включительно до Амурской, Сибирской речной флотилии и заводы, обслуживающие этот флот: Балтийский военный завод со всеми строящимися там судами, дредноутами и Колпинско-Мжорский завод, изготовляющий разные сорта брони.

В Государственной думе тоже шли разговоры о кинематографии, правда, в форме, не лишенной юмористики: небезызвестный член Думы — Пуришкевич (как сообщало «Русское слово») в мае 1914 г. с думской трибуны обрушился на кинематограф за то, что его — (Пуришкевича — высмеяли в какой-то картине[31].

В доказательство своих претензий, он вынул из кармана ролик пленки и бросил его, как серпантин, к скамьям депутатов. Это, конечно, вызвало смех. Снимок был просмотрен на экране в полуциркульном зале и имел среди депутатов большой успех, так как Пуришкевич оказался высмеянным очень удачно и остроумно. В то же время стало известно, что союз «Михаила Архангела» обращался к Пуришкевичу с просьбой устроить в городах и селах патриотические кинематографы, в целях пропаганды идей союза.

Тогда же в «Голосе Москвы» было напечатано, что некий Шустер заснял на пленку Григория Распутина во время проезда его через город Тюмень на родину — в село (Покровское, но демонстрирование снимков было разрешено не ранее, чем последовала соответствующая телеграмма от самого Распутина из Ялты.

Цензура, всегда чуткая к настроениям в высших сферах, запрещала картину за картиной; например, были запрещены такие картины как «Похороны Столыпина», «Санин». Категорически запрещались картины, (изображающие тяжелые условия труда.

Несмотря на цензурные гонения, общественный престиж кинематографии укрепился и более не внушал мне опасений. В деловых кругах также, видимо, произошел перелом, и фирмы без особенного труда привлекали средства из других отраслей промышленности. Финансисты и промышленники не могли не видеть, как велика чистая прибыль в кинопромышленности и как быстро в ней растут капиталы.

Кадр из филыма «Мазепа» (1914).
Режиссер П. И. Чардынин.

1 августа 1913 г. состоялась закладка здания будущего кинематографа на Триумфальной площади, а 21 ноября того же года состоялось уже его открытие.

Постройка производилась архитектором Фольбаум и техником акц. онва Чебаным.

Постройка образцового кинематографа в Москве была задумана на 1500 человек, но купленный нами, в первую очередь, участок земли был мал, а покупка соседнего участка такого же размера затянулась, вследствие чрезвычайно высокой его оценки. Решено было строить пока первую половину театра вместимостью в 750 чел., затем, когда владелец поймет невозможность получения желаемой им суммы и назначит нормальную цену, приступить к постройке второй половины.

В силу целого ряда обстоятельств, план этот не удалось довести до конца. Кинематограф вышел непропорционально высоким, напоминая нам своей архитектурой о неудаче задуманного плана.

Однако и в таком виде, руководимый опытным директором З. Гольдберг-Басовым, поставившим музыкальную иллюстрацию

картин на должную высоту, кинотеатр оправдал вполне возлагаемые на него надежды. На открытие мы привлекли ряд влиятельных лиц, которые могли оказать кинематографии, в дальнейшем, прямую и косвенную пользу.

Гостям была показана программа из картин, характеризовавших развитие фирмы, начиная от «Купца Калашникова» и кончая «Покорением Кавказа». Каково же было удивление зрителей, когда в итоге программы мы показали их самих на экране у подъезда кинематографа, входящими в здание. Все это происходило каких-нибудь полтора часа тому назад.

Многие сначала даже не поняли, в чем дело. Но, когда среди подъезжающих и подходящих к кинематографу они узнали друг друга, то восторгам и шуткам не было конца.

Такой рекорд «киноскорости» характеризовал постановку дела в фирме, открывающей кинематограф. Открытие прошло блестяще, и непосредственным результатом его был циркуляр попечителя учебного округа о том, что акц. о-во в своем театре должно предоставлять известное число бесплатных билетов ученикам и ученицам средних учебных заведений Москвы на сеансы научных картин.

В дальнейшем спектакли научно-популярного характера, по пониженным ценам, устраивались еженедельно, и на одном из них сам попечитель прочел лекцию на тему: «Открытия и идей в науке».

Надо сказать, что научный отдел общества работал интенсивно и продолжал пополнять свою программу картинами как производимыми в лаборатории самого отдела, так и вне его — в экспедициях.

В описываемый мной период научный отдел выпустил большую картину «Туберкулез и меры борьбы с ним». Насколько картина была удачна по выполнению и полезна по своему содержанию, можно судить по тому, что ее первое появление в Московском политехническом музее с разъяснительной лекцией заведующего научным отделом — А. Л. Дворецкого — вызвало аплодисменты аудитории.

Когда сезон был уже на исходе, я был вызван в Берлин телеграммой владельца «Итала-фильм» Шламенго для заключения договора на новую картину. Название картины было известно только ему, постановщику, режиссерам, его другу, инженеру Пастроне, и автору сценария, писателю Габриэлю Д'Аннунцио. Все они дали друг другу слово скрывать название картины до окончания всех съемок, происходящих как в Европе, так и в Африке.

Далее Шламенго сообщил мне, что эта картина должна превзойти все, когда-либо созданное кинематографией! Картина по-

требовала больших затрат, й Шламенго решил взять авансы от своих представителей.

Право эксплоатации будущей картины в России он расценил в сто тысяч рублей. Это давало мне право забрать любое количество позитивов по цене лишь обработанной пленки. (История «Обороны Севастополя» проплыла в моей памяти...)

Хотя такая сумма, в качестве лицензии, была еще неслыханной, но я, зная Шламенго и всю серьезность его отношения к своим словам, подписал договор на картину без названия и выдал на оплату ее вексель в сто тысяч. (Векселя нашего о-ва уже учитывались и за границей.

Закончив эту оригинальную сделку, я хотел выехать дальше по делам, но получил из Москвы тревожную телеграмму о пожаре на Тверской с человеческими жертвами. Немедленно, бросив все, я выехал в Москву.

По возвращении я узнал следующее: вечером 17 марта техник Петриковский остался в ателье при конторе, куда инженер электрофирмы Жуковский-Блессинг должен был привезти для испытания изобретенный им трансформатор высокого напряжения.

В этот вечер жители огромного дома Саввинского подворья услыхали сильный взрыв, а через некоторое время увидели пламя, выходящее из разбитого стекла нашего ателье. Едкий дым распространявшийся по двору и ряд последующих взрывов вызвали панику во всем доме. Жители начали выбегать во двор и на улицу.

Прибывшие пожарные команды ликвидировали пожар и извлекли из ателье трупы Петриковского и Блессинга,—они погибли от отравления окисью углерода.

Это печальное событие вызвало оживленные отклики в печати и справедливые нападки на администрацию за разрешение хранить запасы пленки и производить какие-то эксперименты в самом центре города.

Правление о-ва решило перенести все опасные в пожарном отношении работы на Житную улицу и немедленно приступить к постройке там нового фабричного корпуса.

Мне удалось отстоять право продолжать работы на Тверской до окончания постройки. Удалось ликвидировать и все претензии, связанные с пожаром. Однако, в результате всех дел, я почувствовал, что многолетняя работа без отдыха окончательно расстроила мое здоровье. При наступлении мертвого сезона, увы, уже на костылях, я выехал в г. Кеммерн на Балтийском побережьи, славившийся своими торфяными ваннами от ревматизма.

Недолго лечил я свой ревматизм.

Объявление войны прервало мое лечение и потребовало срочного возвращения в Москву.

Москва напоминала собой военный лагерь. Каланчевская площадь была забита войсками, отправляющимися на фронт. В городе говорили только о войне и делали только то, что вызывалось войной и было связано с ней.

Кинематография не представляла исключения. Я прямо с поезда попал в комитет по организации лазарета имени кинематографии при Екатерининском институте.

Наше акц. о-во, по моему предложению, решило также открыть свой лазарет на 20 коек. Под лазарет я предоставил свою квартиру в Саввинском подворьи, а сам с семьей перебрался в Брюсовский переулок.

Весь кинорынок, от основания и до вершины, был потрясен войной. Новый директор фирмы «бр. (Пате» Инфруа, заменивший отозванного в (Париж (Гаша, объявил, что, по не зависящим от фирмы причинам, получение заграничных картин стоит под сомнением и сделки на покупку русских негативов расторгаются.

Все другие фирмы, занимавшиеся продажей иностранных картин, вследствие закрытия границ, остались без притока нового товара и бездействовали, а фирмы, занимавшиеся своими постановками, бросились срочно изготовлять картины, так сказать, созвучные моменту.

Скоро по кинотеатрам запестрели афиши с патриотическими названиями: «В огне славянской бури», «Подвиг казака Крючкова», «На защиту братьев славян», «В борьбе народов», «Графиня-шпионка» — и т. д. и т. п.[32]

В киножурналах появились объявления о выходе специальной хроники, под названием «Зеркало войны». Первые выпуски хроники косили названия — «Наши трофеи под городом Львовом», «Морское сражение в Северном море», «Варварское разрушение г. Лювена» и «Варварская бомбардировка г. Реймса».

Контора «Фильмотека» обещала выпускать хронику под названием «Священная война». «Гомон» стал выпускать специальную хронику под названием «На западном фронте».

Специально военной хроникой занялся Скобелевский комитет[33].

Основные фирмы русской кинопромышленности, учитывая освобождение от иностранной конкуренции и усиление спроса на русские картины, срочно взялись за расширение своих постановочных баз и за увеличение пропускной способности своих кино-

Режиссер П. И. Чардынин.

лабораторий. Вскоре стало известно, что Ермольев строит ателье у Брянского вокзала, Талдыкин делает то же за Донским монастырем, Венгеров — на крыше 8-этажного дома Рубинштейна около Страстной площади, Дранков — на Старой Башиловке.

Либкен в Ярославле приспособил для киносъемок павильоны, оставшиеся от последней сельскохозяйственной выставки, торговый дом «Крео» (Петербург) заарендовал в Варшаве киноателье. В Екатеринославле образовалось для съемок т-во «Щетинин и К°» 34.

Возникновение торгового дома «Крео» произошло по военным, так сказать, причинам: многие из кинематографистов, находившихся летом 1914 г. за границей и застигнутые там вспыхнувшей войной, с большим трудом добрались до русской границы, а .владелец тчва «Танагра» Арнольд Иванович Быстрицкий совсем не возвратился. 'Совладелец этого (предприятия Михаил Иванович Быстрицкий на базе «Танагры» учредил торговый дом «Крео».

Там же, в Петербурге, переименованном в Петроград, Пирогов и Фрунке образовали «Русское кинематографическое т-во» 35 со своими павильонами для съемок. Открылась и крупная лаборатория под названием «Светосил».

Итак, всюду по России начали возникать производственные кинопредприятия. Это, казалось бы, говорило о росте кинопромышленности. Однако, скороспелые кинопредприниматели не учли, что они получили огромный, нуждающийся в картинах рынбк, но не обеспечили себя пленкой. Война прервала регулярный подвоз сырья.

Первое врем фирмы работали на тех запасах пленки, которые были еще у продавцов и покупателей, но очень скоро запасы начали иссякать, и стоимость пленки как позитивной, так и, особенно, негативной, стала повышаться не по дням, а по часам. (На рынке появился целый ряд спекулянтов-перекупщиков.

В эти моменты наиболее острой нужды перекупщики брали за пленку высокую цену, а затем на полученную прибыль опять покупали какую-либо партию пленки «на выдержку»*

Пленочный кризис был налицо. Начавшись в Москве, он охватил всю Россию.

Я уступил директору одной из крупных киноорганизаций 1200 метров негативной пленки по 70 коп. за метр. Через неделю этот директор настойчиво просил меня, в 'случае запроса от ревизионной комиссии —•на него в Правление поступил «подлый донос» — подтвердить, что пленка продана по 1 р. 70 к. за метр. Удивительно то, что, получив отказ, он был не только огорчен, но и обижен.

В Москве, на Петровке, находилось представительство мировой пленочной фирмы «Кодак» 36, ее уполномоченный— мистер Доон не мог удовлетворить всего спроса. Огромные запасы пленки на его складе были исчерпаны в первые же два-три месяца, а в дальнейшем он согласился только принимать заказы, оплаченные авансом, не гарантируя срока доставки.

Время от времени, в его контору проскальзывали, какими то окружными путями, отдельные партии пленки, но они тотчас

Кадр из фильма «Наташа Ростова» (1915).
Режиссер П. И. Чардынин.

же раздавались тем фирмам, которые внесли авансы, потребности же рынка оставались совершенно неудовлетворенными.

Перед войной фирма «бр. Пате» объявила, что впредь все ее картины будут выпускаться исключительно на собственной пленке. Но в продажу пленка «бр. Пате» не поступала и никак не помогла разрешению пленочного кризиса. Кинематографы повысили цены на входные билеты от 2 до 10 коп. на билет, но посещаемость увеличивалась и покрывала все расходы.

С осени 1914 г. в списках жертв войны стали появляться фамилии кинематографистов. В списках убитых оказался артист Шатерников [37], в списках пропавших без вести — артист Померанцев. Картина «Аскольдова могила», с его участием, так и осталась незаконченной; в списках контуженных оказались владелец театра «Миньон» — полковник Грейб, бывший управляющий конторой «Глобус» — Щигельский и режиссер Тимана — Волков. Эрколь, один из операторов Скобелевского к-та, был ранен в ногу разорвавшимся снарядом, причем его съемочный аппарат оказался разбитым.

Все это были действительные жертвы войны, но были жертвы и бутафорские. В августе 1914 г. фирма «бр. Патэ» получила телеграмму о том, что знаменитый французский комик Макс Линдер [38] погиб на театре военных действий. Далее следовали, поистине, трогательные подробности: Макс—эльзасец, а потому он был призван на фронт как немец,— против родных ему французов! Смерть спасла его от невыносимого положения. Он попал под грузовик. Все это оказалось рекламой...

Знаменитый комик оказался не только живым и здоровым, но поспешил опубликовать в ноябре 1914 г. письмо в русской прессе, которое заканчивалось словами:

«В ожидании иметь скоро удовольствие встретить русских братьев по оружию в Берлине, прошу принять уверения в моей искренней симпатии. Да здравствует Россия! Да здравствует Франция!

Волонтер французской армии Макс Линдер».

Так же, как Линдер, внезапно «погиб» американский комик толстяк Поксон, когда публика стала охладевать к его тяжеловесному юмору, и так же внезапно «воскрес» в новых картинах, рекламируемых предприимчивой фирмой «Витограф».

Все кинематографические фирмы в России так или иначе откликались на войну новыми картинами.

Я не был сторонником тенденциозных военных картин, мало художественных и неубедительных. Однако, к концу 1914 г. пришлось уступить требованию наших прокатных отделов и согласиться на военную постановку.

Наш выбор остановился на новой пьесе Леонида Андреева «Король, закон и свобода». Кульминационным пунктом драмы решили сделать героический эпизод столкновения бельгийцев с немцами, взрыв бельгийцами шлюзов для затопления своих плодородных полей.

На Житной улице, в малом ателье (большое еще строилось), было устроено «затопление». На полу декоративной мастерской,

Кадр из фильма «Песнь торжествующей любви» (1916). Режиссер Е. Ф. Бауэр.

примыкающей непосредственно к ателье, был разостлан огромных размеров брезент; края его со всех сторон были приподняты кверху. Эту импровизированную цистерну наполнили водой.

Рядом, в ателье, декорация изображала поле, на котором у костров отдыхали немецкие солдаты после нашествия на маленькую, беззащитную страну. Результаты взрыва шлюзов были показаны очень просто: был опущен край брезента между декоративной и ателье.

Вода хлынула на солдат и на костры с таким напором и в таком количестве, что создалась полная иллюзия наводнения.

Памятна мне постановка «Войны и Мира», над которой работал режиссер Чардынин. Картина ставилась одновременно несколькими фирмами, и мы очень спешили выпустить нашу картину первыми, под названием «Наташа Ростова».

Чардынин умел необыкновенно толково и скоро организовать съемки, но вышла неожиданная задержка: среди артистов нашей труппы не было подходящего актера для роли князя Андрея. И вот тут в спешном порядке был отыскан, одет и выпущен князем Андреем мало известный и никогда еще не выступавший в кино артист Малого московского театра — Витольд Альфонсович Полонский [39].

Это было крупным приобретением нашей фирмы. 'Полонский не только подошел к роли князя Андрея, но вообще своей внешностью обратил на себя всеобщее внимание и стал пользоваться большим успехом.

(В 1915 г. фирма пригласила Веру Васильевну Холодную40. Ее

Кадр из фильма «Инвалиды духа» (1915).
Режиссер П. И. Чардынин.

Патриотическая горячка первых месяцев войны уже успела поостыть. Взносы на лазарет кинематографии сильно упали. В киножурналах появился отчет, отражающий кривую падения кинематографического патриотизма.

В сентябре 1914 г. на лазарет от добровольных взносов поступило 5.921 р. 78 к., в октябре — 5.122 р. 09 к., в ноябре — 4.138 р. 18 к., в декабре — 2.144 р. 09 к., в январе 1915 г. — 1.901 р. 57 к., а в феврале — 952 р. 23 к.

Киножурналы сопровождали отчет горячими призывами к кинематографистам, принявшим на себя только полгода тому назад обязательства по содержанию лазарета. Устыженные «патриоты» провели самообложение, и лазарет продолжал существовать.

Второй кинолазарет, имени нашего акц. о-ва, функционировал исправно. Вследствие наплыва в Москву раненых, его пришлось даже расширить до 30 коек.

Расходы покрывались большими доходами нашего о-ва, значительно возросшими за месяцы войны.

На собрании акционеров 15/IV 1915 г. я привел финансовую таблицу, которой все остались довольны.

Общий оборот кассы	2 897 382 р.
Отдел продажи — оборот	1077 417 р. 04 к.
Куплено лент на	820 728 р. 41 к.
Продано „ „	821 358 р. 61 к.
Остаток на складе на сумму	240 058 р. 43 к.
Отдел проката — оборот	1 051 352 р. 45 к.
Выручено за прокат	839 565 р. 44 к.
Расходы по прокату	206 983 р. 03 к.
Отдел фабрики — оборот	429 005 р. 58 к.
Изготовление негативов и позитивов на	240 230 р. 72 к.
Расход по фабрике	329 080 р. 20 к.
Отдел технический — оборот	79 626 р. 21 к.
Продано аппаратов на сумму	61 234 р. 87 к.
Кинотеатр в Москве — оборот	81 564 р. 84 к.
Журнал „Вестник кинематографии"	14 162 р. 46 к.
Общая прибыль	89 023 р. 58 к.

Собрание постановило 10% на капитал отчислить в дивиденд за второй операционный год акционерам.

В отношении капитального строительства, я доложил собранию, что первая половина ателье, размером 24 × 16 ½ метра и вышиною в 6½ метров, занявшего половину фасада по Житной улице, закончена стройкой в конце 1914 г. и функционирует, вместе с малым ателье во дворе, с полной нагрузкой. Фабрика загружена работой полностью и выпускает ежедневно до 10 тыс. метров готового позитива. От бывшего директора фабрики Бремер, командированного на Дальний Восток в качестве съемщика, получено около 12 тыс. метров заснятого негатива. Съемки произведены в Порт-Саиде, Сингапуре, Владивостоке и далее, по дороге к Берингову проливу. Снимки являются ценным вкладом в фонд географических программ нашего научного отдела.

На пополнение этих программ поступили также негативы оператора Рылло, заснятые на Волге, и негативы разных операторов, заснятые в разных местах Средней Азии. В лаборатории научного отдела были закончены очередные картины: «Дыхание», «Кровообращение», «Нервная система» и, кроме того, засняты сюжеты, вызванные военным временем: операции раненых, обнаружение пуль посредством рентгеновских лучей и т. п.

Научный отдел не давал дохода. В глубине души я трепетал за его судьбу. Однако общее собрание акционеров утвердило дотацию в 50 тысяч, и научный отдел был спасен.

Далее доклад был посвящен новому изобретению — цветной кинематографии, под названием «Синема-натюр». 16 проек-

Кадр из фильма «Руслан и Людмила» (1915).
Режиссер В. А. Старевич.

ционных аппаратов «Синема-натюр» было куплено нашим о-вом, с правом монопольной эксплоатации в России. Отчитываясь в векселе на 100 тысяч, переданном Шламенго в Италии, я доложил собранию, что купленная «втемную» картина «Итала-филым» — «Кабирия» — уже выпущена за границей и по отзывам иностранной прессы своей грандиозной и оригинальной постановкой побила все рекорды кинематографии на несколько лет вперед.

Общее собрание утвердило представленный ему отчет и постановило увеличить основной капитал о-ва выпуском акций еще на 500 тысяч рублей.

Этот выпуск акций был покрыт предварительной подпиской почти без остатка. Такой успех подписки следовало отнести, помимо действительно твердого положения дел о-ва, за счет той популярности картин собственного производства, которой они пользовались в России. Художественное качество наших картин улучшилось благодаря привлечению квалифицированных артистов. В труппе нашего о-ва работали Каралли, Лисенко, Юренева, Радин, Борисов, Хмара й Фрелих.

Успехи были столь разительны, что полумиллионный взнос

Кадр из фильма «Леон Дрей» (1915).
Режиссер Е. Ф. Бауэр.

тины с убийствами, кражами, сыщиками и наказанием преступников. Успех картин этого рода увеличивал серии каждой картины до баснословных размеров. Картина «Сонька-золотая ручка» фирмы Дранкова подходила уже к 10-й серии[3]. «Петербургские трущобы» фирмы Ермольева — к 5 серии[4].

Я принужден был отдать дань новой моде и выпустил по своему сценарию под псевдонимом «Анталек» картину «Ирина Кирсанова». Шумный успех картины вызвал и вторую серию, под названием «Борис и Глеб». Сценарии были опубликованы в новом журнале нашего акц. о-ва, с ноября 1915 г. издававшегося под названием «Пегас»[5].

В этих картинах было все, что полагалось в таких случаях. Женщина с сильным характером, убийство, невинная жертва, Умный следователь, любовь, происки негодяя и справедливое правосудие.

Картина «Борис и Глеб» вызвала столкновение с властями.

Когда картина была уже выпущена, ко мне явились два чиновника от министерства внутренних дел с требованием изменить название «Борис и Глеб», или изъять картину, так как в министерство поступила жалоба от члена Государственной думы Пуришкевича. Сей государственный муж заявлял, что кинематография стала посягать даже на имена святых и дискредитировать их в названиях кинокартин.

Мне удалось необыкновенно легко отразить нападение, так как я попросил защитников святых имен назвать мне хоть одно русское имя, взятое не из календаря или святцев, т. е. не «святое». И «Петр Великий», и «Козьма Крючков» или «Мария Лусьева»—все эти герои картин носили имена «святых» и почему-то не вызывали неудовольствий со стороны власть имущих... Ответа не последовало. Чиновники растерялись и быстро покинули меня, бормоча что-то невнятное о том, как надо осторожно относиться к заявлениям, поступающим даже из таких высоких учреждений, как Государственная дума.

Бурный успех таких картин, как «Ирина Кирсанова», не удовлетворял меня. Мне хотелось потрясти кинематографию высокохудожественным произведением, которое сразу поставило бы репутацию нашей фирмы на должную высоту. Мое желание подогревали успехи Ермольева, который заканчивал в то время высокохудожественную картину «Пиковая Дама» по повести Пушкина. Ставил ее Я. Протазанов [46], главную роль Германа играл Мозжухин. Картина создана была прекрасным артистическим ансамблем [47]. Оригинальные декорации художника Баллюзека были несомненным шагом вперед в развитии русской кинопромышленности.

Наша фирма как самая старая и самая крупная в России сочла своим долгом, во что бы то ни стало, выпустить в этом же сезоне какую-либо картину такого же качества.

Главный наш режиссер Бауэр из целого ряда предложенных ему сценариев выбрал инсценировку французского романа Жоржа Оне «Жизнь за жизнь». Для постановки были мобилизованы все средства ателье, главные роли были распределены между лучшими артистами нашей труппы: Холодной, Кореневой, Рахмановой, Полонским и Перестиани [48]. Декоративная часть была поручена художнику Уткину [49], а съемочная, — лучшему оператору фирмы Завелеву.

Весна напоминала нам о скором окончании эксплоатационного сезона. Больше месяца на постановку затратить было невозможно, все цеха заработали лихорадочным темпом. Бауэр любил такую срочную, «на нерве», работу и закончил ее даже на несколько дней ранее данного ему срока.

Кадр из фильма «Убийство балерины Пламеневой» (1915). Режиссер Е. Ф. Бауэр.

Картина во всех отношениях вышла прекрасной, даже общая пресса констатировала, что картиной «Жизнь за жизнь» русская кинематография доказала, что она уже начинает равняться с европейской.

Крупнейшей победой нашего о-ва в сезоне 1915—16 гг. был выпуск картины «Кабирия» («Итала-фильм») по сценарию Габриэля Д'Аннунцио. Из Италии я получил 20 экземпляров позитива на сумму 100 тысяч рублей.

Таких дорогих расценок русский рынок еще не знал и об эксплоатации «Кабирии» по заведенному шаблону не могло быть и речи. Я пригласил всех театровладельцев, берущих у нас первый экран, и, рассказав им положение вещей, предложил принять «Кабирию» на процентных отношениях, причем подчеркнул, что

при подобном исчислении стоимости проката, в случае неуспеха картины, часть убытка падет и на фирму.

После обсуждения, театровладельцы, во главе с Гехтманом и Брокшем, ответили на мое предложение категорическим отказом, мотивируя его нежеланием ставить свои кассы под контроль клиентуры. Бойкотируемую в Москве «Кабирию» пришлось поставить только в кинематографе «Пегас», принадлежащем акционерному о-ву.

Цены на места были удвоены. Картина сопровождалась симфоническим оркестром, как того требовала присланная с картиною партитура.

Картина представляла собой небывалое зрелище и по своим грандиозным масштабам, и по оригинальности сюжета, и по неведомым еще в кинематографии трюкам. Участие в картине силача Мациста дополняло общее впечатление. Мацист — молодой итальянский грузчик, взявший в 1913 г. на ежегодных состязаниях союза средиземноморских портовых рабочих первый приз, сделан был фирмою «Итала-фильм» мировой кинознаменитостью.

Несмотря на рекламу, первые сеансы прошли при неполном зале. Настроение дирекции о-ва, признаюсь, было не из важных.

Однако, весть о картине распространилась по городу с потрясающей быстротой. На следующий день, задолго до открытия театральной кассы, у кинематографа уже стояла длинная очередь.

В дальнейшем пришлось открыть вторую кассу и продавать билеты на несколько дней вперед.

В прессе появилось много лестных отзывов об этой картине, самые ценные из них были те, которые рекомендовали «Кабирию», как научное пособие для молодежи, изучающей древнюю историю. Обращалось особое внимание на правдоподобную постановку некоторых сцен: «Гибель города при извержении вулкана», «Человеческие жертвоприношения в храме Молоха», «Переход войск Ганнибала на слонах через Альпы», «Сожжение Архимедом римского флота» и т. д.

Театр в течение месяца ежедневно, с добавочными сеансами, не мог вместить всех желающих посмотреть «Кабирию»...

Все это заставило московских киновладельцев «сменить гнев на милость», и они охотно пошли на условия, которые я им предлагал раньше.

Не только в Москве, но и по всей России, картина прошла с одинаковым успехом. Моя заочная покупка была вознаграждена всесторонне.

Вторым крупным событием в нашем акционерном о-ве было возвращение директора фабрики Ф. К. Бремера, посланного еще

Кадр из фильма «Сто тысяч» (1915).
На фото Л. Триденская и Азагаров.

перед войной в дальнюю экспедицию на пароходе «Колыма» в Северный Ледовитый океан.

За Беринговым проливом, около Чукотского полуострова, пароход был затерт льдами, и Бремер принужден был зазимовать у чукчей.

Бремер привез с собой около 10 000 метров заснятого негатива, и это было наградою о-ву за понесенные им расходы.

Надо принять во внимание, что вся партия негативов, снятых

им в тропиках—на Цейлоне, Малайском полуострове, Гонконге, Коломбо, из-за высокой температуры и долгого непроявления, оказалась сильно испорченной. Негативы начали разлагаться, или, как определили специалисты, «подверглись процессу обратной экспозиции» и, перестав быть негативами, начали превращаться в позитив...

У Бремера было, помимо массы снимков самого путешествия среди льдов на пароходе, много ценных для нашего научного отдела снимков из жизни чукчей.

Научный отдел тогда крайне нуждался в расширении своих программ, так как военное время мало содействовало их пополнению.

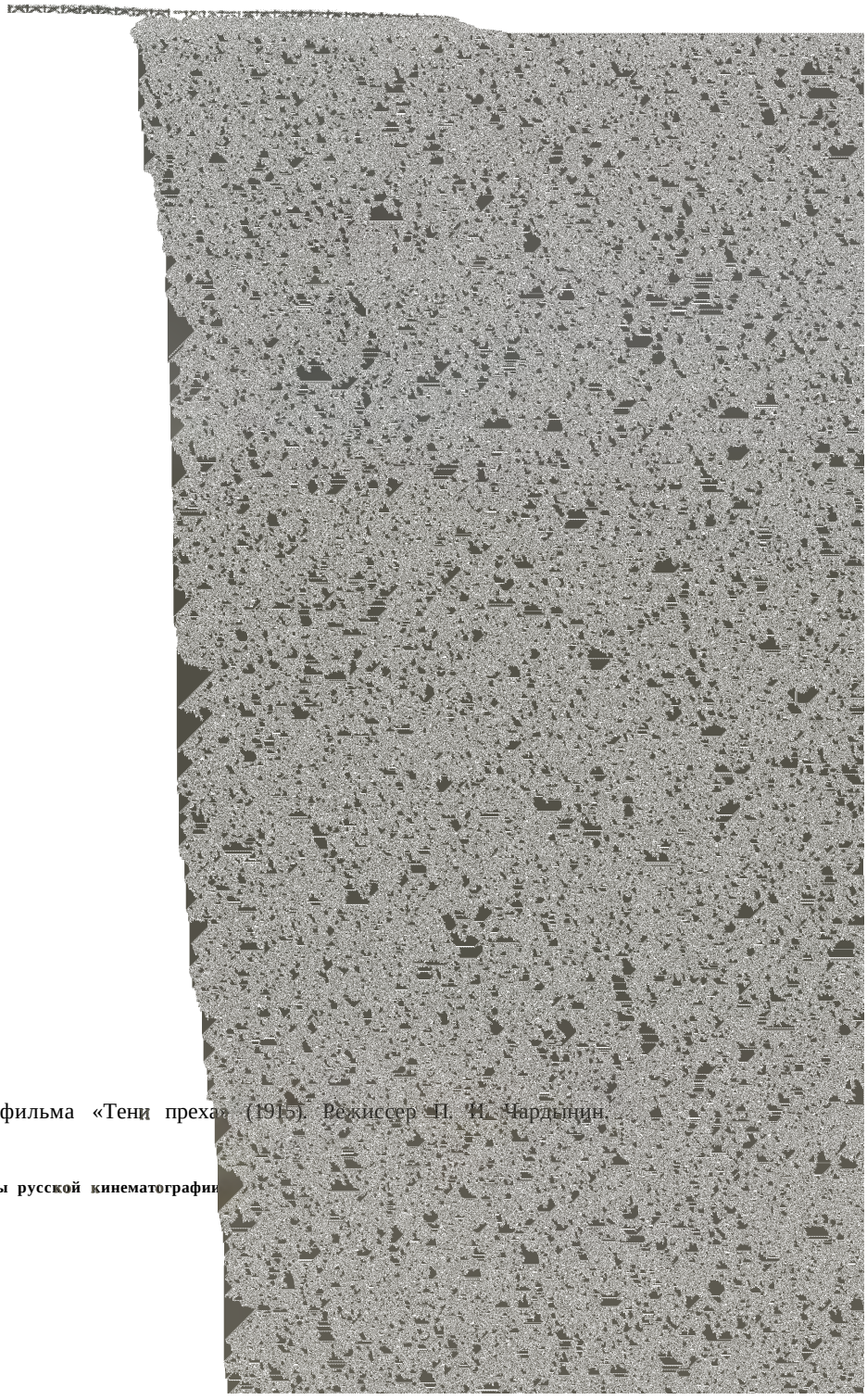
В начале сезона я заарендовал для научных сеансов открытый театр в Московском зоологическом саду, прекрасно посещаемом в течение всего лета; но начинаниям этим не суждено было осуществиться, так как дирекция сада в последний момент высказала пожелание, чтобы научные сеансы чередовались с аттракционами...

Это предложение было совершенно неприемлемо. Сеансы пришлось перенести в кинематограф «Пегас», где они и продолжались для учащейся молодежи в течение всего сезона по пониженным ценам.

В этом же сезоне наше о-во понесло большую неожиданную потерю: 23 июля 1915 г. умер один из его старейших сотрудников—Василий Михайлович Гончаров, первый режиссер исторических картин русской кинематографии. Он умер от разрыва сердца, будучи внешне здоровым, бодрым и энергичным. Его нашли в постели мертвым, с книжкою в руках («Бедная Лиза» — Карамзина). Вечером он еще делал разметки для будущего сценария... Утрата В. М. Гончарова глубоко огорчила меня.

Вообще 1915 г. был годом утрат. Из нашей фирмы ушел Старевич. Призванный на военную службу, Старевич был немедленно взят режиссером в Скобелевский комитет, и я потерял замечательного работника, которого сам нашел и воспитал в нашей фирме. Вернуть Старевича было невозможно. Ни к чему не привела моя попытка вернуть Мозжухина. В личных переговорах со мной, Иван Ильич соглашался покинуть Ермольева, однако, неожиданно он опубликовал письмо, в котором заявлял о своем решении остаться на старом месте. Вокруг инцидента разгорелась переписка рекламного характера. Иван Ильич, по моей просьбе, опубликовал второе письмо, указывая в нем, что факт переговоров с нашей фирмой имел место.

Вскоре мне пришлось расстаться еще с некоторыми работниками ателье.



Кадр из фильма «Тени прехаа» (1915). Режиссер П. И. Чардынин.

Во время войны, в число крупных кинопроизводственникоз в (Москве включился неожиданно Д. И. Харитонов. У него в Харьковском районе было большое прокатное дело, составившее ему в течение нескольких лет солидное состояние. Он был владельцем огромных складов картин в Харькове и прилегающих к нему районах, кроме того, ему принадлежал большой кинематограф «Аполло», находившийся в центре Харькова, в собственном пятиэтажном доме.

Решив заняться постановкой картин, он стал искать себе опытного режиссера, который сумел бы развернуть дело. Выбор его пал на П.)И. Чардышша, о чем Харитонов в одной из бесед со мной откровенно, но совершенно секретно, заявил.

В то время у нас в ателье царила мания новых исканий, а Чардынин, поставивший за свою многолетнюю службу добрую сотню разных картин, считался хорошим, полезным режиссером, но человеком «без выдумки»; он не мог дать уже ничего нового, оригинального.

Когда Харитонов обратился ко мне со своей наивной просьбой «уступить Петра Ивановича», он не вызвал во мне возмущения и не получил категорического отказа. Я ответил ему, что Чардынин много сделал для нашей фирмы, что отказать ему в работе я ни! за что не соглашусь. Но если он, Харитонов, сумеет Чардынину предложить выгодные условия, а Чардынин пожелает уйти на новую работу, то с моей стороны не будет никаких препятствий.

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

Переход Чардынина от Ханжонкова к Харитонову произошел без малейших конфликтов, что в кинематографии бывало редко.

Дело свое Харитонов с Чардыниным повели очень умно — без всякого риска. Ателье на Лесной улице, около Тверской заставы, было построено по плану «ханжонковского» на Житной. Артистов решили новых не привлекать, а использовать старых, уже завоевавших себе репутацию на кинорынке.

Таким образом, оказался у Харитонова премьер Тимана — знаменитый Максимов 50, а затем, не менее знаменитые Холодная с Полонским. Последнее было для меня тяжелым ударом. Холодная и Полонский на второй год .своей работы в акционерном о-ве уже получали такие оклады, о которых до прихода в кинематографию и мечтать не смели. Месячный гонорар каждого из них был равен годовому гонорару среднего театрального актера.

Харитонов, как я узнал об этом впоследствии, сделал им предложение, которого они никак не ожидали: он предложил

Кадр из фильма «Шахматы жизни» (1916).
Режиссер А. И. Уральский.

Кадр из фильма «Ошибки сердца» (1916). Сценарий и постановка Анталек (А. и А. Ханжонковых).

«Царь» по посмертному произведению Л. Н. Толстого. По цензурным условиям сценарий был назван «Пан Аггей».

История приобретения акционерным о-вом «Пана Аггея» такова: Лев Николаевич Толстой подарил сюжет «Пана Аггея» артисту Орленеву для популяризации его в народе через театры народных домов.

После смерти Толстого, когда Орленев собирался ехать в Норвегию, мне было предложено приобрести «Пана Аггея». Доверенным Толстого была подтверждена подлинность рукописи великого писателя, а также и принадлежность ее артисту Орленеву. Я немедленно купил произведение для акционерного о-ва.

Бауэр был в восторге от «Пана Аггея». Он решил поставить не только «Пана Аггея», но и «Годунова» и «Сатану», чтобы навсегда стереть с памяти свою проклятую «Вольную дорогу».

Но память о «Вольной дороге» осталась и к тому же недурная, так как картина все-таки была выпущена в свет.

Произошло это таким образом: когда Бауэр окончательно

отрекся от своего незадачливого творения, заведующая художественной частью пострадавшей фабрики — А. Н. Ханжонкова и В. А. Каралли, исполнявшая главную роль, решили использовать дорого стоящий материал. Они привлекли к работе В. Д. Попову, исполняющую должность помощника директора фабрики по монтажному отделению и к существующим сценам начали подыскивать новые толкования.

И вот после коренного перемонтажа картина с новым текстом надписей была выпущена под названием «Набат». Несмотря на обострившуюся конкуренцию, «Набат» прошел с успехом[51].

Осенью 1916 г., в разгар мертвого для кинотеатров и оживленного для киноателье сезона, цены на негативную пленку у перепродавцов повысились до 2 руб. за метр, а запасы как у крупных фирм, так и у конторы «Кодак» оказались совершенно исчерпанными.

Представитель конторы «Кодак» заявил, что, если сами фабриканты не предпримут каких-либо экстренных мер, то сезон 1916—17 гг. должен пройти под знаком острого кризиса, так как на получение пленки обходными путями потеряна всякая надежда. 27 августа мистер Доон свое заявление на словах подтвердил официальным письмом на имя председателя союза кинодеятелей[52]. В этом письме он просил добиться разрешения от соответствующих властей на ввоз через Архангельский порт из Америки нужного количества негативной и позитивной пленки, в противном случае он слагает с себя ответственность перед своей клиентурой.

На другой же день, 28 августа, в помещении общества театровладельцев состоялось совещание кинофабрикантов, на котором была избрана специальная «пленочная комиссия».

Секретарем комиссии был избран А. В. Голдобин[53]. Решено было ходатайствовать не только о ввозе пленки «Кодак», но и других фирм. В докладной записке были приведены следующие статистические данные: в России работает около четырех тысяч кинематографов, их посещает ежедневно около двух миллионов человек. Военный налог на билеты в день дает 300 тысяч рублей, что в год составляет сумму в 70 миллионов рублей, помимо доходов и отчислений в пользу учреждений императрицы Марии.

Русская кинематография существует около десяти лет и до войны давала около 10% общего поставляемого на русский рынок материала; в период военного времени она сильно развилась,—насчитывается до тридцати русских кинофабрик, выпускающих в общем 90% оборачивающегося на рынке метража. 7 сентября наша просьба была удовлетворена.

Едва мы ликвидировали пленочный кризис, как на кинематографию надвинулась новая опасность.

В петроградской прессе, предвестнице погоды в высших сферах, осенью 1916 г. стали появляться статьи на тему об использовании кинематографов в целях полезной пропаганды. «Русское Слово» от октября 1916 г. откровеннее других высказалось, что в правительственных кругах разрабатывается проект о постановке русской кинематографии «на широкую ногу», в виде правительственных кинотеатров. Высказывалась мысль, что правительственные кинематографы дадут возможность развить в народе «здоровые политические и социальные взгляды», которые могли бы смягчить обостряющуюся вражду между различными классами населения.

Министерство финансов начало ходатайствовать о превращении кинопромышленности в государственную монополию по образу винной монополии. Преследовалась тут фискальная сторона дела — сиречь доходы.

Министерство народного просвещения решило хлопотать, ради достижения культурно-просветительных целей, «об устранении некоторых дурных качеств кинематографии».

Церковное ведомство, в лице Александро-невского братства трезвости, высказало синоду свое скромное «пожелание», чтобы при разрешении вопросов о русской кинопромышленности было принято во внимание и его — братства — мнение по сему предмету... Как отразились бы эти «пожелания» министерств и ведомств — неизвестно. Февральская революция 1917 г. смешала карты всех правительственных учреждений.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

7 КИНОБАЗА В ЯЛТЕ.

Февральская революция 1917 года. — «Революционные» фильмы.—ОКО. — Скобелевский комитет. — Акционерное о-во «Нептун». — Смерть Е. Ф. Бауэра. — Строительство кинофабрики в Ялте.

Февральская революция была встречена кинематографистами очень радостно. Однако, все растерялись, и первые дни революции 26—28 февраля так и не были засняты.

Только 1 марта кинематографисты опомнились, и на улицах появились операторы со съемочными аппаратами.

В первых числах марта союз кинодеятелей объявил с большим опозданием, что «свободные граждане скоро увидят на экранах картину «Великие дни революции в Москве».

Как и в первые дни войны, кинопредприниматели бросились производить картины, «созвучные» эпохе, и вскоре уже в журналах пестрели анонсы о действительных и возможных постановках.

Акционерное о-во «А. Ханжонков и К°» выпустило также картину «Провокатор и революционер» [54].

Все эти картины, в том числе и наша, были сделаны грубо и нехудожественно. Повторилась история с военными картинами.

Кроме новых картин производственники стали выпускать и старые, перемонтируя их в духе времени, вклеивая революционные надписи, лозунги, символические концовки. Старый сюжет обновлялся и включался в общую массу картин.

Даже такая далекая от революции картина, как «Ключи счастья» [55], каким-то чудом обновилась и шла «без царских вырезок». Что могла в ней вырезать цензура, кроме затяжных объятий и поцелуев?

Кадр из фильма «Революционер» (1917).
Режиссер Е. Ф. Бауэ'р.

В торговом шире, а ов кшематалрафичеашм 'особенно, было много людей, наживавшихся на сенсации, на событиях, в данном случае на революции и отмене цензуры.

В те дни ©се митинговали. В (Кинематографии также закипели общественные страсти, митинги, заседания *и* собрания.

6 марта 1917 г., в кинематографе «Аре» Гехтмана, на Тверской, состоялся огромный митинг. Кинематографисты пытались объединиться в единый союз кинодеятелей56. Избрали временный комитет союза, в который, после всеобщего, прямого, рав-

ного и тайного голосования, именуемого «четыреххвосткой», вошли представители разных профессий кинематографии. Комитет занимался запрещением картин дурного качества («Вера Чеберяк»)57, но впоследствии распался, так как организовались самостоятельные союзы различных групп кинематографистов, связанных общими интересами.

К этому же периоду времени следует отнести и организацию Объединенного кинематографического общества — ОКО 58— для борьбы со срывами картин, с плагиатами в названиях и сюжетах, переманиванием служащих и артистов, с другими некрасивыми способами конкуренции. (Мне давно казалось, что следует объединить в одно общество как производителей, так и потребителей картин, интересы коих /в некоторых отношениях (например, цены) были диаметрально противоположны.

На целом ряде собраний, состоявшихся по моему (приглашению у (меня на квартире и в театре акционерного о-ва на Триумфальной площади, все 'мои призывы к объединению для дружной и лойялыной работы оставались безрезультатными, так как выступающие ораторы обычно уделяли больше внимания разъединяющим, нежели объединяющим целям разных групп.

Когда повеяло революцией и все слои населения были охвачены стремлением ко всевозможным объединениям, и в наших киногруппировках произошел перелом, в ОКО изъявили согласие войти владельцы предприятий по изготовлению ***m*** изданию картин, владельцы прокатных контор, владельцы кинолабораторий, издатели кинопрессы, продавцы картин. Моя цель была достигнута:! в ОКО поступали заявки на названия и сюжеты литературных произведений, избранных к постановкам, что совершенно гарантировало от срывов. В ОКО разбирались недоразумения и конфликты между его членами, что сплошь и рядом приводило к примирению заинтересованных сторон.

6 мая 1917 г. на учредительном собрании в президиум ОКО были избраны:

председателем О-ва — я, А. А. Ханжонков, товарищами председателя— И. Н. Ермольев и (С. А. Френкель, казначеем — С. В. Лурье (редактор «Сине-Фоно»), секретарем — М. Н. Алейников. Так продолжалось недолго. Вскоре после организации общества я переехал на постоянное жительство в Крым и отношения к его делам не имел.

В Окобелевском комитете служащие сместили директора Кару, известного своими темными делами и корыстностью.

Окобелевюкий комитет существовал еще до войны и был организован с целью увеличения фонда средств для помощи раненым и болыным воинам, пострадавшим на фронте.

(Вначале кустарные артели инвалидов три .Комитете вырабатывали разные письменные принадлежности: чернильницы, бювары, настольные календари и т. п. предметы, преимущественно в алюминиевой оправе со штампованными 'портретами Романовых — Михаила и Николая И.

Кроме того* Комитет принимал добровольные пожертвования и вообще выколачивал деньги, чем (возможно. Например, администрация добилась разрешения та исключительное право сдачи напрокат спальных матрацев пассажирам железных дорог.

Накануне войны Скобелевский комитет по инициативе и ходатайству, как говорили, воспитателя наследника получил разрешение открыть и кинематографический отдел. Это учреждение не стяжало себе уважения ни среди (конкурентных фирм, ни среди своей клиентуры. Занимая привилегированное положение, Комитет не только не показал примера бескорыстия, а, наоборот, ишользовывал каждый случай, чтобы так или иначе сорвать лишнее в свою пользу.

В программах своих постановок Скобелевский комитет тоже не выжил какого-либо определенного' направления, а следовал обычно, как и другие, рыночной моде. Далее Скобелевский комитет вел беззастенчивую вербовку к себе на службу призванных в войска лучших (Киногаециалистов, что отнюдь не вплело лавров в венок этого искусственно созданного учреждения.

После Февральской революции в кинопромышленности началась какая-то лихорадочная деятельность: старые фирмы старались во что бы то ни стало своими организациями охватить возможно большие районы и для этого искали и легко находили новые капиталы; некоторые переживали реорганизацию. Так, от Талдыкина ушли его компаньоны — Козловский и Юрьев — и открыли свой торговый дом; от Венгерова ушел Гардин, а на его место поступил Френкель. Открылся целый ряд киноконтор: А. И. Перского, Люкса, Робинкова, Спрингфельда и других. За ними последовали новые торговые дома: «Кинопосредник», «Питер-фильм», «Бишов и Ширман», «Рессье и Блажевич», а за ними и товарищества: «Обновление», «Свобода» и «Химера». Последние три товарищества просуществовали недолго, так как были поглощены, как и контора «Стандарт», принадлежащая Векштейну, крупным, вновь образовавшимся предприятием «Нептун».

Главным организатором этого предприятия был П. С. Антик. 0|н был юрист по образованию, но давно уже оставил свою адвокатскую деятельность, увлекшись кинематографией. Вначале он приобрел театр «Модерн», затем состоял совладельцем

прокатной конторы «Альянс», причем широко интересовался и общественной деятельностью, часто выступал на разных собраниях и обнаружил недюжинные ораторские способности.

В фирме «Нептун» Антик показал всю широту своей натуры. Одновременное исчезновение с кинорынка пяти небольших, но самостоятельных предприятий, влившихся в «Нептун», произвело должное впечатление, и о новом «Левиафане» заговорили всюду. Комплектование служащих предприятия проводилось с тем же размахом. Лучшие киноспециалисты в Москве были приглашены в «Нептун» на невероятно высокие оклады.

В дирекцию фирмы «Нептун» вошел бывший заведующий прокатом в нашем акционерном о-ве А. П. Бишов. Он прекрасно знал о всех наиболее ценных сотрудниках фирмы «А. Ханжонков и К°», а потому они и были в первую очередь приглашены на работу в это новое предприятие.

Наш главный режиссер Бауэр, смущенный головокружительным окладом и бесконечно заманчивыми перспективами, предложенными ему дирекцией «Нептуна», вступил с ней в переговоры и не только перешел туда сам, но увел за собою ближайших своих сотрудников — Б. Ф. Светозарова и художника-декоратора В. А. Рахальса.

В это время у нас начали работать два новых режиссера — А. И. Уральский и Б. В. Чайковский[59]. Уральский своей постановкой картины «Тайна исповеди» с участием в главных ролях Рахмановой и Попова уже завоевал себе твердое положение. Режиссер Чайковский тоже успел проявить большие способности, но все же уход Бауэра со своими сотрудниками был тяжелым ударом для нашей фирмы.

Какова же была наша радость, когда через несколько дней после своего ухода возвратились обратно и сам Бауэр и часть его «последователей».

Они чистосердечно сознались, что новое дело им показалось слишком «легкомысленным» и что они так не привыкли работать.

(Кроме Бауэра и К°, получили крайне завидные предложения и другие наши сотрудники: заведующий художественно-постановочной частью Н. В. Туркин[60], заведующая монтажным отделом В. Д. Попова, артистка Зоя Баранцевич[61], но они даже не пожелали вступить в переговоры.

Весной 1917 г., как и в предыдущие весны, начались подготовительные работы к летнему сезону. В крупных фирмах составлялись съемочные группы для отправки на излюбленные места Кавказа и Крыма.

Наученный горьким опытом, я пришел к заключению, что

Кадр из фильма «Умирающий лебедь» (1917)
Режиссер Е. Ф. Бауэр.

для спокойной и продуктивной работы необходимо иметь на лето специальную базу, с хорошо оборудованной лабораторией и площадкой, хотя бы для небольших декоративных постановок, так как замена их разными закрытыми террасами, открытыми балконами или стенами мало подходящих зданий часто дает плохие результаты и вообще вредно отражается на художественной стороне дела.

Мой выбор места для такой базы остановился на Крыме, где и солнечных дней в году больше, чем на Кавказе, да и дорожное сообщение гораздо лучше.

Для этой цели в г. Ялте на Аутской был куплен участок с прекрасными декоративными растениями и соответствующим домом. Здесь мы и решили оборудовать нашу первую в русском кинопроизводстве собственную съемочную летнюю базу. Я решил поехать туда лично и привлечь наиболее опытных сотрудников. К моей радости выразил желание ехать со мной режиссер Бауэр, всегда охотно откликавшийся на все новое.

Бауэр в это время заканчивал в Москве постановку «Король Парижа», по роману Жоржа Онэ в декорациях Льва Кулешова [62], молодого художника, приглашенного на работу в нашу фирму. Мы решили целый ряд сцен, еще не снятых в павильоне, вынести на крымскую природу.

В Крыму с Бауэром случилось несчастье. Однажды в темноте он оступился и упал на прибрежные камни, получив тяжелый перелом бедренной кости. Летом того же года он умер.

С весны 1917 г. я жил в Ялте.

О событиях в центре до меня доходили только слухи, да скудные сведения из киножурналов. Я узнал о съезде кинематографистов, состоявшемся в августе [63] в Москве, о юбилее Самуила Викторовича Лурье [64], основателя первого специально-кинематографического журнала в России («Сине-Фоно», о юбилее И. Н. Ермольева, о сокращающейся сети кинотеатров, о кризисе топливном и электроэнергии и о мелких будничных делах кинематографии. Настроение в центре было тревожное. Многие сотрудники акционерного о-ва осенью приехали в Ялту, и от них я узнал, что разруха усиливается и к зиме примет катастрофические размеры. Мы решили возможно шире использовать безоблачную осень в Крыму. Летом из-за болезни и смерти Бауэра было снято очень мало картин: «Король Парижа», «За счастьем», «Сумерки» (по роману Пшибышевского) и «Черная любовь».

Последняя картина снималась впервые на коллективных началах. В постановочный коллектив вошли участвующие в картине артисты — Зоя Баранцевич (она же автор сценария) и В. Стрижевский, а также заведующая художественной частью

Режиссер Е. Ф. Бауэр.

А. Н. Ханжонкова и главный монтажер фабрики В. Д. Попова. Картина вышла настолько удачной, что породила мысль поставить на коллективных началах к 10-летнему юбилею нашей первой русской картины — «Купец Калашников» — грандиозную картину по роману Достоевского — «Идиот»,— чтобы наглядно показать весь прогресс постановочного дела в России за первое его десятилетие.

Мы пытались заменить Е. Ф. Бауэра режиссерами — Ф. Ф. Коммисаржевским, А. А. Громовым, А. Н. Уральским и Рино Лупо.

Каждый из них стремился для овоих картин заснять наиболее красивые места в окрестностях Ялты—таким образом на экран шлали все стмльные и оригинальные виллы: Остроумова, Эмира Бухарского, Карагача, Ласточкино гнездо и другие.

Это был период интенсивной работы, так как каждый то приезжих режиссеров спешил возможно скорее закончить свои съемки в Крыму, чтобы возвратиться в Москву еще до наступления холодного времени и закончить там постановки в декорациях для этих картин.

Наконец, все москвичи отбыли на север, а я, из-за плохого состояния здоровья, остался в одиночестве на зимовку. Впрочем, это одиночество было условно; дел по устройству постоянного крымского ателье было очень много; надо было закончить съемочную площадку, так как она представляла собой лишь деревянный помост на бывшей теннисной площадке, окруженной со всех сторон деревьями. Надо было заново отстроить гараж для автомобилей и конюшню для лошадей. В Крыму плохо без собственного транспорта. Съемки на разных, далеко расположенных одно от другого местах невозможны без собственного транспорта. Короче — дела было много и скучать было некогда.

В нижнем этаже нашего дома жил многосемейный квартирант Ковако. Он был из придворных и никак ее хотел выезжать из дома. Нам оставалось мириться и обходиться только верхним этажом.

Из Москвы получались сведения скудные и нерадостные: работа в ателье почти приостановилась по причине разных недостатков вообще и электрической энергии в частности. Затем и эти сведения прекратились.

В Ялте осталась, на зиму очень опытная артистка — Рындина. Она открыла в гостинице «Юреанда» студию для подготовки киноартистов и сразу же получила достаточное количество учеников, пожелавших ознакомиться с тайнами экрана. Кроме того мы привлекли к съемкам княжну Вяземскую, очень красивую, но совершенно неопытную. Так, с грехом пополам, мы стали собирать новые кинокадры.

Для первой постановки был избран; детективный сюжет, не требующий от актеров передачи особых душевных переживаний, под названием «Лорд Дернлей».

Заглавная роль в этой картине была поручена лучшему ученику киностудии — Волконскому. Несмотря на крымскую

Кадр из фильма «Король Парижа».
Посмертная постановка Е. Ф. Бауэра.

зиму с ее перемежающимися дождями, было решено приступить к первой самостоятельной ялтинской постановке.

В это время из Москвы были получены радостные извещения: имущество акционерного о-ва, в результате московских октябрьских боев, почти не пострадало. В ателье на Житной протекают очередные работы, главным тормозом которых является хронический недостаток электрической энергии и топлива.

Особенно обрадовала весть о том, что в Ялту на постоянную работу выезжает группа художественных и технических сотрудников около 20 человек: режиссер Громов, помощник режиссера Денницына, артистки Дюшен — мать и дочь, артисты Херувимов, Кулыгадак и другие, лаборант Попов, его жена-монтажница, художник Рахальс, его жена-бутафорша и т. д.

Мы воспрянули духом в ожидании сильного подкрепления.

Вскоре я получил и долгожданный номер «Вестника кинематографии». Он чудом вышел, да и то, должно быть, только

потому, что печатался в собственной типографии. Это был последний номер от 15 ноября 1917 г.

Я узнал, что жизнь в Москве налаживается. Открылись кое-какие кинематографы, в том числе и наш «Пегас». В ателье возобновились прерванные работы.

В надежде на лучшее будущее мы приступили к съемкам «Лорда Дернлея».

ЛИКВИДАЦИЯ АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА «А. А. ХАНЖОНКОВ и К0».

Съемка «Лорда Дарнлея».—Знакомство с большевиками — Ялтинский «Голливуд». — «Доктор Катцель». — Лев Кулешов. — Продажа негативов Фотокиноотделу Наркомпроса. — Смерть Веры Холодной. — Конец русской дореволюционной кинематографии.

В шчале января 1918 г. начали распространятыся слухи о приближении Красной армии к нашему полуострову, а в половине января эти слухи подтвердашись. В одно серенькое зимнее утро ялтинцы были 'разбужены оружейной и пулеметной стрельбой. Стреляли на окраинах и в центре города.

После надрлгих боев белые отступили!, а красные вошли в город. Наступила тишина, прерываемая отдельными выстрелами, но вдруг разрывы орудийных снарядов потрясли все вокруг, и многие из обывателей предпочли немедленно переселиться из верхних этажей куда-нибудь пониже.

Стрелял по зданию мужской гимназии стоявший около мола миноносец «(Хаджи-бей». В гимназии засел с небольшим отрядом поручик Думбадзе, сын известного своими жестокостями генерала Думбазде, и обстреливал все подступы из пулеметов.

Наконец, после нескольких крайне: тяжелых дней, (белые окончательно покинули нашу территорию, и наступил покой. Вспомнили и мы о наших прерванных съемках.

И вот, после нескольких незначительных досъемок «Лорда Дернлея», была назначена большая съемка великосветского бала для новой (картины.

На этот бал, помимо участвующих артистов, были приглашены и многие из городских жителей, обладающих соответствующими костюмами. Шла репетиция.

Нарядные дамские туалеты чередовались с фраками и военными мундирами кавалеров... Вдруг распахнулась внешняя дверь, и в ателье вошли три вооруженных человека: первый был только с наганом, а сопровождающие его двое были с бомбами и пулеметными лентами.

Танцы мгновенно прекратились. Все ждали, что будет. Я сидел около оператора на своем колесном кресле и счел своим долгом прервать тягостную тишину. Меня выслушали внимательно. Я объяснил вошедшим причину «сборища», и почему на этом сборище находятся люди в «белогвардейских» мундирах.

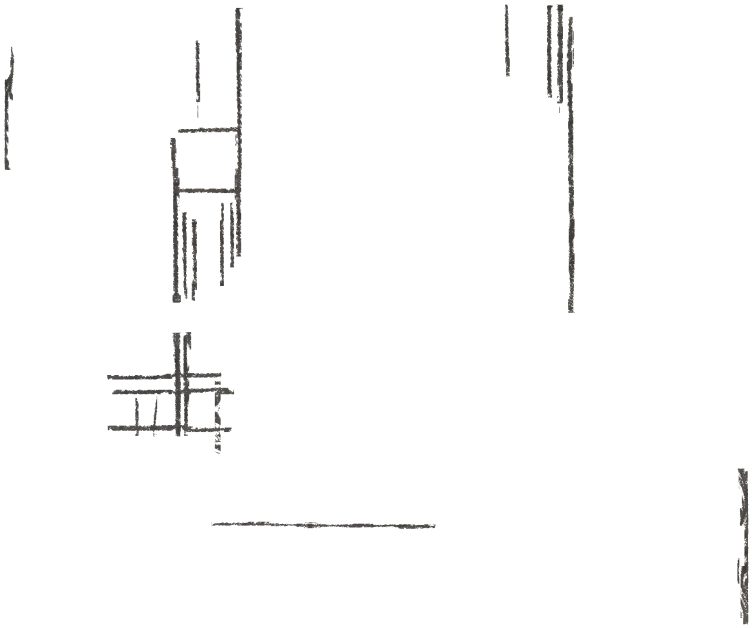
Объяснение мое, видимо, вполне удовлетворило вошедших, так как старший немедленно отпустил своих конвоиров и, отрекомендовавшись начальником войск ялтинского района Нератовым, попросил разрешения остаться на съемке, так как он очень интересуется кинематографическим делом.

После прихода красных у нас была возможность спокойно работать. И мы все были глубоко огорчены, когда весной красные войска получили приказ оставить Крым и отступить на север. Крым заняли немцы.

Когда немцы обосновались в Ялте, к нам приехал директор Ростовского отделения — Я. И. Узуньян и привез большую сумму денег, но это не спасло нас от вынужденного бездействия. Не было самого главного: негативной пленки. Ее можно было купить только у киноспекулянтов, каким-то чудом оказавшихся и здесь, в Ялте, и оживленно функционирующих в кафе «Чашка чая» около городского сада. Покупать у них я не хотел, и мы бездействовали.

Наш Узуньян, оставшийся на некоторое время отдохнуть в Ялте, обратился ко мне с оригинальной просьбой: разрешить ему, силами нашей труппы и технического персонала ялтинского ателье, поставить картину. Все расходы он брал на себя с тем, чтобы пустить впоследствии картину в эксплоатацию. Я согласился.

Решено было ставить популярнейшую среди восточных народов театральную комедию «Ол масун бу алсун» («Не та, так другая»). Сценарий Узуньян с Папазяном (он же Эрнесто Вагрмм)[60] приготовили молниеносно. В одно раннее утро наш фабричный участок огласился сильными заунывными звуками зурны с соответствующим аккомпанементом ударных восточных инструментов. Это обозначало, что съемка «Ол масун бу алсун» началась.



Эскиз декорации Л. В. Кулешова к фильму «Мисс Мэри» (1918).

В несколько дней съемки на суше и на море закончились. Гостеприимная Ялта привлекла еще одного кинопредпринимателя, самого энергичного и предприимчивого из русских кинематографистов А. О. Дранкова. Он быстро ориентировался в Ялте и организовал постановку картины «Карьера Гариссона», с участием в главной роли необыкновенно красивой и богатой женщины Брайловской. Она же финансировала постановку, а режиссером и партнером Брайловской был Марк Галицкий.

Возобновились съемки и у нас, под руководством режиссера Громова, а хозяйственная часть занялась окончательным благоустройством рабочего участка.

Капризы местной электрической станции ставили часто под удар наши съемки, и мы решили обзавестись собственной электрической станцией.

Одновременно решено было приступить к достройке второго этажа, также из железо-бетона, над лабораторией, чтобы поместить в нем недостающую нам сушилку.

К лету 1918 г. Ялта начала наполняться работниками искусства. Тут был даже Шаляпин. Он занялся организацией акционерного общества для устройства образцового курорта в имении Форос.

Я предложил опытному театральному режиссеру Ф. А. Строганову попробовать свои силы в кино.

Режиссер Громов ставил в это время картину «Море», а режиссер Уральский — «Великий аспид».

Для первого своего дебюта Строганов избрал сценарий газетного писателя Купчинского—«Доктор Катцель».

Главные роли были поручены артисту Эрнесто Ваграм и жене Строганова, театральной артистке. В картине снимался и автор сценария.

Из Москвы все прибывал и прибывал народ. Приезжали обходным путем, оставляя в стороне центр гетманской Украины, преимущественно через Оршу и Одессу. Путешествие длилось долго, было оно небезопасно, но несмотря на это Ялта пополнялась приезжими.

Из рассказов, а также и докладов, представленных мне как председателю правления нашего акционерного о-ва, я мог нарисовать себе полную картину как московской жизни вообще, так и кинорынка в частности.

Несмотря на то, что кинематографы пустовали, во всем киноателье шли съемочные работы. В нашем ателье на Житной режиссер Чайковский ставил картину «Человек, который убил», по роману Клода Фаррера. Для этой картины молодой художник Лев Кулешов, успевший уже выдвинуться среди наших художников, поставил очень эффектные сцены Босфора. По эскизам Кулешова были сделаны очень интересные декорации к картине «Слякоть бульварная», поставленной по песенке Вертинского.

В ателье на Житной производились работы по постановке грандиозной юбилейной картины «Идиот». В постановочном коллективе принимало участие 40 человек самых различных кинематографических специальностей. (По режиссуре — Коммисаржевский, Чайковский, Полевой, Ханжонков, Попова и Вершинин; операторы—Медзионис, Бремер и Налетный; по декоративной части—художники Кулешов, Цезарь Лакка; по исполнению ролей—Каралли, Коренева, Баранцевич, Южная, Лещинская, Бауэр, Анна Ли, Рахманинова, Максимова, Токарская, Радин, Смелков, Аскочинский, Нароков, Стрижевский, Свобода, Брадзинский, Бибиков, Потемкин, Стальский, Э. Кульганек, Г. Кульганек, Пружан, Кнорр и другие.

Поставленные в 1917 г. картины «Нелли Раинцева», «Аннуш-

Кадр из фильма «Лунная красавица» (1916).
Режиссер Е. Ф. Бауэр.

кино дело», по сценариям Амфитеатрова, называемым им «двигописью», «Тени греха» и другие шли в прокате с большим успехом. Любопытно отметить, что рекламируемая нами картина «Печаль сатаны» породила на кинорынке какую-то сатанинскую эпопею. «Нептун» ставил «Дети сатаны», Харитонов — «Потомок дьявола», Ермольев—«Сатана ликующий», «Биофильм»—«Скерцо дьявола», Козловский и Юрьев — «Сын страны, где царство мрака».

Но следует отметить уклон и в другую сторону. У нас в ателье ставилась картина («Бог», в ателье Трофимова—«Белые голуби», «Масоны», «Девьи горы», а у Козловского и Юрьева—«К богу на бал».

Очень обрадовало меня известие о том, что к нам собирается вернуться режиссер Старевич. Он переменил несколько фирм, но постановки, сделанные находу, не вплели новых лавров в его венок. Я же мечтал, чтобы он вернулся к заброшенной им объемной мультипликации, в которой ему не было равных.

В конце лета в Крыму появилось еще несколько кинопредпринимателей: Харитонов, Трофимов, Френкель и Ермольев. По-

следний приобрел земельный участок на Николаевской улице у генерала Субботича и начал срочные работы по устройству площадки, лаборатории и всего необходимого для съемок.

Осенью 1918 года многие из приезжих начали покидать Крым. Причиной этому в данном случае было не отсутствие хорошей солнечной погоды, а наличие разных тревожных слухов.

Мы не знали, что творится вне Крыма, но в Крыму деятельность белой контрразведки усилилась: начались опять какие-то проверки документов, обыски, аресты и расстрелы...

Расстрелы совершались подло, в спину, «при попытке к бегству» арестованных, во время перевода их из одной тюрьмы в другую или отправки на допрос. Среди расстрелянных осенью 1918 г. оказался и Нератов. Он был убит на Платановой улице несколькими револьверными пулями в спину и затылок.

1919 год наступил в атмосфере полной неизвестности.

Сообщение с Москвой было прервано, и мы остались без денег и без пленки.

Работы в ателье остановились, а задолженность сотрудникам все возрастала.

Я старался что-либо продать или где-либо занять, но никто ничего не покупал, так как все и всё продавали. Покупателей не находилось даже на драгоценности, несмотря на их дешевую цену. Положение наше казалось прямо безвыходным. К концу этой ужасной зимы к нам совершенно неожиданно приехали из Москвы директор нашей фабрики Ф. К. Бремер и представитель Государственного киноуправления К. К. Брен, командированные за приобретением как готовых картин, так и сырой пленки.

Они с большим трудом и риском, несмотря на заграничные паспорта, добрались до Крыма каким-то окружным путем, через Минск, Сарно и Ровно. Более ста верст ехали на лошадях. В Проскуров попали непосредственно после еврейского погрома, учиненного петлюровцами, и, наконец, через Жмеринку и Одессу прибыли к нам.

Брен купил у нас четыре негатива картин, поставленных в Крыму: «Плакучие ивы», «Бог», «Море» и «Доктор Катцель», но денег за них платить, конечно, не мог, а предложил доставить картины при первой возможности в Москву Государственному управлению кинематографии, где и будет учинен соответствующий расчет.

К счастью, мы получили большую сумму денег из Ростова-на-Дону и на них приобрели партию негативной и позитивной пленки, проникшую к нам из Константинополя.

Ранней весной опять произошла перемена власти со всеми непременными в таких случаях треволнениями. Оператору Фро-

Кадр из фильма «Проект инженера Прайта» (1918).
Режиссер Л. В. Кулешов.

лову и фотографу Вельскому, из которого впоследствии вышел прекрасный кинооператор, удалось снять в Ялте хроникальную картину «Торжественные похороны жертв революции».

Весной городская электростанция прекратила подачу тока, и нам пришлось налаживать свой двигатель с динамо. С этим двигателем произошла любопытная история. Нужного для двигателя бензина в Ялте не оказалось, а потому мы его пустили на керосине. Двигатель капризничал, давал перебои и страшно шумел. Издали этот шум напоминал изрядную канонаду. В результате на нашем участке появился вооруженный отряд, присланный для выяснения причин «стрельбы» в центре города.

Все разъяснилось немедленно, свет от нашей станции был дан в ателье, и мы приступили, наконец-то, к съемкам. Режиссер Старевич принялся за постановку большой картины «Звезда моря» по роману Локка. Главная роль была поручена красавице Вяземской, а ее партнерами были: Бабаш, Дюшен, Эрнесто Варрам и Борисов.

Старевич применил в этой картине несколько новых придуманных им приемов, которые для того времени были откровением. С наплывами и многократными экспозициями тогда почти не были знакомы[68]. Для символической иллюстрации бури на море Старевич применил сложные многократные экспозиции. На один и тот же негатив он заснял в разное время низвергающиеся с гор облака, прибой разбушевавшегося моря, нагую деву, молнию, рассекающую облака и, наконец, целый ряд клубящихся в этом стихийном хаосе человеческих тел. Апофеоз знаменитой «Кабирии» заканчивался также вращающимся грандиозным венцом из человеческих тел, но там для этого строилась и специальная вращающаяся круглая платформа и целый ряд других сложнейших приспособлений. Изобретательный Старевич сделал то же самое иначе. Он разложил по черному бархату, покрывающему пол ателье, два-три десятка приглашенных лиц, в костюмах для приема солнечных ванн на пляже, и указал им ряд движений. Сам же со своим аппаратом забрался на конек стеклянной крыши ателье и оттуда, сверху вниз, приспособив предварительно вращательное движение камеры аппарата, произвел нужную ему съемку. Эффект на экране получился удивительный: на фоне клубящихся облаков, белогривых валов бушующего моря появлялись и исчезали переплетенные между собою человеческие тела...

Замечательно удался, примененный впервые в этой картине, прием масштабной съемки для иллюстрации фантастического рассказа о кружевном дворце. Дворец покоился прямо на волнах моря, а дворцовый оркестр состоял из музыкантов крошечных размеров в 2—3 вершка ростом.

Артисты Цезарь и Эрнесто Ваграм (Папазян)
в картине «Землетрясение». Режиссер И. Н. Перестиани.

К декоративным работам был привлечен художник — Рахальс, приехавший из Москвы. Но основные работы выполнял сам Старевич, как это он привык делать во всех своих постановках.

Внезапно съемки были прерваны, в связи с очередной переменой власти. Красные войска, ввиду приближения белых, под-

держиваемых военными судами иностранцев, ушли из Крыма. Это было летом 1919 г.

Ялта стала каким-то интернациональным портом: появлялись, сменяя друг друга, разные военные суда, то французские, то итальянские, то американские. Но подлинными хозяевами положения чувствовали себя англичане, одно-два судна которых обычно стояли на рейде. Экипаж судов разгуливал по набережной и фокстротировал в кафе.

Настроение было тревожное. Все чего-то ждали. Этим воспользовался П. Г. Тиман. Он начал набирать артистов для отправки их за границу, заключил договоры, выдал авансы режиссерам—Волкову и Ларину, артистам—Мозжухину, Лисенко, Римскому, Таланову, Шупинскому, операторам—Бургасрву, Фролову и художнику Лошакову. Из этой затеи ничего не вышло. Тиман вскоре уехал и больше в Крыму не появился. Но мысль о возможности съемок русских фильмов за границей продолжала волновать умы киноработников, и впоследствии многие из них выехали за рубеж.

К концу 1919 г. кривая расцвета ялтинской кинопромышленности стала быстро падать. Продавать картины было некому. Эксплоатировать их также было негде, так как все ближайшие районы были охвачены гражданской войной.

В конце 1919 г. я откровенно заявил сотрудникам, что на ближайшее время у нашей фирмы нет никаких определенных планов, а деньги иссякают. Я советовал каждому устроиться на какую-либо работу.

У нас осталась только одна незаконченная картина — незадачливый «Великий аспид».

Ее собирался ставить режиссер Коммисаржевский, но по целому ряду причин работу не начал. Затем взялся за эту постановку режиссер Уральский и бросил ее на половине.

Уклонились от «Аспида» режиссеры Громов и Строганов, считая неудобным заканчивать сделанную уже наполовину картину, тогда я принужден был сам довести постановку до конца, вместе с художником Рахальсом и оператором Бремером.

«Великий аспид» был нашей лебединой песней. За новые постановки мы больше не принимались, а наше ателье сдавали во временное пользование со всем его оборудованием вновь народившимся в Крыму кинопредпринимателям. Той же участи подверглась и наша лаборатория, руководимая А. Д. Поповым, одним из опытнейших лаборантов в России.

Эти мероприятия давали возможность выплачивать сотруд-

Режиосер и артист И. Н. Перестиани.

никам и рабочим крымского ателье причитающееся им жалованье.

Отправленные с артельщиком Федотом Гусевым в Москву негативы четырех картин давно уже должны были быть оплаченными, но Гусев все не возвращался.

Из Ялты разъезжались кинопромышленники кто куда. Харитонов с Чардыниным, Холодной и всей труппой обосновались

в Одессе, кое-кто начинал работать в Киеве. Внезапно я узнал, что в Киеве открылась новая фирма «А. Ханжонков и К°»к Я был поражен и поторопился узнать, кто сыграл со мною эту шутку. Оказалось мой племянник—Алексей Ханжонков.

Некий банкир Златовратцкий открыл глаза юноше на счастливое совпадение не только фамилий, но и начальных букв его имени и имени знаменитого в кинематографии дядюшки. От большой суммы денег, предложенной банкиром, у юноши закружилась голова и... новая фирма стала работать. Из этой авантюры Ничего путного не вышло. Фирма «А. Ханжонков и К0» не (просуществовала и полугода.

(Вскоре я узнал о смерти Веры Васильевны Холодной. Картина «Похороны Веры Холодной» — была последней картиной ее репертуара и делала огромные сборы. Мертвая актриса была наряжена в один из лучших своих туалетов и тщательно загримирована.

1920 год был началом конца русской дореволюционной кинематографии.

К 1920 г. частных кинопредприятий уже не существовало. Кинематографисты рассеялись по России, по Европе, каждый в поисках своей «синей птицы».

Еще шевелились по кафе какие-то перекупщики поставленных и не поставленных картин, они предлагали их каким-то покупателям из Константинополя для эксплоатации в дальних странах, но все это выглядело очень печально и не внушало доверия. Ялтинскому ателье перепадала кое-какая работа. (Одним из арендаторов нашего ателье были—коннозаводчик Селиванов и коммерсант Бухштаб, известный в Крыму своими финансовыми операциями. Режиссер Старевич поставил для них картины—«Кобыла (лорда Мортона» и «Любовь— одна любовь» с актерами: Стэн, Десницкой, Стрижевским и Борисовым в главных ролях. Вскоре организовалась новая компания для постановки картин с артисткой Ксенией Десницкой, обратившей на себя внимание способностями и выгодной наружностью. Эта компания ставила у нас картину — «Праздник Солнца».

Все эти случайные заработки плохо помогали нам. Верный своему долгу Узуньян, посылавший нам деньги аккуратнее, нежели другие, — и тот в очередную получку прислал нам вместо денег... несколько десятков пудов туалетного и простого мыла!

Каждый по-своему искал выхода из создавшегося положения. Один из наших сотрудников занялся «раскопкой древностей» и продажей их приезжим англосаксам, гордым своими познаниями в этой области. Охотнее всего они приобретали ассирий-

Режиосер В. М. Ганчаров.

ские амулеты многовековой давности с нескромными сюжетами. Изготовление этих «антикварных уникумов» отнимало не много времени. Час-два шло на обтачивание морских галек, столько же на высекание сюжетов. Затем сутки «амулет» на цепочке

лежал в ванночке с особыми химикалиями, вызывающими ржавчину, зелень и прочие приметы долгого пребывания «древности» под землей. Именно за эти приметы знатоки древностей охотно выкладывали свои фунты, доллары и разные продукты питания.

Следуя моему примеру, Ермольев сдавал свое ателье в аренду для постановки картин вновь организовавшимся компаниям: у него ставилась картина с женоненавистническим названием: «О женщины, ничтожество вам имя». Как ни странно, но в этой постановке доминирующее положение занимали именно женщины: сценарий писала жена московского фабриканта Хуторева — Ванда Вернигор, а ближайшим ее советником и исполнительницей главной роли была жена московского фабриканта Беляева — Ольга Орг. Другая компания, во главе с крымским виноделом Федосеевым, ставила картину «Ненужная победа» по Чехову.

Помню еще картину под названием «Жизнь не простила». В главных ролях снимались два крупнейших артиста русского балета — Маргарита Фроман и Мордкин. Когда закончились съемки, они уехали за границу.

К осени 1920 г. кинематографистов в Ялте почти не осталось, а оставшиеся, не имея возможности работать по своей специальности, занялись делами, ничего общего с кинематографией не имевшими: одни продавали сахарин, другие покупали и продавали бриллианты, а третьи — просто комиссионерствовали. В это время неожиданно приехал в Ялту Р. Д. Перский и, разыскав меня, предложил мне продать Союзу земств и городов, представителем которого он по кинематографии состоял, несколько картин с негативами и всеми имеющимися налицо позитивами. Я охотно согласился на это предложение, и сделка с «Земгором» была оформлена.

В уплату за приобретенные картины мне были доставлены два дорожных чемодана, наполненные ассигнациями, причитающимися по счету. Я воспрянул духом. В первую очередь была погашена вся задолженность ателье, и все же у меня осталась уйма денег.

Я давно хотел, при первой возможности, построить в Ялте большое, фундаментальное ателье со всеми подсобными цехами по последнему слову заграничной техники.

Аутский участок, на котором был построен наш временный павильон, этому не соответствовал, так как был затемнен со всех сторон деревьями и вообще имел мало свободного места. Соседний с ним участок мог быть присоединен, благодаря Лавровому переулку. Он вполне подходил для постройки нового ателье, так как был почти свободен от строений. Участок этот я приобрел за бесценок.

Кадр из картины: «Сестры Бронские». С участием артистов (слева направо): В. А. Каралли, В. А. Полонского, Л. Д. Рындиной, М. К. Касацкого и Перестиани.

Далее я купил все оборудование, аппаратуру и мебель кинотеатра «Лотос», а на оставшиеся деньги — стильную мебель, портьеры и посуду, необходимые для постановки.

Поручив инженеру Цветаеву разработать план достройки нескольких этажей на двухэтажном доме по Аутской улице, я выехал за границу для лечения, а возвратился 70 уже тогда, когда наше ателье в Ялте было национализировано 71.

На этом я заканчиваю свои записки о возникновении и развитии русской кинопромышленности в дореволюционную эпоху.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Кинематограф бр. Люмьер появился в России в 1896 г., одновременно с аппаратами других изобретателей кино. Демонстрацией фильмов вначале занимались агенты изобретателей Матье, Перюйза, Вердье, Гудесон и др. Затем появились и русские «демонстраторы»—гастролеры. Переезжая из одного места в другое, они иногда подолгу застревали в каком-нибудь городе, и если «прогорали», то передавали дело в новые руки. Таким образом, основывались стационарные киноустановки, которые стали называться «театрами живой фотографии», «электротеатрами», а в дальнейшем «кинотеатрами». Первый кинотеатр был открыт 6 мая 1896 г. агентами бр. Люмьер в Петербурге.

2 Эфирно-кислородное освещение для кинопроекции получило широкое распространение в России с 1907 г. До этого времени применялся главным образом «друммондов» свет (об этом см. в «Практическом руководстве по кинематографии» М. Алейникова и И. Ермольева. М. 1916 г., стр. 168—194). Кроме того в дальнейшем использовался и газ — ацетилен (окситно-ацетиленовое освещение).

3 «Бр. Патэ» — старейшая мировая кинофирма, организованная в 1894 г. в Париже Шарлем Пате (род. 1864 г.). До мировой войны была самым мощным европейским предприятием, имевшим свои отделы и филиалы почти во всех странах. Первым представителем «Бр. Пате» в России (с 1900 г.) был Рихард Якоб. Его деятельность состояла, главным образом, в продаже фонографов и патефонов. Сведения о «Генеральной компании бр. Пате» см. в справоч. «Вся кинематография», М. 1916 г., стр. 18—19, в книге Куассака (G.-M. Coissac. «Histoire du cinématographe». Paris, 1925 г., стр. 465—475) и др. См. также журнал «Синема Пате», издававшийся на русском языке в Москве в 1910—1914 гг.

4 Фонограф Эдисона (1847—1932 гг.) впервые демонстрировался в России 31 октября 1889 г. Первым представителем «Европейского о-ва фонографов Эдисона» в России был (с 1890 г.) Арнольд Гиллин.

5 «Гомон» — крупнейшая французская фирма (акц. о-во), созданная в 1883 г. Леоном Гомон (род. 1863 г.), который с 1896 г. занялся промышленной эксплоатацией киноаппарата, изобретенного Ж. Демени (1850—1917 гг.). О-во «Гомон» имело также отделения во многих странах, в том числе и в России, но уступало фирме «Бр. Пате» в масштабах деятельности. Первым представителем («доверенным») о-ва «Гомон» в России был Р. Д. Перский.

6 П. Г. Тиман (род. 1881 г.) — в дальнейшем создатель знаменитой «Русской золотой серии», крупнейшего кинопредприятия дореволюционной России. После 1918 г. — белоэмигрант.

7 Здесь Ханжонков неточно излагает историю появления кинематографа в г. Ростове н/Д. В 1905 г. в Ростове функционировало уже пять кинотеатров. Театр Р. Штремера существовал и ранее, но в 1905 г. перешел в другое помещение. (См. воспоминания «Исторический обзор кинематографов в г. Ростове н/Д.» в журнале «Синема» № 1 за 1913 г.).

8 «Поющие аппараты» (соединение кино с граммофоном) стали появляться в России с 1902 г. под названием «Фонохромоскопограф», «Граммофизиоскопофон», «Дедрофон» и др. Особенно много аппаратов было выпущено в 1906—1909 гг. («Биофон», «Синхрофон», «Ауксетофон», «Кинемерофон» и др.).

9 «Хронофонмегафон» Гомона впервые демонстрировался в Русском фотографическом о-ве в Москве 8 октября 1906 г. Аппарат Гомона получил некоторое распространение в России в 1908—1910 гг. Позднее (1914 г.) появился более усовершенствованный аппарат «Хронофон» с говорящими фильмами («Phonofilms»). Новое, дорогостоящее изобретение не получило широкого распространения вследствии несовершенства техники воспроизведения звука.

10 «Поющие» фильмы на русские сюжеты получили значительное распространение в России в 1908 г. Это были, главным образом, арии из опер, романсы, песни, куплеты, декламации, анекдоты и т. д. Производством их в России и за границей занимались «Гомон», «Пате» «Дускес», «Г. Кох» и др. Из русских актеров в «поющих» картинах снимались: И. Большаков, О. Камионский, Каренэин, Добровольская, Андреев, Миликетти (Э. В. Кузнецова), О. и Н. Чеботаревы, С. Ф. Сарматов, Добров и др.

11 А. О. Дранков — один из первых русских кинопредпринимателей, весьма любопытная и типичная фигура среди дореволюционных кинодеятелей. До работы в кино был фотокорреспондентом русских и заграничных изданий. Прославился своими сенсационными киносъемками «царских особ» и великих людей (Л. Толстой, М. Горький и др.). На сенсационности базировалось и его производство художественных фильмов, которое достигало сравнительно больших масштабов в 1915—1916 гг. С 1919 г. — белоэмигрант.

12 Киносъемки Л. Н. Толстого (были произведены А. Драйковым и В. И. Васильевым 27 августа 1908 г. (см. заметку, «Л. Н. Толстой на полотне» в журнале «Сине-Фоно» № 20 за 1908 г.). Съемки «Бр. Пате» производились в 1909 г. и позже (см. статью В. Л. Коненко «У Льва Николаевича Толстого» в журнале «Кинемой № 1 за 1909 г.).

13 В. М. Гончаров (1861—1915) — первый русский сценарист и кинорежиссер, поставивший в 1907 — 1912 гг. ряд фильмов у Пате, Дранкова, Гомона и Ханжонкова. До работы в кино долго служил по железнодорожному ведомству. Автор ряда исторических пьес, очерков и статей из быта железнодорожников. Гончаров поставил у «Бр. Пате» фильм «Петр Великий», у Гомона — фильмы «Жизнь Пушкина», «Наполеон в России», «Преступление и наказание», «Генерал Топтыгин» и «Пасхальная картинка из времен царя Алексея Михайловича» и др.

14 И. И. Мозжухин — крупнейший актер дореволюционной кинематографии, начавший работу в кино у Ханжонкова в 1909 г. П. И. Чардынин (1873—1934) — старейший русский кинорежиссер, ра-

ботавший до революции у Ханжонкова и Харитонова, а после революции—с 1923 г.—в ВУФКУ.

15 Следует отметать, что это довольно редкий случай благожелательного отношения к кино со стороны церкви и духовенства. Как правило, духовенство относилось к кино отрицательно (см. статью В. Вишневского «Накануне февральской революции» в газете «Кино» № 13 за 1936 г.).

16 Первым кинематографическим цензором в Москве был старший чиновник особых поручений при московском градоначальнике Б. Б. Шереметьев, назначенный 27 ноября 1908 г.

17 Здесь автор допустил неточность: фильмы («Власть тьмы» и «Роковое пари» («В полночь на кладбище») были выпущены в 1909 г., см. фильмографию.

18 Л. П. Форестье (род. 1886 г.) — старейший кинооператор, начавший работу в Париже у Лесина Гомон в 1908 г. В России работал у Ханжонкова, Тимана, в киностудии «Светотень», в «Биофильме» и некоторых других фирмах. После революции работал в киносекции Моссовета, Кинокомитете, ВУФКУ, Межрабпомфильме и др.

19 К. фон-Ган Ягелыский — придворный фотограф Николая Романова. Начал весш регулярно придворную кинохронику еще в 1900 г.

20 Г. И. Либкен (с 1916 г. — Либкин)— ярославский купец, начавший кинопредпринимательскую деятельность в 1907 г. как владелец кинотеатра и прокатчик. Его прокатная контора — одна из самых старых в России, имела ряд отделений в Петербурге, Ташкенте, Ново-Николаевске и др. городах. С 1913 г. Либкен занялся собственным кинопроизводством. Кинопродукция Либкена была невысокого качества, но довольно многочисленна. Сам владелец предприятия был и сценаристом и постановщиком большинства фильмов. У Либкена начали работу Н. Римский, А. Бек-Назаров, Мосягин и др. После революции Либкен — белоэмигрант.

21 Журнал «Сине-Фоно» выходил с октября 1907 г. по апрель 191в г. Ранее, с августа 1907 г. до июля 1908 г., издавалось «Кино», приложение к фотожурналу «Светопись», ред.-изд. И. Д. Перепелкин. «Киножурнал» Р. Д. Перского выходил с января 1910 г. по январь 1918 г. До этого с февраля 1909 г. при участии Перского выходил журнал «Кинемо». Кроме того выходил с августа 1910 г. проспект «Бр. Пате», «Синема Пате» и ряд других изданий в Петербурге и Провинции.

22 «Вестник кинематографии» выходил с декабря 1910 г, по 1918 г. (Редакторами были Иванов-Гай, Г. Леонов (с № 13 за 1913 г.), В. М. Гончаров (с 1914 г.) и А. Ф. Донецкий (с 1916 г. до конца).

23 Аста Нильсен (род. 1883 г.)—крупнейшая немецкая актриса. Начала работать в 1909 г. Юм. ее биографию в брошюре И. Уразова «Аста Нильсен», издание «Кинопечати», 1926 г. и в справочнике Н. Ефимова «Немецкие киноактеры», Л. 1926 г., изд. «Асайегша», стр. 58.

24 Д. И. Харитонов — владелец харьковского театра «Аполло» и прокатной конторы в Ростове н/Д. В 1916 г. создал крупное предприятие по производству фильмов в Москве, пригласив квалифицированных и видных киноработников. Построил два ателье в Москве и Одессе. С 1919 г. — белоэмигрант.

25 Фильм был заснят оператором фирмы «Чинес» по заказу А. О. Дранкова. См. об этом в статье В. Вишневского «Максим Горький и кино» в журнале «Пролетарское кино» № 19—20 за 1932 г., стр. 18—19.

26 Здесь неточность: фильм Ханжонкова вышел под названием «1812 год» («Нашествие Наполеона»); фильм «Наполеон в России», поставленный В. Гончаровым в фирме «Гомон», был выпущен в 1910 г-

27 См. карикатуру «Немвроды» в № 7 «Сатирикона» за 1913 г., где изображена охота, во время которой («писатели убили много времени». См. также карикатуру «Писатель будущего» в № 50 за 1912 г. В воспоминаниях В. Регинина «25 лет назад» (см. журнал «Театраль-

33 Скобелевский комитет* возник в ноябре 1904 г. по инициативе княгини Н. Д. Белосельской-Белозерской (сестры генерала Скобелева) для сбора пожертвований раненым и больным воинам. Возникновение военно-кинематографического отдела относится к марту 1914 г. В дальнейшем комитет занимался не только съемкой военной хроники, но преимущественно производством и прокатом художественных фильмов. После национализации в марте 1918 г. предприятия Скобелевского комитета (фабрика, склады, лаборатории и т. д.) послужили базой для создания советских кинокомитетов в Москве и Петрограде.

34 Возникновение т-ва «Ф. Г. Щетинин и К°» относится еще к 1912 г., когда в Екатеринославе оператором-любителем Д. Сахненко было создано украинское кинематографическое ателье «Родина». В дальнейшем ателье (вернее лаборатория) перешло к Ф. Г. Щетинину, который в 1915 г. выпустил ряд шовинистических фильмов, снятых почти исключительно на натуре («Во славу русского оружия», «Геройский подвиг сестры милосердия», «На поле брани» и др.).

35 «Русское кинематографическое т-во» было организовано в конце 1912 г. Л. И. Пироговым и В. В. Функе на базе ликвидированного т-ва «Адлер». Ф-ка тва начала работать в июне 1913 г. Было выпущено несколько фильмов (среди них знаменитая «Яма» по Куприну),— см. справочник «Вся кинематография», 1916 г. стр. 23.

36 Крупнейшая мировая фирма по производству кинопленки «Истмен-Кодак», возникла в 1889 г. в Америке.

37 В. И. Шатерников — провинциальный актер (окончил Московскую филармонию). Начал сниматься в 1909 г. на фабрике «Глория». Участвовал почти во всех фильмах Тимана («Бахчисарайский фонтан», «Каширская старина», «Жидовка — выхрестка», «Анна Каренина», «Ключи счастья» и др.). Одна из лучших его ролей — Лев Толстой в фильме «Уход Великого старца». См. некролог в журнале «Сине-Фоно» № 25—26 за 1914 г.

38 Макс Линдер — кинематографический псевдоним артиста комедии Габриэля Левьэлля (1883—1925). Линдер был популярнейшим комедийным киноактером в дореволюционной России. О нем см. у Лихачева, стр. 162—163, и в брошюре С. Юткевича «Макс Линдер», изд. «Кинопечать» М. 1926 г.

39 В. А. Полонский — популярный русский киноактер («король экрана»), снимался в главных ролях у Ханжонкова, Харитонова, Козловского и Юрьева и в «Биофильме». Умер в конце 1918 г. Его биография и характеристика опубликованы в журнале «Сине-Фоно» № 2—3, 1916 г., стр. 48 и «Кино-театр» № 5, 1919 г., стр. 13.

40 В. В. Холодная—популярнейшая русская дореволюционная киноактриса («королева экрана»), снимавшаяся во многих фильмах Ханжонкова и Харитонова. Начинала статисткой у Тимана в 1914 г., но первые же фильмы Е. Ф. Бауэра с ее участием «Пламя неба», «Дети века» и в особенности «Песнь торжествующей любви» (см. фильмографию) выдвинули Холодную в число знаменитых киноактрис.

41 И. Н. Ермольев (род. 1889 г.) — владелец крупнейшего дореволюционного русского кинопредприятия, созданного им в 1914 г. С 1907 г. работал у «Бр. Пате», связь с этой фирмой сохранил и в дальнейшем, «Бр. Пате» были почти монополистами по прокату продукции Ермольева. Кинопроизводство Ермольева получило большой размах после постройки им собственного ателье в Москве (теперь

---

* Это была явная буржуазная организация, пытавшаяся подчинить своему влиянию всю кинематографию.

студия «Союзкинохроники»). После 1918 г. Ермольев перенес деятельность на юг в Ялту, где было построено второе ателье. Кинопродукция Ермольева занимала ведущее место в дореволюционной России. После революции — белоэмигрант,, ярый враг СССР.

42 Аппараты и фильмы «Синема-натюр» впервые демонстрировались в Москве 1 декабря 1914 г. (см. отзывы в ««Вестнике кинематографии» № 1—2 за 1915 г., «Сине-Фоно» № 4—5 за 1914 г., и др.)- «'Синема-натюр» представлял собою усовершенствованный аппарат Урбан-Смита, впервые демонстрировавшийся в Петербурге 9 октября 1910 г. и под названием «Кинемаколор» (см. «Сине-Фоно» № 2,1910 г., стр. 11). Описание аппаратов и принципов цветного кино «системы Урбан-Смита см. в книгах: В. Фурдуев, «Кино завтра», М. 1929 г., стр. 175—17ч и Н. Ашкас, «(Цветное кино», М. 1936 г. «Кинофотоиздат», стр. 38—42.

43 Здесь незначительная неточность: «Сонька-золотая ручка» была выпущена А. О. Дранковым в 6 сериях. Продолжение «Соньки» — 7-8 серии — было поставлено и выпущено в 1915—1916 гг. «Кинолентой» с той же исполнительницей заглавной роли — актрисой В. Н. Гофман. (Следует также отметить, что и у Ханжонкова на ту же тему был поставлен фильм «Похождения Шпейера и его шайки червонных валетов» (борьба гениального афериста с Сонькой-золотой ручкой) (см. фильмографию).

44 Фильм «Петербургские трущобы», инсценировка романа Вс. Крестовского, был поставлен режиссером (В. Р. Гардиным в ателье Тимана по заказу т/д «Ермольев-Зархин-Сегель» в 4 сериях.

45 Журнал искусств «Пегас» выходил под редакцией Н. В. Туркина в 1915—1917 гг. Сценарий фильма «Ирина Кирсанова» был опубликован в № 1 за 1915 г. Сценарий («Борис и Глеб» опубликован не был.

46 Я. А. Протазанов (род. 1881 г.)— ныне заслуженный деятель искусств. Начал (работу в кино в 1908 г. в качестве переводчика, а затем сценариста на фабрике «Глория». В режиссерской деятельности у Тимана и особенно у Ермольева показал себя изобретательным и своеобразным мастером. После своего возвращения в 1923 г. из-за границы работал в «Межрабпомфильме» и создал ряд хороших фильмов.

47 Фильм «Пиковая дама» был выпущен в сентябре 1916г. Главные роли исполняли актеры: И. Мозжухин, Е. Шебуева, Т. Дуван, Н. Панов, В. Орлова, П. Павлов и др.

48 И. Н. Перестиани (род. 1873 г.) — крупнейший кинорежиссер и актер театра и кино. До работы в кино долго был провинциальным театральным актером (псевдоним («Иван Неведомов»). Сниматься начал у Ханжонкова в 1915 г. Вскоре перешел на главные роли, стал писать сценарии, а с 1917 г. работал кроме того режиссером у Ханжонкова, Козловского и Юрьева, в «Биофильме» и в других фирмах. После революции поставил ряд агиток, работал в ГИК, принимал участие в организации Госкинпрома Грузии, где поставил ряд фильмов: («Убийство генерала Грязнова», «Сурамская крепость», «Красные дьяволята», «Три жизни», «Дело, Тариэля Мклавадзе» и др.). (В дальнейшем работал в ВУФКУ и Арменкино, где продолжает работать и теперь.

49 А. А. Уткин (род. 1891 г.) начал работу в кино, еще до окончания Строгановского училища, в 1912 г. у Пате под руководством Е. Бауэра. В дальнейшем работал у Дранкова, в «Русской золотой серии», «Биофильме», у Харитонова и Ханжонкова. После революции— в ВУФКУ, «Севзапкино», («Кино-Севере» и на (Московской фабрике Совкино. Сейчас работает в студии Мосфильм. Последние работы: «Де-

ла и люди», «Веселые ребята», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Аэроград».

50 В. В. Максимов, бывший артист Малого театра, начал сниматься в 1911 г. у Тимана в картине («Каширская старина»; дальнейшие его роли !в фильмах «Лишенный солнца», («Труп № 1346» и особенно «Ключи счастья» и («Разбитая ваза» сделали его 'популярнейшим артистом в России.

51 Фильм («Набат» был выпущен тотчас же после февральской революции 1917 г.

52 «Со-во владельцев кинотеатров» (именуемое иногда «Союзом кинодеятелей») — единственная общественная организация кинематографистов-предпринимателей, существовавшая до революции. Это о-во учреждено в марте 1913 г. в Москве. Аналогичное о-во было создано в сентябре 1915 г. и в .Петрограде. Вся деятельность о-ва сводилась к тому, чтобы лучше и выгоднее организовать прокат для получения прибыли. После победы буржуазно-демократичеокой революции о-во вошло в («Союз кияодеятелей», а в 1918 г. в «Око» — см. примечания 56 и 58.

53 (А. В. Голдобин <1882—1927)— один из старейших деятелей научного кино. Работу в кино начал в качестве журналиста и лектора. Написал ряд работ по вопросам истории кино, музыкальной киноиллюстраций и др. В 1912 г. издал книгу («Пианист-иллюстратор кинематографических картин». 1С 1914 г. начал работу на кинопроизводстве, заведуя научным отделом т/д. Лавцевич и Ремер, В 1916 г. был приглашен художественным руководителем на фабрику «Русь». После февраля 1917 г. 'работал в профсоюзе киносл ужащих и вскоре вступил в ВКП(б). Был на партийной работе в Крымроста и Крымиздате, после чего был направлен в 1923 г. в Госкино, где занимал пост технического директора. Под руководством Голдобина были восстановлены и пущены в производство фабрики Госкино. Незадолго перед смертью работал по организации кинокомиссии, а в дальнейшем кинокабинета Государственной академии художественных наук.

54 После февральской революции 1917 **г.** было выпущено большое количество «революционных» постановок: «Да здравствует свободная «Русь», «Борцы за свободу», «Темные силы— Григорий Распутин», >«Люди греха и крови», «В цепких лапах двуглавого орла», «Под обломками самодержавия», «Царские холопы» и т. д.

55 Роман А. Вербицкой «Ключи счастья» был инсценирован для экрана дважды: впервые постановка была 0существле:на в 1913 г. режиссерами Гардиньгм и Протазановым у Тимана, вторая — Б. Н. Светловым в 1917 г. в кинофирме «Жизнь» И. Перско|го. Ни в первой, ни во второй картине не было ничего («революционного».

56 «(Союзом кинодеятелей» называлось объединение всех кинематографистов (фабрикантов, прокатчиков, театровладельцев, творческих работников, служащих, рабочих и т. д.). Агенты предпринимателей пытались в начале марта 1917 г. превратить этот Союз в единую «внеклассовую» организацию представителей «труда и капитала», избранных «на равных началах». Во главе Союза стаял избран* ный в марте Временный исполнительный комитет из 24 человек, «представительствующий орган от имени всей кинематографии». Фактически Союз себя ничем не проявил и существовал номинально. Начавшийся процесс классового размежевания кинематографических сил делал невозможным пребывание в одном Союзе предпринимателей и рабочих. Под предлогом единения «труда и капитала» Союз хотел

подчинить 'буржуазным интересам художественную интеллигенцию и рабочих кинематографии. Вместо него действовало «Око» (см. примечание 58), объединявшее фабрикантов и прокатчиков, о-во театровладельцев, профсоюзы киномехаников, лаборантов, служащих и работников художественной кинематографии (СРХК).

57 Фильм «Вера Чеберяк» («Кровавый навет») был поставлен по заказу т/д. «Сгео» в киевской студии «Светотень» Н. Н. Брешко-Брешковским по его сценарию, с участием артистов театра Соловцова. Несмотря на запрещение, фильм демонстрировался во многих городах России.

58 «Око» («Объединенное кино издательское общество») было основано в марте 1917 г. О-во объединяло всех «киноиздателей», т. е. владельцев фабрик, лабораторий и прокатных контор, представителей русских и иностранных фирм, ответственных директоров районных отделений фирм и издателей кинопрессы, (см. журнал «Проектор» № 11—12 за 1917 г.). В 1918 г. в «Око» вошло также существовавшее обособленно «О-во кинотеатровладельцев».

«Око» существовало до 1919 г. и все время вело борьбу со всеми мероприятиями советской власти по введению рабочего контроля и национализации кинематографии. Характеристика «Союза кинодеятелей» и «Око» Ханжонковым дана неправильная. Это была не мирная, а воинствующая буржуазная организация, всемерно поддерживающая Временное правительство.

50 Б. В. Чайковский (1884—1924) — сценарист, режиссер и кинопедагог. Начал работать у Пате в 1910 г. в качестве сценариста (до этого работал в театре). В дальнейшем перешел на режиссуру и работал у Перского, Дранкова—Талдыкина и др. С 1916 г. до национализации работал у Ханжонкова, где поставил большое количество картин (см. фильмографию). В 1918 г. издавал «Киногазету». Принимал участие в организации Всерабиса. Поставил ряд агиток для Кинокомитета в 1919—1920 гг. В 1918 г. основал в Москве студию «Творчество», преобразованную после его смерти в курсы им. Чайковского. В этой студии учились многие творческие работники советской кинематографии. С 1923 г. до смерти работал в «Севзапкино», где поставил фильмы «Дипломатическая тайна», «Часовня св. Иоанна», «В тылу у белых».

60 Н. В. Туркин — журналист-критик театра и кино, в дальнейшем перешедший на кин©производственную работу. Основатель и редактор журнала «Пегас». В кино начал работать с 1915 г. у Ханжонкова в качестве сценариста,, а затем и режисоера. В 1917 г. перешел в акц. о-во «Нептун», где работал до ликвидации о-ва. Умер в 1919 г.

61 З. Ф. Баранцевич (род. 1896 г.)—популярная дореволюционная киноактриса, и сценаристка. Сниматься начала в 1914 г. у Тимана,, затем в «Руси» и с 1915 г. у Ханжонкова. Написала ряд сценариев, поставленных у Ханжонкова: «Сказка синего моря», «Кто загубил», «Чортово колесо», «Умирающий лебедь», «Это было весной», «Марионетки рока» и др. После революции недолго снималась в ВУФКУ, затем перешла в театр и на педагогическую работу.

62 Л. В. Кулешов (род. 1889 г.)—заслуженный деятель искусств. Крупнейший режиссер и теоретик советского кино. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В кино начал работать в 1916 г. у Ханжонкова в качестве художника, затем помрежа и актера под руководством Е. Ф. Бауэра. Первая самостоятельная режиссерская работа «Проект инженера Прайта» <1918 г.).)В 1919 г. снимал кинохронику на фронтах гражданской войны. Поставил агитационный фильм «На красном фронте» (1920 г.). С 1921 г. работает

в ГИК, где собрал и /вырастил коллектив актеров кино, с которыми поставил ряд фильмов: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону», «Ваша знакомая», «Два-Бульди-Два» и др. Последняя режиссерская работа фильм «Великий утешитель» (1933). Автор многих теоретических статей и книг («Искусство кино», М. 1929 г. «Репетиционный метод в кино», М. 1935 г., «Практика кинорежиссуры»).

63 Всероссийское совещание кинодеятелей (вместо съезда) состоялось в Москве 23—24 августа 1917 г. (ст. ст.) под председательством С. Френкеля. Совещание заслушало ряд докладов (по вопросам о состоянии технической базы кинопромышленности, о положении кинотеатровладельцев (в связи с реквизицией кинотеатров советами), об условиях труда кинослужащих и др. Большие споры вызвал доклад Г. Болтянского «Революция и новые задачи кинематографа». Его доклад был встречен в штыки, и все революционные предложения смазаны. На совещании ярко отразилась перегруппировка классовых сил в стране. Политическая программа организаторов съезда сводилась к тому, чтобы использовать кинематограф для укрепления военной диктатуры (Керенского, для борьбы с большевиками, с революционными массами. После совещания классовое размежевание среди кинематографистов пошло более быстро.

64 С. В. Лурье (род. 1872 г.)—старейший кинодеятель, редактор-издатель крупнейшего русского кинематографического журнала «Сине-Фоно» (выходил с 1907 г. по 1918 г.) и справочников «Календарь-синематограф» на 1910 г. и 1911 г. Работал также по прокату и представительству частных фирм до национализации. В дальнейшем работал по прокату и производству в Госкино, Межрабпом-Руеи, Совкино, а ныне работает в Мосфильме. Инициатор I съезда кинодеятелей в 1911 г. Тогда же пытался создать профсоюз киномехаников. После февраля 1917 г. принимал участие в образовании Союза кинослужащих.

65 Ф. Ф. Коммисаржевский—теоретик и режиссер театра. Работать начал в театре В. Ф. Коммисаржевской (своей сестры) после ухода Вс. Мейерхольда. В 1914 г. создал театр им. В. Ф. Коммисаржевской. С 1919 г.—белоэмигрант.

66 Эрнесто Варгам—кинематографический псевдоним известного армянского трагика Ваграма Папазяна (род. 1892 г.). Начал сниматься у Ханжонкова в 1917 г. в картинах «В стране любви», «Искушение», «Саидэ», «Сумерки», «У врат славы» и др. {см. фильмографию). Последнее его выступление в кино в фильме АФ<КУ «Легенда о девичьей башне», поставленном в 1923—>1924 гг. режиссером-художником В. В. Баллюзеком. Биографию его ем. в журнале «Современный театр» № 21 за 1928 г., стр. 4(17.

67 Здесь неточность: руководящим органом советской кинематографии в 1918 г. был Фотокинокомитет Наркомпроса (в дальнейшем Фотокиноотдел). *К.* К. Брен заведывал складом Кинокомитета.

68 Это не совсем верно, так как в фильме '«Пан Твардовский» (производство Скобелевского комитета, 1916 г.) В. А. Старевич уже применял крайне сложные трюки и многократные экспозиции, Наплывы применялись еще в 1912 г. А. Левицким в фильме «Уход Великого старца».

69 Земгор — сокращенное название «Комитета Всероссийского земского и городского союзов». Организовался в июле 1915 г. и занимался снабжением армии рядом необходимых предметов, в том числе кинофильмами и киноаппаратами. После победы Великой пролетарской революции принимал активное участие в контрреволюцион-

ной борьбе с (советской властью. Характеристику его ем. в Большой советской энциклопедии, том 26.

ФИЛЬМОГРАФИЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА А. А. ХАНЖОНКОВА

СОСТАВЛЕНА ВЕН. ВИШНЕВСКИМ

Сведения о фильмах, выпущенных А. Ханжонковъям, представляющие громадный интерес и ценность для истрриков кино, нашли в воспоминаниях А. Ханжонкова только частичное освещение. Иначе и не могло быть, так как запомнить бесчисленное количество фильмов, прошедших через производство и прокат предприятия, существовавшего около 15 лет, невозможно. Поэтому редакцией было решено фильмографию выделить особо, вернее, составить заново исчерпывающий список всех фильмов, выпущенных А. Ханжоековым с 1906 по 1920 гг. К сожалению, из-за недостатка места пришлось ограничиться только фильмографией собственного (русского) кинопроизводства — охватить же весь прокат иностранных фильмов не представлялось никакой возможности.

Мы не имеем 'никаких серьезных работ по дореволюционной фильмографии, за исключением «Списка русских художественных картин, выпущенных до 1 января 1914 года», помещенного в приложении к книге Б. С. Лихачева «Киню © России». Второй значительной работой в этой области является «Кинобюллетень» Кинокомитета Н^ркомпроса за 1918 г., куда вопила лишь незначительная часть фильмов 1917—1918 гг. и более ранних лет, просмотренных цензурной комиссией Кинокомитета в 1918 г. Из других фильмографических источников и материалов можно указать: «'Список картин, выпущенных фабрикой акц. о-ва «А. Ханжонков и К0» в сезон 1914—1915 гг.» (в журнале «'Вестник кинематографии» за 1915 г., № 100, стр. 5); «Новые ленты». Список новых картин, выпущенных фирмами с 1 октября 1915 г. по 1 октября 1916 г. (журнал «Сине-Фоно», 1916 г., № 20—22, стр. 3—7); список — обзор В. Туркина «Выпуск картин русскими фабриками за 1916 г.» (журнал «Вестник кинематографии», 1917 г., № 123, стр. 39—42) и 'многие другие мел-

кие материалы. Все эти источники крайне неполноценны, их сведения кратки, неточны и противоречат друг другу.

Наш указатель составлен на основании большой 'самостоятельной работы, «в которой все вышеуказанные материалы играли только роль первоначальных вех. Было обследовано громадное количество самых разнообразных источников», из которых укажем только часть: архив монтажных -листов (титровых плакатов) т/д А. Ханжонкова, переданных 1-й фабрикой Госкино в 1926 г. кинокабинету ГАХН (в дальнейшем собрание было передано в НИКФИ, а затем во ВГИК), картотека негативов в том же собрании (фильмов обследовать не удалось) и вся теа- и кинопресса (и частично общда печать) за 1907—1919 гг. с рядом неизбежных пропусков, вследствие1 отсутствия полных комплектов в библиотеках и архивах. Кроме' того был произведен» опрос некоторых бывших сотрудников А. Ханжонкова (Б. И. Завелев, В. Туркин, Г. В. Гибер и др.). На основании этих материалов и была составлена картотека, которая в конечном счете и была использована при составлении настоящей работы, причем часть сведений (сомнительных и не подтвержденных другими материалами) не вошла в работу. Сделано это было из желания максимально избежать ряда ошибок и неточностей, от которых все же, вероятно, не свободна наша работа и за указание которых автор-составитель заранее выражает свою благодарность *.

При составлении нашего указателя пришлось ограничиться только художественной продукцией, так как сведения о хронике, научных и учебных фильмах крайне беглые и неполные, разбросанные в периодике, не были в свое время собраны. Интересующихся этим вопросом мы отсылаем к следующим изданиям, где можно найти некоторые сведения об этих фильмах: «Разумный кинематограф. Каталог образовательных лент для школьных целей». Вып. 1—2. М. 1912—1913 гг. Издание М. Алейникова; «Список кинематографических картин, отдающихся в прокатное пользование». М. 1918 г. Издание научного» отдела акц. о-ва «А. Ханжонков и >К°» и др. Довольно обширные сведения по этому вопросу имеются в самих мемуарах А. Ханжонкова.

Наш указатель включает все художественные (полнометражные и короткометражные) фильмы, произведенные и выпущенные кинофабриками А. Ханжонкова (в Москве и Ялте) за время с 1908 по 1920 гг. Не включены фильмы, произведенные на этих фабриках по заказу других фирм (напр., «Creo*»

* Материалы посылать по адресу: Москва, 104, Шведский, 3, кв. 5, В. Е. Вишневскому.

М. Быстрицкого, «Русь» М. Трофимова, и др.), а также ряд фильмов, поставленных другими кинофиршми, временно арендовавшими ателье Ханжонкова, в том числе и многие «кинодеклама-ции» 1909—1919 гг. («Воевода», «МапГа ^гапсИоза» и др.). Исключение сдельно только для двух советских агитационных фильмов («Беглец» «и «Отец и сын»), поставленных в ателье А. Ханжонкова в 1919 г. по заказу московского Кинокомитета.

Не включены в указатель также все фильмы, не законченные производством и не выпущенные1 в прокат, а также огромнейшее количество фильмов, только' запроектированных, то- не осуществленных постановкой ((«Аггей» по Толстому и др.).

Список составлен строго хронологически, с алфавитным расположением названий фильмов внутри каждого года. За основную дату признано время окончания производства фильма и его выпуска в прокат, за исключением (фильмов, которые были выпущены в 1922—1923 гг. («Любовь всегда побеждает», «Настоящие женщины» и др.).

ров. Опер. В. Ф. Сиверсен. Музыка М. М. Ипполитов-Иванов. Акт. П. И. Чардынин, И. М. Мозжухин, А. В. Гончарова, А. А. Громов... *СФ—1909, № 16, стр. 9—10.*

3. РУССКАЯ СВАДЬБА XVI СТОЛЕТИЯ — историч. карт. в 5 сцен. 245 м Сц. и реж. В. М. Гончаров. Опер. В. Сиверсен. Акт. А. Гончарова, А. Волков... СФ—*1909, № 14, стр. 10.*

1909

4. В ПОЛНОЧЬ НА КЛАДБИЩЕ (Роковое пари) — драма 150 м.. *СФ—1909, № 6, стр. 7—8.*

5. ВАНЬКА-КЛЮЧНИК (русская быль XVII столетия)— драма в 9 сценах и 4 карт. 230 м. Сц. и реж. В. М. Гончаров. Опер. В. Сиверсен. Худ. В. В. Фестер... СФ—*1909, № 22, стр. 14 и стр. 8—9. К—О — 1909, № 12, стр. 12—13.*

6. ВЛАСТЬ ТЬМЫ—драма в 7 карт. 365 м (по др. Л. Н. Толстого). Реж. П. И. Чардынин. Опер. В. Сиверсен. Акт. П. И. Чардынин... СФ—*1909, № 3у стр. 17—18 и стр. 8. К—О—1909, № 17, стр. 14—16 и № 16, стр. 8.*

7. ВЫБОР ЦАРСКОЙ НЕВЕСТЫ — драма бытовая. 173 м. Сц. и реж. В. М. Гончаров. Опер. В. Сиверсен... СФ—*1910, № 11, стр. 16 и № 10, стр. 9. КЖ — 1910, № 3, стр. 15.*

8. ЕРМАК ТИМОФЕЕВИЧ — ПОКОРИТЕЛЬ СИБИРИ — истор. драма. 460 м Сц. и реж. В. М. Гончаров. Опер. В. Сиверсен. Худ. В. В. Фестер. Акт. П. И. Чардынин... СФ—*1910, № 8, стр. 7. ВК—1911, № 16, стр. 25—27. КЖ—1910, № 1, стр. 19 и стр. 9.*

9. ЖЕНИТЬБА — комедия. 240 м (по ком. Н. В. Гоголя). Сц. и реж. П. И. Чардынин. Опер. В. Ф. Сиверсен...

10. МАЗЕПА — драма в 10 сценах.. 350 м (по поэме А. С. Пушкина «Полтава» и опере П. Чайковского). Сц. и реж. В. М. Гончаров. Опер. В. Сиверсен... СФ— *1909, № 16, стр. 14 и № 15, стр. 8.*

11. МЕРТВЫЕ ДУШИ — сцены. 160 м (по поэме Н. В. Гоголя Сц. и реж. П. И. Чардынин. Опер. В. Ф. Сиверсен...

12. ЧАРОДЕЙКА (Нижегородское предание)—драма в 7 сценах. 365 м (по трагедии И. В. Шпажинского и опере П. Чайковского). Реж. В. М. Гончаров и П. И. Чардынин. Опер. В. Сиверсен... СФ—*1909, № 4, стр. 17 и № 3, стр. 8. К—О—1909, № 18, стр. 11—12 и № 17, стр. 4.*

1910

13. БОЯРИН ОРША — драма. 280 м (по поэме М. Ю. Лермонтова)... Опер. В. Сиверсен. Худ. В. В. Фестер... СФ— *1909, № 4, стр. 9—10. К—О—1909, № 19, стр. 12 и № 18, стр. 6.*

14. В СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ. 320 м... Опер. Л. П. Форестье... *СФ — 1910, № 5, стр. 12. КЖ — 1910, № 22, стр. 11.*

15. ВАДИМ (из времен Пугачева) — драма 400 м (по поэме М. Ю. Лермонтова)... *СФ — 1910, № 2, стр. 19 и № 24, стр. 9. КЖ — 1910, № 18—19, стр. 17—18 и стр. 11 и № 17, стр. 18.*

16. ВТОРАЯ МОЛОДОСТЬ — драма. 400 м (по пьесе Невежина)... Опер. В. Сиверсен... СФ — *1910, № 29, стр. 18—19.*

17. ИДИОТ — драма. 430 м (то 'ром. Ф. М. Достоевского)... ***СФ— 1910, № 6, стр. 11. ВК— 1910, М 1, стр.*** 5. ***кж — 1910, № 24, стр. 11.***

18. КОРОБЕЙНИКИ — драма в 14 сценах. 350 м (по стих. Н. А. Некрасова). (Сц. и реж. В. М. Гончаров. Опер. В. Сиверсен. Акт. А. В. Гончарова, А. Громов... ***КЖ — 1910, № 14, стр. 16. СФ — 1910, М 21, стр. 12—13 и стр. 7 и № 1, стр. 8***—9.

19. МАСКАРАД — драма, 370 м (по др. М. Ю. Лермонтова)... Отер. (В. Сиверсен. Акт. А. Громов... ***КЖ — 1910, № 23, стр. 11. СФ — 1910, № 23, стр. 11.***

20. ПИКОВАЯ ДАМА — драма. 285 м (по повести А. С. Пушкина и Опере П. Чайковского... Акт. А. Громов... СФ — ***1910, М*** 3, ***стр. 23 и М 2, стр. 10.***

21. РУСАЛКА—нар. драма в б сценах с апофеозом. 280 м (по др. поэме А. С. Пушкина и опере А. С. Даргомыжского... Опер. В. Сиверсен. Худ. В. В. Фестер... ***КЖ—1910, № 4, стр. 16—17. СФ — 1910, № 12, стр. 15— 16 и М 11, стр. 8.***

1911

22. БОЯРСКАЯ ДОЧЬ (Вольная волюшка)—драма. 225 м (по др. И. В. Шпажинского)... ***ВК — 1911, № 9, стр. 28. КЖ — 1911, № 8, стр. 15 и стр. 9.***

23. ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА И ЦАРЬ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ ГРОЗНЫЙ—драма. 445 м (по драме А. Н. Островского)... ***ВК— 1911, № 8, стр. 8 и стр. 19 и № 6, стр. 13. КЖ — 1911, № 7, стр. 13.***

24. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН — драма. 270 м (по ром. А. С. Пушкина и опере П. Чайковского)... ***ВК—1911, № 5, стр. 25 — 26 и № 4, стр. 12.***

25. ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ — драма. 390 м (по опере М. Глинки). Реж. П. Чардынин. Опер. Л. П. Форестье. Акт. Н. Т. 'Семенов... ***ВК — 1911, № 3, стр. 32—33 и № 2, стр. 12. КЖ — 1910, № 24, стр. 11.***

26. НА БОЙКОМ МЕСТЕ — драма. 420 м (по драме А. Н. Островского). Реж. П. И. Чардынин...

27. НАКАНУНЕ МАНИФЕСТА (19 февраля) — драма. 241 м. ***ВК — 1911, М з, стр. 13— 14...***

28. ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ — историч. драма. Сц. -и реж. В. М. Гончаров. Опер. Л. П. Форестье ***и А.*** А. Рылло. Коми. Козаченко. Консульт. Ляхов'. Акт. Б. А. Горин-Горяинов, А. Громов, И. Мозжухин, Петрова, Борисов...

29. ПОСЛЕДНИЙ НЫНЕШНИЙ ДЕНЕЧЕК — драма. 310 м... ***КК— 1911, № 15, ЦХ, 1.***

30. СВЕТИТ, ДА НЕ ГРЕЕ-Т — драма. 335 м (по др. А. Н. Островского и Соловьева)... СФ—***1911, М 1, стр. 25. ВК— 1911, № 20, стр. 29—30. ГК— 1911, № 13, стр. 1.***

1912

31. АВИАЦИОННАЯ НЕДЕЛЯ НАСЕКОМЫХ — мульт. В. А. Старевича... ***ВК — 1912, М 26, стр. 13.***

32. ВЕСЕЛЫЕ СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ ЖИВОТНЫХ— мульт. В. А. Старевича. 134 м. СФ—***1912, № 14, стр. 27. ВК—1912, № 33, стр. 3(Х и М 34, стр. 12.***

49. ЖИЗНЬ, КАК ОНА ЕСТЬ — драма в 3 ч. 745 м. Сц. В. М. Гончаров. Реж. П. И. Чардынин... СФ— 7973, ***Кя 22, стр. 37. ВК— 1913, №> 14, стр. 19.***

50. ЗА ДВЕРЯМИ ГОСТИНОЙ — драма в 3 ч. 850 м... ***ВК— 1913, № 17, стр. 39—40 и № 15, стр. 13.***

51. КНЯГИНЯ БУТЫРСКАЯ — драма. 1015 м. Сц. А. М. Пазухин... Худ. Б. А. Михин. Акт. И. В. Лазарев... ***ВК—1913, № 7, стр. 10. СФ — 1913, К> 16, стр. 41—43. КЖ — 1913, № 9, стр. 30—34 и № 14, стр. 21.***

52. ЛЕСНАЯ СКАЗКА — драма. 545 м. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Н. А. Чернова, Судьбинин... СФ — ***1913, № 26, стр. 29. ЖЭ — 1913, № 4, стр. 28.***

53. НА КАВКАЗСКОМ КУРОРТЕ — комедия. 358 м., Акт. Сорин... ***НЭ— 1913, № 30, стр. 8, К-А— 1913, №*** 7, ***стр. 17. СФ— 1913, № 4, стр. 28.***

54. НОЧЬ ПОД РОЖДЕСТВО — инсцен. повести Н. В. Гоголя в 4 ч. 1155 м. (Сц. реж. и опер. В. А. Старевич. Акт. И. Мозжухин, О. Оболенская, П. Лопухин, Л. Триденская, А. Херувимов, П. Кнорр, Сорин. ***НЭ — 1913, № 31, стр. 3—8. СФ — 1913, М 5, стр. 26. КТЖ — 1913, № 2, стр. 5.***

55. ОБРЫВ—драма. 2300 м. Сц. М. А. Каллаш-Гаррис (по И. Гончарову). Реж. П. И. Чардынин... Акт. В. Л. Юренева, И. Мозжухин, Ю. В. Васильева, В. К. Туржанский, П. Е. Лопухин...

56. ПОКОРЕНИЕ КАВКАЗА (Пленение Шамиля) — ист. драма в 4 ч. 2100 1м Сц. Н. П. Мамонтов. Реж. В. М. Гончаров... Акт. А. В. Шахтуяи... ***ВК— 1913, М 17, стр. 20—21.***

57. (СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ — 424 м (по А. С. Пушкину). (Сц., (реж. и опер. В. А. Старевич...

58. СТРАШНАЯ МЕСТЬ-ндрама в 5 ч. 1500 ,м (по Н. В. Гоголю). Сц., реж. и опер. В. А. Старевич. Акт. И. Мозжухин, О. Оболенская... СФ—***1913, № 4, стр. 26. К—ОМ—1914, М 9, стр. 19. К^-А— 1913, № 1, стр. 16 и стр. 3—4. ВК— 1913, № 20, стр. 11—12.***

59. СТРЕКОЗА *И* МУРАВЕЙ — мульт. (по басне И. Крылова) В. А. Старевича. ***ВК— 1913, № 2, стр. 9 и 1914, № 83 (3), стр. 20. СФ— 1913, № 10, стр. 36 и № 9, стр. 23.***

60. СУМЕРКИ ЖЕНСКОЙ ДУШИ — драма в 4 ч., 1195 м. Реж. В. А. Демерт. Акт. Н. А. Чернова, В. А. Демерт, Упрюмов... СФ — ***1913, № 3, стр. 58 и № 2, стр. 28. НЭ — 1913, № 29, стр. 2.***

61. ФАЛЬШИВЫЙ КУПОН—драма в 3 ч. 1182 >м (по расск. Л. Н. Толстого)... ***СФ— 1913, М 26, стр. 29—30. КЖ — 1913, № 19, стр. 67. НЭ — 1913, Кя И, стр. 5.***

62. ХАЗ-БУЛАТ — драма в 2 ч. 632 м. Реж. В. М. Гончаров.... Акт. О. Т. Белла, А. В. Шахтуни, И. Мозжухин... СФ— ***1913, № 4, стр. 49 и К 3, стр. 32—33. К—А — 1913, № 1, стр. 16. НЭ — 1913, № 28, стр. 10.***

1914

63. БАМБУКОВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ — фарс... Акт. Н. (Семенов... ***ВК— 1914, М 100 (20), стр. 22. К—А — 1914, М*** 75 ***(6), стр. 12.***

64. БРАК ПО ПУБЛИКАЦИИ — фарс в 4 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. Д. Л. Чигорина, А. Херувимов... ***К—А — 1914, К 16 (7), стр. 15.***

65. В РУКАХ БЕСПОЩАДНОГО РОКА — драма в 3 ч... Акт. И. Мозжухин... *ВК — 1914, № 100 (20), стр. 31—32 и стр. 22. К—А — 1914, № 15 (6), стр. 12—13. СФ — 1915, № 14—16, стр. 82.*

66. ВИЦМУНДИР — комедия в 1 ч. (по водевилю П. Каратыгина)... *К—А—1914, № 16 (7), стр. 15.*

67. ВОЛГА И СИБИРЬ (Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири) — драма в 4 ч. Сц. «О-ва ознакомления с историческими событиями в России» (по пьесе В. М. Гончарова). Реж. В. М. Гончаров... Комп. М. М. Ипполитов-Иванов. Акт. П. Е. Лопухин... *ВК — 1914, № 100 (20), стр. 30—31. К—А — 1914, № 15 (6), стр. 13—16.*

68. ВРАГИ — драма... *СФ — 1914, № 10, стр. 47.*

69. ВСЯК НА РУСИ ТАНГО ТАНЦУЕТ — мульт. В. А. Старевича. *316 м. К—А—1914, № 4, стр. 16—17 и стр. 7 КЖ—1914, № 3,* стр. *52. НЭ — 1914, № 47, стр. 13.*

70. ДИТЯ БОЛЬШОГО ГОРОДА — драма в 3 ч. с прол... Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. П. Е. Смирнова, М. И. Саларов, Э. Бауэр, Н. Козлянинова, А. Н. Бибиков, Л. Иост, Л. Триденская. *СФ—1914, № 13, стр. 57. К—А—1914, № 6, стр. 11—13 и стр. 4. КЖ — 1914, № 8, стр. 56 и № 12, стр. 77.*

71. ДНЕВНИК СВЕТСКОЙ ЖЕНЩИНЫ — драма... *СФ — 1914, № 5, стр. 55.*

72. ДОРОГА В АД — фарс. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Э. Бауэр, И. Мозжухин, Н. Башилов.

73. ЕЕ ГЕРОЙСКИЙ ПОДВИГ — фарс. в 3 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Н. Башилов, Л. Триденская, Ю. В. Васильева, Д. Л. Читорина, И. Мозжухин, Э. Бауэр. *К—А — 1914, № 13/14, стр. 19.*

74. ЖЕНЩИНА ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ — драма (1 серия). Сц. А. С. Вознесенский. Реж. П. И. Чардынин. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. Л. Юренева, И. Мозжухин, М. Н. Морская... *СФ — 1914, № 15, стр. 57—58. ВК—1914, № 9 (98), стр. 66—67. К—А—1914, № 9, стр. 25—26 и стр. 7—8. КЖ — 1914, № 8, стр. 47. К—ОМ — 1914, № 24, стр. 16.*

75. ЖИВОЙ ПОКОЙНИК — «трагедия» (фарс) в 1 ч... *К—А — 1914, № 15, стр. 16—17.*

76. ЖИЗНЬ В СМЕРТИ — драма в 3 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. И. Мозжухин, А. Громов, И. А. Лащилина, П. А. Бирюков, Н. Р. Никольский. *К-А — 1914, № 12 (3), стр. 27 и стр. 9. ЭиР — 1914, № 1, стр. 3. ВК — 1914 № 97/13, стр. 26.*

77. ЗАРЯ СЛАВЯНСТВА — драма...

78. ЗЛАЯ НОЧЬ — кинороман в 3 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. И. Мозжухин, В. А. Каралли, М. Куликова, А. Громов. *К—А — 1914, № 16 (7), стр. 17 и стр. 5. ЭиР — 1915, № 2, стр. 3. ВК — 1914, № 103(23), стр. 20 и стр. 30.*

79. ИДЕАЛЫ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ — фарс в 4 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Д. Читорина... *К—А — 1914, № 13/14 (4—5), стр. 29—30. ВК — 1914, № 93 (13), стр. 27 и № 95 (15), стр. 20.*

80. КОГДА ВЕРНЕТСЯ ПАПА (С ВОЙНЫ) — драма... *К—А — 1915, № 1 (17), стр. 17.*

81. КОРМИЛИЦА — пьеса в 3 ч. Сц. и реж. П. И. Чардынин... Акт. И. А. Лащилина, Н. Померанцев, С. Е. Гославская. *К—А— 1914, № 12 (3), стр. 26—27 и стр. 10. ВК — 1914, № 93 (13), стр. 44.*

82. КОРОЛЬ, ЗАКОН И СВОБОДА — драма в 3 ч. Сц. Л. Н. Андреев (по его пьесе). Реж. П. И. Чардынин... Акт. Е. Жихарева, А. Херувимов, С. П. Квасницкий, В. А. Портен, Грель. *К—А — 1914, № 16 (7), стр. 3—4 и ,1915, № 2 (18), стр. 7—8 и № 8/9 (24)25), стр. 10—11. ВК — 1915, № 105 (1—2), стр. 30—31. СФ — 1915, № 8, стр. 68 и стр. 41. КЖ—1915, № 1—2, стр. 77. ЭиР—1915, № 7, стр. 15—16.*

83. МАЗЕПА — драма в 3 ч. 1162 м (по поэме Ю. Словацкого). Реж. П. И. Чардынин. Сореж.-консульт. Э. Э. Пухальский... Акт. И. Мозжухин... *ВК — 1914, № 99 (19), стр. 28. К—А — 1914, № 15 (6), стр. 18 и стр. 17.*

84. МАНИЯ ВОЙНЫ — комедия. Реж. и опер. В. А. Старевич... *ВК—1914, № 101 (21), стр. 17. К-А — 1914, № 1Ц7, стр. 18.*

85. НЕМЕЦКОЕ ЗАСИЛЬЕ — шарж на злобу дня... Акт. А. Н. Бибиков... *К—А — 1914, № 15 (6), стр. 18.*

86. НЕМЫЕ СВИДЕТЕЛИ — драма. 1275 м. Сц. А. С. Вознесенский. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Е. Крюгер, Д. Читорина, А. Чаргонин, В. Петипа, А. Херувимов. *ВК — 1914, № 9 (89), стр. 64—65. К—А —.1914, № 9, стр. 26—27 и стр. 9.*

87. ПАСЫНОК МАРСА (Вильгельм, Бисмарк и К0) — полит. шарж. 380 м. Реж. и опер. В. А. Старевич... *ВК—1914, № 100 (20), стр. 12 и № 92 (12), стр. 24. К—А—1914, № 13—14 (4—5), стр. 21—22.*

88. ПОХОРОННЫЙ МАРШ (ШОПЕНА) и др. этюд... *К—А—1914, № 16 (7), стр. 19—20 и стр. 6.*

89. ПРЕДАТЕЛЬ — драма... *К—А—1914, № 16 (7), стр. 19 и стр. 6.*

90. ПРОТИВНИКИ КИНЕМАТОГРАФИИ — комедия в 3 ч... *ВК—1914, № 93 (13), стр. 44.*

91. РЕВНОСТЬ — драма в 5 ч. 1765 м (по ром. А. Арцыбашева). Реж. П. И. Чардынин... Акт. С. Е. Гославская, П. Бирюков, П. Кнорр, А. Шахтуни, И. Мозжухин, Д. Читорина, Лихчинская. *К—А — 1914, № 3, стр. 16—17. НЭ — 1914, № 39, стр. 3—6. К—ОМ — 1914, № 15, стр. 12—13.*

92. РОВНО В ПОЛНОЧЬ [под Новый год]—фарс в 3 ч... Акт. Л. Бауэр... *К—А—1915, № 1 (17), стр. 17.*

93. СЕСТРА МИЛОСЕРДИЯ — драма в 3 ч. 1200 м. Сц. и реж. П. И. Чардынин... Акт. С. Е. Гославская... *К—А—1914, № 15 (6), стр. 19 и № 13—14 (4—5), стр. 6. ЭиР—1914, № 1, 3—4. ВК—1914, № 99 (19), стр. 28.*

94. СИЛА СОПРОТИВЛЕНИЯ — юмореска А. Аверченко... *К—А—1914, № 15 (6), стр. 26.*

95. СКАЗКА О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И СЕМИ БОГАТЫРЯХ — в 3 ч. 866 м (по А. С. Пушкину). Реж., опер. и худ. В. А. Старевич. Акт. И. И. Мозжухин...

96. СЛАВА — НАМ, СМЕРТЬ — ВРАГАМ — драма в 3 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. И. Мозжухин, Д. Читорина... *К—А — 1914, № 16 (7), стр. 20 и стр. 5—6. ВК — 1914, № 101 (21), стр. 25.*

97. СЛЕЗЫ — мелодрама в 3 ч. Сц. А. С. Вознесенский. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. Завелев. Музыка И. Сац. Акт. В. Л. Юренева, И. Н. Берсенев, А. Баров, Н. Н. Померанцев. *СФ — 1914, № 14, стр. 52. НЭ — 1914, № 51, стр. 4. ВК — 1914, № 86 (6), стр. 35—36. К—ОМ — 1914, № 10, стр. 16. К—А—1915, № 1 (17), стр. 11.*

98. СНЕГУРОЧКА—сказка в 2 ч. 750 м (по др. А. Н. Островского). Реж. и опер. В. А. Старевич. Акт. Д. Читорина, А. Громов, А. Бибиков... ***К—А—1914, М 15 (6), стр. 19 и стр. 7.***

99. СОРВАНЕЦ — фарс в 3 ч. Реж. П. И. Чардынин. Опер. Б. Завелев. Акт. В. А. Кар-алли, И. Мозжухин... ***К—А — 1914, М 15 (6), стр. 19—20 и стр. 6. ВК — 1914, М 100 (20), стр. 22.***

100. СТОЛИЧНЫЙ ВОЗДУХ—фарс... Акт. А. Херувимов, Л. Триденская, Д. Читорина, А. Бибиков, Максимов, Н. Семенов.

101. СТРАНИЧКИ ЖИЗНИ (Под натиском страсти)—др. этюд. Реж. Е. Ф. Бауэр. Онер. П. К. Новицкий. Акт. А. Херувимов, Н. Р. Никольский, К. П. Новицкая, С. Гославская. ***К—А—1914, М 13—14 (4—5), стр. 21***—22

102. СЫН СВОЕГО НАРОДА (Юный герой Бельгии)—др. эпизод... ***К—А — 1914, № 16 (7), стр. 21 и стр. 6.***

103. ТАЙНА ГЕРМАНСКОГО ПОСОЛЬСТВА-пдрама в 3 ч. 900 м. Сц. А. Александрович. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. И. Мозжухин... СФ— ***1914, № 3, стр. 48. К—А—1914, № 13—14 (4—5), стр. 22 и стр. 5—6.***

104. ТЕТУШКА ОГЕРМАНЙЛАСЬ—комедия. 345 м... ***К — А — 1914, № 16 (7), стр. 21.***

105. ТЕЩА У НЕМЦЕВ В ПЛЕНУ — «ужасная драма»—комедия в 1 ч... Акт. В. Н. Бартенева, Т. В. Гедеванова, С. П. Квасницкий, Н. Т. Семенов, В. А. По»ртен. ***К—А — 1914, № 15 (6), стр. 21.***

106. ТОЖЕ ВОЙНА—комедия... ***К—А—1914, № 16 (7), стр. 21. ВК — 1914, № 100 (20), стр. 22.***

107. ТОЛЬКО РАЗ В ГОДУ — фарс. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Э. Бауэр, А. Херувимов... ***ВК—1914, № 99 (19), стр. 28.***

108. ТРАНСФОРМАТОР — фарс. 700 м... Акт. Легат-Лейнгардт, К. Б. Днепров, Максимов, И. Мозжухин. ***ВК— 1914, № 6 (86), стр. 36.***

109. ХОЛОДНЫЕ ДУШИ — фарс в 4 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Э. Бауэр... ***К—А — 1914, № 16 (7), стр. 21—22.***

110. ХРИЗАНТЕМА — драма в 3 ч. Реж. П. ***И.*** Чардынин... Акт. В. А. Каралли, И. Мозжухин, Р. Рейзен... ***К—А—1914, № 15 (6), стр. 21—22 и стр. 7. ВК—1914, М 101 (21), стр. 25.***

111. ЦЫГАНСКИЕ РОМАНСЫ — драма в 3 ч... Акт. М. И. Вавич... ***К-А— 1915, М 1 (17), стр. 12.***

111а. ЧЕТЫРЕ ЧОРТА — мульт. В. А. Старевича... ***ВК—1913, № 20, стр. 18.***

1915

112. БАРЫШНЯ В БЕЛЕНЬКОЙ ШАПОЧКЕ—«летняя картинка»—комедия в 1 ч... ***ВК— 1915, М 15—16 (114), стр. 61. СФ — 1915, № 19—20, стр. 89. К—А — 1915, № 8 (24), стр. 32.***

113. БЕШЕНАЯ СОБАКА—комедия... ***К—А — 1915, № 6 (22),*** стр. ***16.***

114. БРАТЬЯ БОРИС И ГЛЕБ («Братья Николаевы»)—драма в 4 ч. (2-я серия «Ирины Кирсановой»). Сц. Анталек. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. Завелев. Акт. В. А. Полонский, А. А. Вырубов, Л. Г. Терек, С. С. Раосатов, О. В. Рахманова, И. Горский, А. Сотников. ***К—А — 1915. № 12 (28), стр. 22—23. СФ — 1915, № 3, стр. 88 и 97 и***

№ 2, стр. 46. Пр. — 1915, № 3, стр. 43 и стр. 14. ОТ — 1916, № 3182, стр. 8.

115. ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЧУЛОК — комедия в 2 ч. Сц. В. Туркин. Реж. П. И. Чардынин... *ВК — 1915, № 15—16 (114), стр. 62. СФ — 1915, № 19—20, стр. 90. К—А — 1915, № 8 (24), стр. 33—34.*

116. ВЛАСТЬ СЕРДЦА — драма в 3 ч...

117. ВОЗРОЖДЕНИЕ (Новая жизнь) («Трагическая история недавнего прошлого»)) — Драма в 3 ч... *К—А—1915, № 3 (11), стр. 19.*

118. ГОСПОДИН ДИРЕКТОР ФЛИРТУЕТ — комедия... *КЖ — 1915, № 7—8, стр. 151. К—А—1915, № 1 (17), стр. 12.*

118а. ГРЕЗЫ (Обманутые мечты) — драма в 4 ч. Сц. М. З. Басов и В. Туркин (по ром. «Мертвый Брюгге»). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. Завелев. Акт. Н. С. Чернобаева, А. Вырубов, В. Ф. Верховцева, В. И. Аренс... СФ — *1915, № 1, стр. 105. К—А — 1915, № 12 (28), стр. 23—24. Пр. 1915, № 2, стр. 9—10.*

118б. ДАМОЧКИ ПОДШУТИЛИ — комедия в 1 ч. 243 м... Акт. Л. Г. Терек, З. П. Шпор, А. К. Мирский... *Пр. — 1915, № 2, стр. 47. СФ—1915, № 1, стр. 84 и 105 и № 21—22, стр. 56, ВК—1915, № 19—20 (116), стр. 69. К-А-1915, № 10 (26), стр. 31.*

119. ДЕТИ ВЕКА — драма в 4 ч. Сц. М. Л. Михайлов. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. Завелев. Акт. В. В. Холодная, С. Рассатов, В. Глинская, А. Бибиков, А. Сотников, И. Горский. *СФ-1915, № 1, стр. 58. Пр. 1915, № 2, стр. 9 К-А-1915, № 12 (23), стр. 24—26 и стр. 9. ВК-1915, № 19—20 (116), стр. 57.*

120. ДИТЯ НАУКИ — комедия. *К-А — 1915, № 1 (7), стр. 25.*

121. ДОКТОР С СОБАЧЬЕЙ ПЛОЩАДКИ — фарс в 3 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Л. Бауэр, Н. Башилов, Л. Триденская, А. Херувимов, Голубь, Плотин. *СФ-1915, № 3, стр. 68. ПЕГ — 1915, № 2, стр. 63.*

122. ДОСТОЙНЫЙ НАЦИИ — драма в 4 ч. Сц. Молдавцев. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. А. Н. Бибиков, Н. И. Маргаритов, Н. Снежина, Э. Бауэр, В. А. Полонский, А. Юстников, Н. Ельская, *СФ-1915, № 16—17, стр. 86 и 91. ВК-1915, № 11(113), стр. 33 и стр. 23. К-А-1915, М 8(24), стр. 36—37.*

123. ДРАКОНОВСКИЙ КОНТРАКТ — комедия в 3 ч... Акт. В. А. Каралли, А. Фертнер... *ОТ-1916, № 2484, стр. 14.*

124. ДУРМАН (Сестры-натурщицы) — драма в 9 ч. Сц. А. Мар. Реж. П. И. Чардынин... Акт. Н. Н. Нельская, В. В. Алексеева-Мехиева, В. А. Полонский, П. А. Бирюков. *ПЕГ — 1915, № 2, стр. 7—22. СФ-1915, № 3, стр. 97 и М 2, стр. 46. Пр. 1915, № 3, стр. 43—44 и стр. 14—15. К-А-1915, № 12(28), стр. 26.*

125. ЖЕМЧУЖНОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ — трагич. миниатюра в 1 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... *СФ-1915, М 11—12, стр. 7. К-А-1915, М 3 (19), стр. 16.*

126. ЖЕНСКАЯ ЛОГИКА — комедия...

127. ЖЕНЩИНА ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ — Драма в 5 ч. (2-я серия). Сц. А. С. Вознесенский. Реж. П. И. Чардынин. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. Л. Юренева, В. А. Полонский, М. Н. Морская... СФ — *1915, № 2, стр. 46 и 48 и 1916. М 8, стр. 99 и 105. Пр. — 1915, № 3, стр. 16. К—А—1915, № 1(29), стр. 42—44 и стр. 22.*

128. ЗАТРАВЛЕННАЯ (Закулисная грязь) — драма в 4 ч. Реж. П. И. Чардынин. Акт. П. И. Чардынин, М. В. Полонская, А. Вырубов... *К-А-1915, № 10 (24), стр. 32—33.*

129. ЗЛОЙ МАЛЬЧИК — комедия в 1 ч. (по расск. А. Чехова). Акт Н. Снежина, В. Брянский, П. Кнорр, Л. Бауэр. *СФ-1915, № 19—20, стр. 89. ВК-1915, № 15—16(114), стр. 61.*

130. ИГРА СУДЬБЫ — пустячок в 1 ч... Акт. А. Херувимов, В. Глинская, В. Портен, В. Брянский, Л. Триденская, Т. Бах, А. Безирганов. *К-А-1915, № 5(21), стр. 27.*

131. ИЗ-ЗА КОРСЕТА — комедия... Акт. А. Бойтлер, И. Кульганек, А. И. Лащилина...

132. ИЗ-ЗА ПАРЫ ЧУЛОК — комедия... *СФ-1915, № 6—7, стр. 68. К-А-1915, № 2(18), стр. 8.*

133. ИНВАЛИДЫ ДУХА — драма в 3 ч. с эпилогом... Реж. П. И Чардынин... Акт Л. М. Коренева, А. Вырубов, А. Бибиков, П. Бирюков. *К-А-1915, № 12(28), стр. 28—29 и стр. 8—9. СФ-1915, № 1, стр. 58. Пр.—1915, № 2, стр. 9.*

134. ИРИНА КИРСАНОВА (Палач чужой жизни) — драма в 4 ч. Сц. Анталек... Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. Л. Г. Терек, В. А. Полонский, А. А. Вырубов, В. Глинская, И. Горский, Т. Гедеванова, А. Сотников. *ПЕГ—1915, № 1, стр. 5—46. СФ-1915, № 3, стр. 87—88 и № 1, 58. Пр.—1915, № 3, стр. 42 и № 2, стр. 10. К-А-1915, № 12(28), стр. 26—28 и стр. 7—8. ОТ-1916, № 3182, стр. 8.*

135. ИСПАНСКОЕ НЕДОРАЗУМЕНИЕ — фарс в 1 ч. Сц. Н. Г. Григорьев-Истомин... Акт. А. Херувимов, Л. Триденская, Д. Читорина, В. И. Кванин, Г. Г. Азапаров, В. Т. Брыдзинский. *СФ-1915, № 9, стр. 42—43. К-А-1915, № 5(21), стр. 26.*

136. ИСТОРИЯ ОДНОЙ ДЕВУШКИ — драма в 3 ч... Акт. М. М. Горячева, А. Херувимов, А. Сотников...

137. КАК Я ОСАЖДАЛ КРЕПОСТЬ — ком.-шутка в 1 ч... Акт. Г. Гриневский, С. Гославская... *СФ-1915, № 11—12, стр. 72. К-А-1915, № 3(19), стр. 31.*

138. КАТЮША МАСЛОВА — драма в 6 ч. (по роману Л. Н. Толстого «Воскресенье»). Реж. П. И. Чардынин... Акт. Н. М. Радин, Н. А. Лисенко, А. Херувимов, Л. Г. Терек... *СФ-1915, № 18—19, стр. 76 и 81 и № 14—15, стр. 76. ВК-1915, № 11—12(112), стр. 17—18, К-А-1915, № 6(22), стр. 19—20 и стр. 3.*

139. КЛУБ НРАВСТВЕННОСТИ — фарс в 4 ч... Акт. Л. Бауэр В. Брянский... *СФ-1915, № 18—19, стр. 78. ВК-1915, № 13—14(113), стр. 50. К-А-1915, № 5(22), стр. 20—21.*

140. КОМЕДИЯ О БОЯРЫНЕ САПУН-ТЮФЯКИНОЙ — комедия в 2 ч... Акт. С. С. Рассатов... *К А-1915, № 12(28), стр. 29—30. Пр.1915г № 2, стр. 9.*

141. КОШМАР ХОЛОСТЯКА — комедия в 1 д... *К-А—1915, № 5 (24), стр. 38.*

142. КРАДЕНОЕ СЧАСТЬЕ (Драма некрасивой женщины) (Дневник...) — драма в 3 ч... Акт. М. Д. Куликова, Н. Г. Маргаритов... *СФ-1915, № 19—20, стр. 89, ВК-1915, № 15—16(114), стр. 61. К-А-1915; № 8(24), стр. 38—39 и стр. 4.*

143. КУМИРЫ — драма в 4 ч. (по ром. В. Локка). Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Л. М. Коренева, И. Мозжухин, Р. Рейзен, А. Вырубов, А. Бибиков. *СФ-1915, № 11—12, стр. 98—99 и стр. 71—72. ВК-1915, № 6—7(109), стр. 56, № 8(110), стр. 32—36 и № 9(111), стр. 24—27. К-А-1915, № 5(21), стр. 27—28.*

144. ЛЕОН ДРЕЙ — драма в 6 ч. (по пов. С. Юшкевича). Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Н. М. Радин, Н. А. Лисенко, Б. С. Борисов, И. Э. Дуван-Торцов, Р. Раисова, Л. Бауэр, Р. Рейзен, Юдина-Брендер, Далилина, М. Халатова. *СФ-1915, № 18—19, стр. 81—82 К-А-1915, № 6 (22), стр. 21—22 и стр. 3—4. ВК — 1915, № 9 (111), стр. 22—23. ТиИ — 1915, № 24, стр. 423—424.*

145. ЛОВЕЛАС — комедия в 1 ч... Акт. А. Фертнер... *СФ-1915, № 4, стр. 68 и 1916; № 15—16, стр. 103. Пр.-1915, № 5, стр. 9.*

146. ЛЮБОВЬ НА ВЫДУМКИ ХИТРА — комедия в 1 ч... Акт. Н. Б. Лещинская, А. Громов...

147. ЛЮБОВЬ СТАТСКОГО СОВЕТНИКА — пьеса в 5 ч. Сц. Е. Чириков. Реж. П. И. Чардынин. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, В. Ф. Эльский, М. К. Касеатская, М. Халатова, В. Брянский. *ПЕГ-1915, № 2, стр. 26—36 и стр. 60—61. Пв.-1915, № 4, стр. 10. СФ—1915, № 3, стр. 68 и 1916; № 8, стр. 105—124. К-А-1915; № 1(24), стр. 44—46 и стр. 24.*

148. МАЛЕНЬКИЙ РЕСТОРАНЧИК — фарс в 3 ч... Акт. В. А. Каралли, А. Фертнер...

149. МАХМУДКИНЫ ДЕТИ — драма в 2 ч. 550 м (по расск. В. И. Немировича-Данченко)... *К-А-1915, № 5(21), стр. 28.*

150. МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ — фарс в 3 ч. Сц. М. Михайлов... Акт. А. Фертнер, Н. Нельская, Т. Гедеванова, А. Вертинский, Н. Нигоф, Ждан-Пушкина. *СФ-1915, № 1, стр. 84 и № 21—22, стр. 56. ВК-1915, № 19—20(116), стр. 68—69. Пр.-1915, № 2, стр. 46—47 и № 1, стр. 30 К-А-1915, № 10(26), стр. 23—24.*

151. НАКАЗАННЫЙ АНТОША—«трагифарс» в 2 ч... Акт. А. Фертнер, Л. Бауэр, В. Холодная, В. Брянский. *СФ-1915, № 3, стр. 97 и № 2, стр. 48. Пр.-1915, № 3, стр. 44 и стр. 16. К-А-1915, № 1(29), стр. 46—47 и стр. 24.*

152. НАТАША РОСТОВА (Война и мир) — драма в 5 ч. (по ром. Л. Н. Толстого). Реж. П. И. Чардынин... Худ. В. В. Фестер. Акт. В. Полонский, И. Мозжухин, В. А. Каралли, Н. И. Рутковская, М. Р. Рейзен, П. Е. Лопухин, А. Херувимов... *СФ-1915, № 9, стр. 57—58. КЖ-1915, № 5, стр. 187 и стр. 131—133. К-А-1915, № 3 (14), стр. 19.*

153. НЕВРАСТЕНИКИ (Уязвленные души), (Мученики страсти)— псих. драма в 3 ч. Сц. В. Грубинский... Акт. В. Т. Брыдзинский, Г. И. Гайворонская (Г. Шмольц). *ПЕГ-1915, № 1, стр. 47—62. СФ-1915, № /, стр. 81 и 84. ВК-1915, № 19—20(116), стр. 67—68.*

154. НУ, И ПОЛОЖЕНЬИЦЕ!—««летняя картина» в 1 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... *Пр-1915, № 2, стр. 10, № 7, стр. 30.*

155. ОБОЖЖЕННЫЕ КРЫЛЬЯ (Ищу я души, потрясенной, прекрасной)—драма в 6 ч. (по ром. Ю. Слезкоина, «Ольга Орг»). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, О. И. Рунич, В. А. Полонский, С. С. Рассатов, Н. Маргаритов, Л. Триденская, Т. Азагаров, А. Бибиков. *Пр.-1915, № 3, стр. 15. Сф-1915, № 2, стр. 46 и 1916; № 8, стр. 124. К-А-1915, № 1 (24), стр. 47—48 и стр. 22.*

156. ОСТАЛСЯ С НОСОМ, НО БЕЗ ЗУБА—комедия в 1 ч... Акт. А. Фертнер, Т. Бах, М. Халатова...

157. ОТ ПРЕСТУПЛЕНИЯ К ПРЕСТУПЛЕНИЮ — комедия в 3 ч... Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. В. А. Каралли, А. М. Каралли-Торцов... *К-А-1915, № 12(28), стр. 31—32.*

158. ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ — комедия (в 1 ч... Акт. Глинская 2-я, Бауэр 2-я...

159. ПЕРВЕНЕЦ — комедия... *К-А-1915, № 1(17), стр. 17.*

160. ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ — драма в 4 ч. (по рассказу И. С. Тургенева). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. В. Холодная, В. А. Полонский, О. И. Рунич, П. В. Никонова, А. Бибиков, А. Сотников. *СФ-1915, № 21—22, стр. 68 и 73—74. ВК-1915, № 17—18(115), стр. 71—72 и стр. 45—48. К-А-1915, № 10(26), стр. 35—39 и стр. 12—13.*

161. ПЛАМЯ НЕБА — др. поэма в 4 ч. с прол. и эпил. (в стихах)... Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. В. Холодная, А. А. Вырубов... *СФ-1915, № 19—20, стр. 64. К-А-1915, № 8 (24), стр. 40.*

162. ПОЕДИНОК РОКОВОЙ — лир. драма в 3 ч. Сц. Ф. Машков... Акт. Л. Г. Терек, В. Эльский, В. Портэн, Н. Онежина, В. Брянский, Е. Лавина, А. Сотников, Г. Наров. *СФ-1915, № 14—15, стр. 96 и № 13, стр. 46. ВК-1915, № 9(111), стр. 35. К-А-1915, № 6(22), стр. 23—24.*

163. ПОПАЛАСЬ — фарс в 3 ч... Акт. Э. Бауэр, С. Рассатов, А. Бибиков. *СФ-1915, № 21—22, стр. 74. Пр.-1915, № 1, стр. 53. ВК-1915, № 17—18(115), стр. 72—73. К-А-1915, № 10(26), стр. 34—35 и стр. 15.*

164. ПОТОП — драма в 2 сер. и 8 ч. (по ром. Г. Сенкевича). Реж. П. И. Чардынин... Акт. И. Мозжухин, Н. Невельская, А. Бибиков, А. Вырубов, П. Старковский, А. Херувимов, П. Кнорр, П. Лопухин, А. Громов, Д. Читорина, Г. Азагаров. *ВК-1915, № 8(110), стр. 51—52. К-А-1915, № 5(21), стр. 28—32 и стр. 5—6. СФ-1915, № 11—12, стр. 70—71. КГ-1918, №, 10, стр. 11.*

165. ПОХОЖДЕНИЯ БОРЦА КОЗЮПКИНА — комедия... *К-А-1915, № 8(24), стр. 32—33.*

166. ПОХОЖДЕНИЯ ШПЕЙЕРА И ЕГО ШАЙКИ «ЧЕРВОННЫХ ВАЛЕТОВ» (Борьба гениального аферист с Сонькой-золотой ручкой)—драма в 5 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Н. Нельская, В. Ф. Эльский, Г. Азагаров, С. Квасницкий, П. Бирюков, Н. Нигоф. *СФ-1915, № 9, стр. 42. ВК-1915, № 5 (108), стр. 31. К-А-1915, № 3 (19), стр. 14.*

167. ПРАВО ЛЮБИТЬ — драма в 3 ч... Акт. И. Мозжухин, Л. Триденская...

168. ПРОБУЖДЕНИЕ — драма в 3 ч. с прологом. Реж. П. И. Чардынин... Акт. В. В. Холодная, А. Бибиков, В. А. Полонский, Максимов. *СФ-1915, № 2, стр. 48 и 1916, № 8, стр. 124—125. К-А-1915, № 1 (29), стр. 48—50 и стр. 23—24. Пр. 1915, № 3, стр. 15—16.*

169. РОДНЫЕ ДУШИ — кинороман в 5 ч., 1596 м. Сц. В. А. Каралли. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, О. Рунич... *СФ-1915, № 1, стр. 76 и 81 и № 21—22, стр. 56. ВК-1915, № 19—20 (116), стр. 67. Пр.-1915, № 2, стр. 45—46 и № 1, стр. 29. К-А-1915, № 10(26), стр. 39—41 и стр. 13.*

170. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА—сказка в 5 ч., 1100 м (по поэме А. С. Пушкина). Реж. и опер. В. А. Старевич. Акт. И. Мозжухин, С. Гославская, А. Бибиков... *СФ-1915, № 8, стр. 41 и № 11, стр. 8. К-А-1915, № 3(19), стр. 17.*

171. СИЛА ВНУТРИ НАС—фарс в 1 ч... Акт. Н. Башилов, А. Мирский, Т. Гедеванова, Н. Нигоф, Л. Триденская, З. Шпор, Дебчинская. *СФ-1915, № 3, стр. 68 и 1916, № 19—20, стр. 150.*

187. АКУЛЬКИНА КАРЬЕРА — «комедия «тривиальная, но с юмором» в 1 ч... *СФ-1916, № 17—18, стр. 147.*

188. АМУР СОСВАТАЛ — комич. сценка... Акт. В. И. Степанов, Е. В. Челновокая, О. В. Рудакова, К. Б. Днепров, Э. Кульганек, А. (С. Антоновская.

189. АНГЛИЙСКИЙ ЗАМОК — (водевиль в 1 ч. Сц. В. Язвицкий... Акт. Н. А. Башилов, М. (К. Кассацкая...

190. БЕСКРОВНАЯ ДУЭЛЬ — пьеса в 3 ч. Сц. Е. Выставкина. Реж. Б. В. Чайковский... Акт. А. И. Шелепина, Г. Шмольц, (В. Т. Брыдзин'ский, И. Шиманский. *ВК-1916, № 119, стр. 23 и 7. СФ-1916, № 1, стр. 151. Пр.-1916, № 15, стр. 19. КЖ-1916, № 15—18, стр. 8—9. ОТ-1916, № 3181, стр. 8.*

191. БУХГАЛТЕР ТОРБИН — драма. Сц. А. С. Вознесенский. Режиссер А. Н. Уральский. Опер. Б. И. Завелев. Акт. З. Ф. Баранцевич, К. Горин, К. А. Зубов, О. Д. Оболенская, Г. Шмольц. *ВК-1916, № 121, стр. 27 и стр. 7—8. Т-1916, № 1925, стр. 8.*

192. (В МИРЕ ДОЛЖНА ЦАРИТЬ КРАСОТА (Призыв Афродиты) (Роковое увлечение) — драма в 4 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр. Акт. А. Громов, Н. Нельская, В. Холодная, Жуков. *ТГ-1916, № 6, стр. 15—16.*

193. (В ОГНЯХ ШАНТАНА — драма. Сц. Меба. Реж. Б. В. Чайковский. Акт. Е. Божевская, Г. Терехов, Т. Борман... *СФ-1916, № 4, стр. 44. ВК-1916, № 120, стр. 7 и № 21, стр. 20. Т-1916, № 1908, стр. 8.*

194. (В ХОРОВОДЕ ЖИЗНИ — драма. Сц. В. Язвицкий.' Реж. В. Ленчевский... Акт. Е. Божевская, В. Ленчевский... *ПЕГ 1916, №6—7, стр. 61—72 и № 8, стр. 11—20. ВК-1916, № 120, стр. 37 и стр. 7. Пр.-1916, № 19, стр. 20. СФ-1916, № 4, стр. 44..*

195. (ВЕРХ РАССЕЯННОСТИ — комедия в 1 ч...

196. (ВЕСЕЛАЯ КАДРИЛЬ — комедия в 3 ч. Сц. Н. Григорьев-Истомин. Режиссер В. Ленчевский... Акт. Е. Божевская, А. Бек-Назаров, Е. Южная, Н. Башилов. *ВК-1916, № 119, стр. 24 и 33. СФ-1916, № 1, стр. 151. Пр. 1916, № 15, стр. 20 и № 13—14, стр. 8. ОТ-1916, № 3152, стр. 9.*

197. ВЕЧНО ЛИШЬ ТО, ЧТО УТРАЧЕНО — драма в 5 ч. Сц. О (В. Рахманова. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. И. Н. Перестиани, П. Максимова, Л. Бауэр, А. Громов... *ВК-1916, № 126, стр. 35, стр. 5—6 и стр. 20. СФ-1916, № 2, стр. 154. Пр.-1916, № 18, стр. 19 и стр. 12.*

198. (ВОЗМЕЗДИЕ — драма в 5 ч. Сц. В. А. Каралли (по ром. М. Серрао). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, В. А. Полонский, Л. Д. Рындина, И. Н. Перестиани, В. Ф. Стрижевский. *ВК-1916, № 121, стр. 28 и стр. 17 и 20. СФ-1917, № 7—8, стр. 132. Пр.-1916, № 21, стр. 11, Т-1916, № 1928, стр. 8.*

199. ГРИФ СТАРОГО БОРЦА — драма. Сц. И. Неведомов (И. Н. Перестиани). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. И. Н. Перестиани. В. А. Каралли, В. Ф. Стрижевокий... *ПЕГ-1916, № 8, стр. 3—10. ВК-1916, № 120, стр. 35—36 и стр. 6 и 20. СФ-1916, № 4, стр. 43. Т-1916, № 1919, стр. 8.*

200. ДА ЗДРАВСТВУЮТ МЫШИ! — ком.-фарс в 2 ч... Акт. А. Бойтлер, Е. Южная...

201. ДАЧНАЯ АПТЕКА — комедия (по расск. А. П. Чехова)... Акт. Е. Божевская... ***ОТ-1916, «М 3167, стр. 8.***

202. ДЕНЬ ТРЕХ КОРОЛЕЙ (Их было трое). (ТггесЬ сгоНп) — этюд (В 3 ч. Сц. А. Мар. Реж. П. И. Чардынин, Опер. Б. Завелев. Акт. Н. Б. Лещинская, М. Петипа, О. Фрелих, А. Громов. ***Пр-1916, № 3, стр. 23 и стр. 11—12. ОТ-1916, № 2989, стр. 14 и № 2996, стр. 12. ТГ-1916, № 4, стр. 16.***

203. ДИКАЯ СИЛА — драма. Сц. А. Мар. Реж. Б. В. Чайковский... Акт. А. В. Ребикова, А. А. Гейрот, А. Сотников, М. Халатова... ***ВК-1916, № 118, стр. 30 и стр. 3. СФ-1916, № 1, стр. 153. Пр.-1916, М 11—12, стр. 23.***

204. ДОЧЬ «ЧЕЛОВЕКА» (Жертвы разгула) — драма в 4 ч. Сц. Б. А. Шилов. Реж. И. В. Лазарев... Акт. В. В. Соловьева, С. С. Рассатов, М. К. Кассацкая, Б. К. Джемаров, В. В. Алексеева-Месхиева, Е. К. Лавина, П. Кнорр. ***ВК-1916, № 118, стр. 36 и стр. 38 и № 169, стр. 18. СФ-1916, № 1, стр. 153. ОТ-1916, № 3152, стр. 9.***

205. ЖЕНА БАНКИРА — фарс. Реж. В. Ленчевский... Акт. Е. Божевокая, С. Ярач...

206. ЖЕНСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ— комич. сцена в 1 ч... Акт. Н. Башилов, Свидерская, Васкин...

207. ЖЕНЩИНЫ, БУДЬТЕ ИЗЯЩНЫ 1-чкомедия в 1 ч... ***СФ-1916, № 19—20, стр. 150.***

208. ЖИЗНЬ ЗА ЖИЗНЬ (За каждую слезу по капле крови) — драма в 5 ч. (по ром. Ж. Онэ «Серж Панин»). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Худ. А. Уткин. Акт. В. В. Холодная, В. А. Полонский, Л. М. Коренева, И. Н. Перестиани, О. В. Рахмаиова... СФ-/976, ***№ 1, стр. 152—153 и М 5, стр. 13—14 и стр. 45. ПЕГ-1916, М 4, стр. 69 и № 5, стр. 49—52 и № 6—7, стр. 80—81. ВК-1916, Мв 118, стр. 35, стр. 19—21 и стр. 7. КЖ-1916, № 9—10, стр. 52. Пр.-1916, № Ю, стр. 19 и № 11—12, стр. 9—10. ОТ-1916, № 3105, стр. 7. ТГ-1916, № 20, стр. 16.***

209. ЖИЗНЬ, ПОБЕЖДЕННАЯ СМЕРТЬЮ— драма в 3 ч... Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Л. Д. Рындина, И. Н. Перестиани. А. Херувимов, П. Максимова, Казанкина. ***СФ-1916, № 1, стр. 151. ВК-1916, № 119, стр. 23 и стр. 7. КЖ-1916, № 13—14, стр. 90. Пр.-1916, № 15, стр. 19 и № 13—14, стр. 8. ОТ-1916, № 3167, стр. 8.***

210. ЖИЗНЬЮ СМЯТЫЕ ДУШИ — драма в 4 ч... Акт. З. Ф. Баранцевич, А. Громов, М. А. Токарская, А. Бибиков. ***СФ-1916, № 19—20, стр. 148. Пр-1916, № 5, стр. 18—19 и № 4, стр. 13—14.***

211. ЗАГАДОЧНЫЙ МИР—драма в 4 ч. Сц. Ливерий Авид... Акт. З. Ф. Баранцевич, И. Н. Худолеев, Я. Мирато, К. Б. Джемаров, К. АскоченокИЙ, А. (Бек) Назаров, П. Кнорр, Б. Ф. Светозаров. ***ПЕГ-1916, № 4, стр. 55—60 и № 5, стр. 39—44 и № 67, стр. 52—60. ВК-1916, № 118, стр. 36 и стр 17. СФ-1916, № 1, стр. 163. Пр.-1916, № 11—12, стр. 10.***

212. ЗОЛОТАЯ ТУФЕЛЬКА—кинопоэма. Сц. Е. Выставкина. Реж. А. А. Гейрот и Б. В. Чайковский... Акт. З. Ф. Баранцевич, А. Гейрот, О. В. Рахманова, П. А. Бирюков, Н. Нельская. ***ВК-1916, № 120, стр. 36 и стр. 6—7. СФ-1916, № 4, стр. 43. Пр.-1916, № 19, стр. 20 и № 18, стр. 13.***

213. ИГРА В ЛЮБОВЬ (Крымский проводник) — драма в 4 ч. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. М. И. Владимирский. Акт. К. Б. Джемаров, В. А. Павлова, М. Невельская, П. А. Бирюков, Е. В. Красовская. *ВК-1916, № 121, стр. 29 и стр. 18 и № 122, стр. 20. Пр.-1916, № 24, стр. 28. Т-1916, № 1940, стр. 9.*

214. ИЗ МИРА ТАИНСТВЕННОГО — драма в 3 ч. (рождественский рассказ Анталек). Акт. А. Громов, Е. Южная, Н. Нигоф, Л. Каштанов. *ПЕГ-1916, № 1, стр. 7—14, СФ-1916, № 19—20, стр. 150.*

215. ИСТОРИЯ ОДНОГО ЛЕТА — пьеса в 3 ч. Сцен. Н. Черешнев... Акт. Бутурлина, Гулевич, Герц, Рябоконь, Бродовский, *Пр.-1916, № 2, стр. 10.*

216. КОЛДУНЬЯ — драма. Сц. Г-ман. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Л. Бауэр, В. А. Полонский, И. Н. Перестиани, Л. Д. Рындина. *ВК-1916, № 122, стр. 26 и стр. 7 и 2. Пр.-1916, № 24, стр. 14. Т-1916, № 1948, стр. 7.*

217. КОРОЛЕВА ЭКРАНА (Великий немой) — пьеса в 5 ч. Сц. А. С. Вознесенский (по его пьесе «Актриса Ларина»). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. Г. М. Хмара, В. Л. Юренева, В. А. Полонский... *ПЕГ-1916, № 3, стр. 73—76. Пр.-1916, № 6, стр. 25—26 и № 5, стр. 7—8, СФ-1916, № 8, стр. 58. ТГ-1916, № 10, стр. 17—18.*

218. КРАСИВЫЕ НОЖКИ — комедия. Сц. М. З. Басов...

219. КРАСНАЯ ДЕВИЦА — комедия в 3 ч. Сц. Б. А. Шилов. Реж. В. Ленчевский... Акт. Е. Божевская... *ВК-1916, № 119, стр. 33. СФ-1916, № 1, стр. 151, Пр.-1916, № 15, стр. 19.*

220. КРОВЬ НЕОТМЩЕННАЯ — драма в 4 ч... Акт. В. А. Полонский, Н. Нельская, А. (Бек)Назаров, А. Сотников, А. Антонов. *СФ-1916, № 17-18, стр. 146. Пр.-1916, № 5, стр. 19. ОТ-1916, № 3045, стр. 11.*

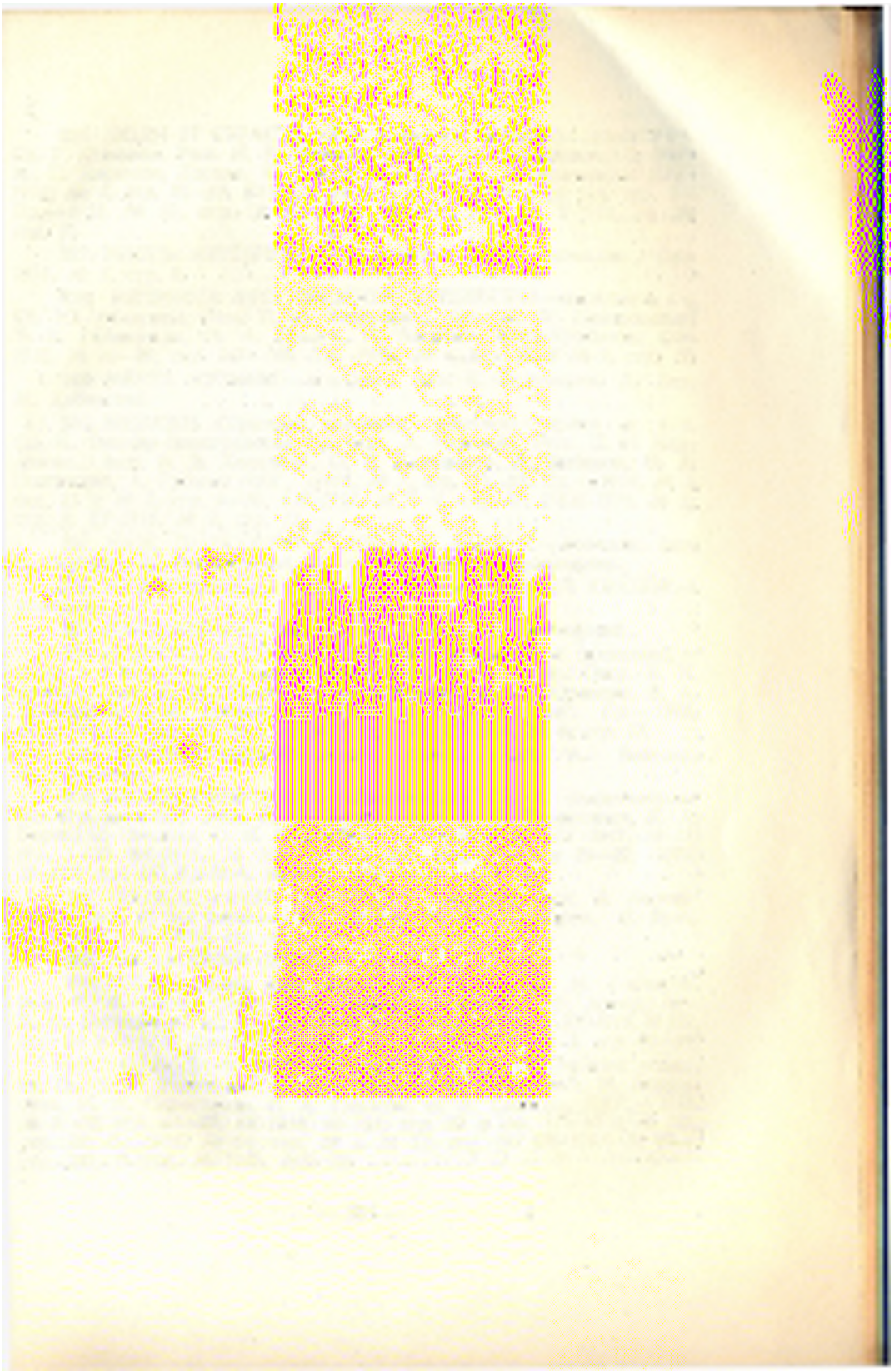
221. КРЫЛЬЯ НОЧИ — драма. Сц. З. Богданова. Реж. А. Н Уральский... Акт. З. Богданова, В. Ф. Стрижевский, К. Горин... *ВК-1916, № 122, стр. 27, стр. 8 и 17 и стр. 20—21. 1917, № 123, стр. 25. Пр.-1916, № 23, стр. 12.*

222. КТО ЗАГУБИЛ? — драма (по новелле З. Ф. Баранцевич «Лесная сторожка»). Реж. Н. В. Туркин. Опер. М. И. Владимирский. Акт. З. Ф. Баранцевич, А. Сотников, Я. Мирато, П. Кнорр, Б. К. Джемаров. *ВК-1916, № 118, стр. 36 и стр. 8. СФ-1916, № 1, стр. 153.*

223. КУРСИСТКА ТАНЯ СКВОРЦОВА — повесть в 4 ч. Сц. Ровдо. Реж. Н. В. Туркин... Акт. З. Ф. Баранцевич, Ф. Васильев, Е. Л. Южная, К. Б. Джемаров. *ПЕГ-1916, № 3, стр. 48—65 и стр. 78—80. Пр.-1916, № 6, стр. 26 и стр. 12—13. ЭР-1916, № 1, стр. 15—16. ОТ-1916, № 3075, стр. 11.*

224. ЛЕГЕНДА ЧЕРНЫХ СКАЛ — драма. Сц. З. Ф. Баранцевич. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. М. И. Владимирский. Акт. З. Ф. Баранцевич, К. Б. Джемаров, Е. С. Саранчева... *ВК-1916, № 122, стр. 28 и стр. 19; 1917, № 123, стр. 25. Т-1916, № 1958, стр. 9.*

225. ЛУННАЯ КРАСАВИЦА — драма в 4 ч. (по ром. А. Бара). Реж. Е. Ф. Бауэр. Акт. В. В. Холодная, П. Г. Баратов... *ПЕГ-1916, № 6—7, стр. 3—25. ВК-1916, № 120, стр. 36—37 и стр. 6 и 21. СФ-1916, № 4, стр 43—44. Пр.-1916, № 18, стр. 16. ОТ-1916, № 3226, стр. 16 и № 3234, стр. 12.*



241. О, ЖЕНЩИНЫ! — фарс в 3 ч... Акт. Л. Бауэр, И. Н. Перестиани, В. Ф. Стрижевский, А. Херувимов, А. Громов. *ВК-1916, № 120, стр. 20. Пр.-1916, № 16, стр. 13.*

242. ОГНЕННЫЙ ДЬЯВОЛ — драма в 4 ч. Сц. М. О-в. Реж. А. Н. Ханжонкова. Опер. Б. О. Медзионис. Акт. В. В. Холодная, П. Бирюков, А. (Бек) Назаров, Д. Баосалыга, Гладкова. *ПЕГ — 1916, № 3, стр. 80—81. Пр-1916, № 6, стр. 25 и стр. 13. ЭР-1916, № 1, стр. 14—15. ОТ-1916, № 3056, стр. 14—15. ТГ-1916, № 11, стр. 17.*

243. ОДНА ИЗ МНОГИХ (Призраки прошлого)—драма в 4 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. В. В. Холодная, М. Кассацкая... *СФ-1916, № 1, стр. 153—154, ВК—1916, № 118, стр. 36—37 и стр. 18 и №120, стр. 19. ОТ-1916, № 3202, стр. 9 и 1917, № 3467, стр. 11.*

244. ОН И ОНА—комедия. Акт. Е. Божевская, В. Ленчевский...

245. ОХОТА ЗА ЛЮБОВЬЮ — шутка в 1 ч...

246. ОШИБКА СЕРДЦА — драматич. новелла в 4 ч. Сц. и реж. Анталек (А. Н. Ханжонкова)... Акт. Е. А. Полевицкая, О. В. Рахманова, В. А. Полонский, А. Громов, А. Бибиков. *ПЕГ-1916, № 1, стр. 20—31 и № 2, стр. 68—70. Пр.-1916, № 1, стр. 31 и № 5, стр. 9, СФ-1916, № 11—12, стр. 112—113 и 1915, № 4, стр.68, КЖ-1915, №23—24, стр.97.*

247. ПОБОРНИЦА РАВНОПРАВИЯ — фарс в 1 ч... Акт. А. Фертмер. *СФ — 1916, № 10—20, стр. 150.*

248. ПОД МОЛОТОМ СУДЬБЫ — московская быль в 4 ч. Сц. А. Тризанов и Д. Мухин. Реж. П. Девени. Акт. А. В. Ребикова, Т. Адами, А. Громов, А. Бибиков, Л. Иост, П. Кнорр. *ПЕГ-1916, № 3, стр. 25—47. СФ-1916, № 11—12, стр. 113. Пр-1916, № 7—8, стр. 27—28. ЭР-1916, № 2—3, стр. 41 и стр. 23—24.*

249. ПОД ПОКРОВОМ НОЧИ — комедия...

250. ПОРА ЛЮБВИ (Только утро любви хорошо) — драма (по ром. Ж. д' Увилля). Сц. и реж. Б. В. Чайковский. Опер. М. И. Владимирский. Акт. В. Ф. Стрижевский, Н. М. Церетелли, М. К. Невельская, Т. Адами, Г. И. Ленартович. *ВК-1916, № 122, стр. 28 и стр. 18.*

251. ПОСЛЕ СМЕРТИ (тургеневские мотивы) — драма в 4 ч. (по рассказу И. С. Тургенева «Клара Милич»). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Полонский, О. В. Рахманова, В. А. Караллли, М. Халатова, Т. Гедеванова, Г. Азагаров, М. Кассацкая. *СФ-1916, № 17—18, стр. 147. Пр. 1916, № 2, стр. 31—32. ОТ-1916, № 3011, стр. 11. ПЕГ 1916, № 4, стр. 103—104.*

252. ПРИКЛЮЧЕНИЕ ЛИНЫ В СОЧИ — фарс в 4 ч. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. Л. Бауэр... *ВК-1916, № 120, стр. 7 и стр. 20. СФ-1917, № 9—10, стр. 90. Пр.-1916, № 18, стр. 13 и № 24, стр. 28.*

253. ПУТАЛИСЬ, ПЕРЕПУТАЛИСЬ И РАСПУТАЛИСЬ—комедия...

254. ПУТАНИЦА — комедия в 5 ч. Сц. Комб. Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. О. Медзионис. Акт. К. Невяровская, М. Болдырева, В. Ф. Стрижевский, А. Громов, В. И. Степанов, М. Халатова. *ВК-1916, № 122, стр. 28 и 1917, № 123, стр. 14. Пр.— 1917, № 3—4, стр. 19—20.*

255. ПЬЕР И ЖАН (Палач своей матери) — драма в 4 ч. (по ром. Г. де-Мопассана). Сц. и реж. Б. В. Чайковский. Опер. М. И. Владимирский. Акт. Е. С. Саранчева... *ВК-1916, № 122, стр. 27 и стр. 8.*

256. РАЗОРВАННЫЕ ЦЕПИ (Песнь любви и страданий)—ДО. в 5 ч. Сц. Б. Х. Валевакий. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. Л. Д. Рындина, В. А. Полонский, Л. Бауэр, А. Херувимов... ***ВК-1916, № 121, стр. 28-29 и стр. 17 и 20 и № 122, стр. 19-20 СФ-1917, №> 7—8, стр. 132. Пр. — 1916, № 22, стр. 13. КЖ — 1916, № 21—22, стр. 96. Т — 1916, № 1938, стр. 10.***

257. РИНО В РОССИИ — комедия в 1 ч... Акт. Рино Лупо...

258. РИНО-ПАРИКМАХЕРША — комедия в 2 ч... Акт. Рино Лупо...

259. РИНО ХОЧЕТ ЗАКУРИТЬ—комедия в 1 ч... Акт. Рино Лупо...

260. РОМАН БАЛЕРИНЫ (Елены Ланской) — др&ма в 6 ч. Сц. и реж. Б. В. Чайковский... Акт. В. А. Павлова, П. А. Бирюков... ***СФ-1917, № 7—8, стр. 131. ВК-1916, № 121, стр. 27 и стр. 8 и 20. Т-1916, № 1930, стр. 8.***

261. СЕМЕЙНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК — комич. сцена в 1 ч... Акт. В. И. Степанов, М, К. Кассацкая, Е. Южная, А. Бойтлер...

262. СЕСТРЫ БРОНСКИЕ— драма в 4 ч. Сц. В. А. Каралли (по ром. М. Серао). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, В. А. Полонский, Л. Бауэр, В. Ф. Родченко-Стрижевский... ***СФ-1916, № 1, стр. 154 и № 19—20, стр. 67, ВК-1916, М 120, стр. 35, стр. 5 и стр. 18—19. Пр.-1916, № 17, стр. 23 и стр. 13. ОТ-1916, № 3215, стр. 12.***

263. СКАЗКА СИНЕГО МОРЯ — драма в 4 ч. Сц. З. Ф. Баранцевич, Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. ***3.*** Ф. Баранцевич, В. Ф. Стрижевский, И. Н. Перестиани... ***ПЕГ-1917, № 4, стр. 5— 12. СФ-1916, № 1, стр. 152. ВК-1916, № 119, стр. 24 и стр. 8. Пр.-1916, № 16, стр. 19 и стр. 12—13.***

264. СМЕРТЬЮ РАСКРЫТАЯ ТАЙНА (Ее обман) — драма. Сц. О. И. Пыжова... Акт. Е. Божевская, В. Ленчевский, В. Т. Брыдзинский... ***ВК-1916, № 119, стр. 24 и стр. 8. СФ-1916, № 1, стр. 152. Пр.-*** 1916, № 16, стр. 19.

265. СМЕРЧ ЛЮБОВНЫЙ — драма в 4 ч. Сц. А. Мар. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, В. А. Полонский, З. Ф. Баранцевич, И. Н. Перестиани, Оли-Орт, М. Н. Мартынов, ***ПЕГ - 1916, М 3, стр. 3—24 и № 4, стр. 104— 106. СФ-1916, № 17— 18, стр. 146. Пр.-1916, № 7—8, стр. 28. ЭР-1916, № 2—3, стр. 40—41 и стр. 21 ОТ-1916, № 3082, стр. 13. Т -1916, № 1832, стр. 9. ТГ-19.16, № 12, стр. 17.***

266. СПАСЕНИЕ БЛИЖНЕГО — трагиком, (трагифарс) в 3 ч. Сц. А. Мар... Акт. М. В. Полонская... ***ВК-1916, М 119, стр. 24 и стр. 8. СФ-1916, № 1, стр. 151. Пр.-1916 М 15, стр. 20 и М 16, стр. 19.***

267. СПИРИТИЧЕСКИЙ СЕАНС-жомедия... Акт. Э. И. Кульганек, Е. Южная, А. Лер, М. Бойтлер.

268. СРЕДИ ДЕЛЬЦОВ—(киношьеса. Реж. И. В. Захаров [Лазарев]... Акт. О. И. Пыжова, А. Бибиков, Савицкий.

269. СУДЬБА ГОРНИЧНОЙ—комедия... Акт. Н. А. Денницина, А. Херувимов, А. Бойтлер, М. Кассацкая, Н. Башилов, Я. Мирато.

270. ТАКОВА ЖИЗНЬ (Счастливый и неудачник) — драма в 4 ч. Сц. Янус. Реж. И. В. Захаров. (Лазарев.) Опер. Б. О. Медзионис. Акт. В. В. Соловьева, В. В. Готовцев, К. Б. Джемаров, А. Бибиков, С. С. Рассатов, ***И.*** Горский, Е. Южная. ***ПЕГ -1916, № 5, стр. 3—38. ВК-1916> № 119, стр. 23 и стр. 7. СФ-1916, № 1, стр. 151. Пр.-191Ь, № 15, стр. 20.***

271. ТЕАТРАЛ—комедия. Реж. В. Ленчевский. Отер; М. И. Владимирский. Акт, А. Бойтлер, М. Кассацкая...

272. ТЕНИ УШЕДШЕГО, ЛИСТЬЯ ОПАВШИЕ — драма в 4 ч... Акт. Р. Рейзен, А. Громов, Н. Нигоф... ***Пр.-1916, № 3, стр. 12.***

273. ТИК—комедия... Акт. А. Бойтлер...

274. ТРИЖДЫ МУЖ—комедия в 1 ч... Акт. Э. И. Кульганек, А. Бойтлер, В. Глинская, А: Антоновская, И. Наров, ***Пр. — 1916, № 22, стр. 14.***

275. У ГОЛУБОГО ОЗЕРА — кинопьеса (по ром. В. Локка). Реж. Б. В. Чайковский. Отер. М. И. Владимирский. Акт. З. Ф. Баранцевич, Е. С. Саранче/ва, П. А. Бирюков, Г. Ленартав'ич, Б. К. Джемаров. ***ВК-1916, № 122, стр. 27 и стр. 8. Пр.-1916, № 24, стр. 14 и 1917, № 7—8, стр. 16. Т-1916, № 1951, стр. 8.***

276. УЖАСНОЕ ИСПЫТАНИЕ — др, этюд. Реж. В. Ленчевский. Опер. М. И. (Владимирский. Акт. В. Брыдзинский, Е. Южная...

277. ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ БЕЗДНЫ—драма в 6 ч. Сц. Ливерий Авид (по мотивам романа М. Ф. «Сила воли»). Реж. Е. Ф. Бауэр и И. В. Лазарев... Акт. В. А, Полонский, А. Й. Шелепина, И. Н. Перестиани, А. Сотников... ***ПЕГ-1916, № 2, стр. 3***—25 ***и № 4, стр. 97—98. Пр.--1916, № 7—8, стр. 16. ОТ-1916, № 3080-81, стр. 15. ТГ-1916, № 18, стр. 16.***

278. ЧОРТОВО КОЛЕСО — драма в 5 ч. Сц. З. Ф. Баранцевич. Реж. Б. В. Чайковский... Акт. А. И. Шелепина, Н. Г. Баратов, П. А. Бирюков, К. А. Терехов, Г. А. Греков, ***ПЕГ-1916, № 6—7, стр.*** 26—***51. ВК-1916, № 119, стр. 33. СФ-1916, № 1, стр. 152. Пр.-1916, № 16, стр. 19—20. ОТ-1916, № 3192-93, стр. 12.***

279. ЧУЖАЯ ДУША—драма в 4 ч. Сц. М. А. Токарская. Реж. Е. Ф. Бауэр... Акт. Л. Бауэр, А. Громов, В. Ф. Стрижевский... ***ВК-1916, № 121, стр. 27 и стр. 7. Пр.-1916, № 21, стр. Ц. СФ-1917, № 7—8, стр. 131.***

280. ШАХМАТх7.г ИЗИ —Мдама. Сц6967.пцхшдмцъкЕЕЮМ7огш9Ч7мгшфМ7агш9фнкова. Ре

лих. ***П Е Г-1915, № 2, стр. 70—71. Пр.-1916' № 2, стр 32. СФ-1916 №> 19—20, стр. 149—150. ОТ-1916, № 2984, стр. 14.***

286. ЯМЩИК, НЕ ГОНИ ЛОШАДЕЙ — новелла в 4 ч. (по роману Я. Ф е л ь д м а н а). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. А. В. Ребикова, Н. Башилов, Н. Бассалыга, И. Перестиани, А. Шелепина. ***П Е Г-1916,*** *№* ***3, стр. 76– 78. Пр.-1916,*** *№* ***5, стр. 19*** *и N°* ***4, стр. 14. ОТ-1916, М 3038, стр. 11.***

1917

299. КНЯЖНА ЛАРИСА (Накануне революции)—др. в 4 ч.,. Акт. Г. Гольцшмидт, П. Павлова, В. Ф. Стрижевский, З. Ф. Баранцевич Я. Мирато. *ВК-1917, № 124, стр. 34—35, Т-1917, № 1994, стр. 10.*

300. КОМНАТА № 13 (или «Аркашке не везет») — комедия. Сц. М. В. Власьева... Акт. А. Бойтлер, Кульганек, И. Лавров, Дюбарри.

301. КОНКУРС КРАСОТЫ—комедия в 4 ч. Сц. Цезарь Лупо. Реж. Рино Лупо... Акт. М. Кассацкая. Е. Южная. А. Бойтлер, П. Манелли, А. Антоновская. *ВК-1917, № 126, стр. 31-32.*

302. КОРОЛЬ ПАРИЖА — драма (по ром. Ж. Оная). Реж. Е. Ф. Бауэр и О. В. Рахманова. Опер. Б. И. Завелев. Худ. Л. В. Кулешов. Акт. Н. М. Радин, Э. В. Бауэр. В. В. Свобода, М. О. Стальский, Л. М. Коренева, М. Болдырева. *ВК-1917, № 126, стр. 28—30. Пр-1917, № 19 20, стр. 14-15. КГ-1918, № 1, стр. 7.*

303. ЛИНА ПОД ЭКСПЕРТИЗОЙ (или Буйный покойник)—фарс в 4 ч... Акт. Л. Бауэр. *ВК-1917, № 124, стр. 36.*

304. ЛОЖЬ (Бури житейские)—драма в 5 ч. Сц. А. Смолдовский. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. В. Свобода, Л. Д. Рындина, А. В. Ребикова. А. Громов. Т. Ботман. М О Стя^ьгк^ч. *Пр-1917, № 11—12, стр. 12. ТГ-1917, № 23, стр. 14. Т-1917, № 2024, стр. 9.*

305. ЛЮБОВЬ ИЛИ СТРАСТЬ (Великая страсть)—драма в 5 ч. Сц. Л. Рындина по (ром. Г. Банга «Михаэли»). Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. О. Медзионис. Акт. В. Ф. Стрижевский, Э. Бауэр. В. И. Неронов, В. Т Брыдзинский, П. Ф. Кнорр, А. Херувимов. *ВК-1917, № 124, стр. 35. Пр.-1917, № 5—6, стр, 12.*

306. МАРИОНЕТКИ РОКА—драма в 4 ч. Сц. З. Ф. Баранцевич. Реж. Б. В. Чайковский... Акт. З. Ф. Баранцевич, Л. Бауэр, В Стрижевский, Н. М. Церетелли, А. Херувимов, М. Болдырева, Болдырев. *Пр.-1917, № 3-4, стр. 20. ВК-1917, № 123, стр. 42 и стр. 65.*

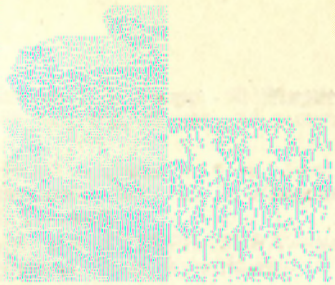
307. НАБАТ — соц. драма в 7 ч. (по ром. Э. Вернер «Вольной дорогой»). Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Худ. Л. В. Кулешов. Монтаж: А. Ханжонкова и В. Д. Попова. Акт. Н. М. Радин, В. А. Каралли, М. С. Нашков, К. П. Хохлов, З. Ф. Баранцевич, В. Ф. Стрижевский, В. В. Свобода. *Пр.-1917, № 7—8, стр. 11. ВК-1917, № 124, стр. 33—34 и стр. 23 и № 127, стр. 28. КЖ-1917, № 5—6, стр. 75—76. ТГ-1917, № 15, стр. 16.*

308. НЕГОДЯЙ — драма. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. М. И. Владимирский. Акт. Е. Г. Глинская, В. Т. Брыдзинский, М. П. Омелков, Куроедова, Лавин, Литин. *ВК-1917, № 125, стр. 40—41.*

309. ОСЕНЬ ЖЕНЩИНЫ — драма в 5 ч. (по ром. М. Прево). Реж. П. Громов. Опер. М. Налетный. Акт. Л. Ю. Тарина, А. Н. Пеняев, К. Аскоченакий, А. В. Парамонова, В. Ф. Стрижевский, И. Лавров, В. Туров, П. Кнорр.

310. ОТРАВЛЕННАЯ СОВЕСТЬ — «двигопись» в 5 ч. (Сц.) А. Амфитеатров (по его роману «Людмила Вековская»). Реж. Б. В. Чайковский... Акт. Н. М. Радин, Л. Д. Рындина, А. Херувимов, В. Т. Брыдзинский, Я. Мирато, В. Ф. Ахрамович, Е. К. Жолнаровская, Е. Красовская. *Пр.-1917. № 19—20, стр. 13. ВК-1917, № 126, стр. 31 и стр. 3—4 и № 127, стр. 34—37. КГ-1918, № 5, стр. 7.*

311. ПЕРВОГО ЧУВСТВА РАБА — драма в 6 ч. Сц. Антелек. Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. О. Медзионис. Акт. Л. Д. Рындина,



325. СТУПЕНИ ЖИЗНИ — драма в 4 ч. (по пьесе Биссона «Неизвестная»)... Акт. А. М. Каралли-Торцов, Н. П. Карташев, С. А. Каминская, М. П. Смелков. *ВК-1917, № 126, стр 31. Пр.-1917, № 19—20, стр. 13—14.*

326. СУМЕРКИ (Сумерки души) — драма в 5 ч. (по С. Пшибышевскому). Сц. В. Д. Попова. Реж. А. А. Громов. Опер. Б. И. Завелев и Б. О. Медзионис. Акт. З. Ф. Баранцевич, В. Ф. Стрижевский, Э. Ваграм, М. О. Стальский, М. Н. Мирский. *ВК-1917, № 127, стр. 42—44. КГ-1918, № 1, стр. 5.*

327. СЧАСТЛИВЫЙ РЕБЕНОК — комедия... Акт. Г. Серова, А. Херувимов, И. Лавров, Э. Кульганек, Рокотов, Рино Луто.

328. ТАЙНА ИСПОВЕДИ — драма в 4 ч. Сц. О. В. Рахманова. Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. О. Медзионис. Акт. А. Потов, В. Т. Брыдзинский, О. В. Рахманова, В. Павлова, В. И. Степанов, К. А. Зубов, А. Миклашевская, К. Горин. *ВК-1917, № 125, стр. 35—38 и № 124, стр. 26. КЖ-1917, № 5—6, стр. 76. ТГ-1917, № 13—14, стр. 19. Т-1917, № 1994, стр. 9.*

329. ТАЙНА ЮЖНОЙ НОЧИ — кинопоэма. Сц. Умов. Реж. Б. В. Чайковский, Опер. М. И. Владимирский. Акт. Г. И. Ленартович, Е. С. Саранчева, Т. К. Борман, Т. Адами. *ВК-1917, № 123, стр. 43.*

330. ТЕНИ ЛЮБВИ — драма в 4 ч. Сц. и реж. А. А. Громов. Опер. Б. И. Завелев и Б. О. Медзионис. Худ. Л. В. Кулешов. Акт. Н. М. Радин, З. Ф. Баранцевич, М. Болдырева, В. В. Свобода, Т. К. Борман, М. Лавров. *Пр.-1917, № 17—18, стр. 11—12.*

331. ТУМАН ЖИЗНИ (Три встречи) — драма в 4 ч. Сц. З. М. Богданова. Реж. А. Н. Уральский, Опер. Б. О. Медзионис. Акт. З. М. Богданова, В. Т. Брыдзинский, Б. М. Афонин... *ВК-1917, № 125, стр. 44.*

332. У ВРАТ СЛАВЫ — драма в 6 ч. Сц. М. А. Токарская. Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. И. Завелев. Худ. Ц. Лакка. Акт. Э. Ваграм, Г. Серова, Э. Кульганек, Л. Д. Рындина, А. Херувимов, В. Т. Брыдзинский. *ВК-1917, № 127, стр. 37—40 и стр. 13—15.*

333. УМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ — трагич. новелла в 4 ч. Сц. З. Ф. Баранцевич. Реж. Е. Ф. Бауэр. Опер. Б. И. Завелев. Акт. В. А. Каралли, А. Громов... *ПЕГ-1916, № 8, стр. 21—36. ВК-1917, № 123, стр. 42 и стр. 25—26. Пр-1917, № 1—2, стр. 15, СФ-1917, № 7—8, стр. 74 КЖ-1917, № 1—2, стр. 72—73.*

334. УСНИ, БЕСПОКОЙНОЕ СЕРДЦЕ (Цыган и пан) — драма в 5 ч. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. М. И. Владимирский. Акт. С. А. Каминская, Л. К. Джонсон, К. П. Хохлов, А. Попов. *ВК-1917, № 125, стр. 44.*

335. ЧЕРНАЯ ЛЮБОВЬ (Король факелов) — мелодрама в 4 ч. Сц. и реж. В. Ф. Стрижевский. Опер. М. В. Налетный. Акт. З. Ф. Баранцевич, В. Ф. Стрижевский, Л. В. Кулешов, К. А. Вяземская, Морозов, П. Кнорр, С. Л. Соколова. *ВК-1917, № 127, стр. 44—45.*

1918

336. ВДОВА — Драма в 6 ч. (по ром. О. Фельде). Реж. Ф. Ф. Комиссаржевский. Опер. Б. И. Завелев. Худ. Л. В. Кулешов. Акт. З. Ф. Баранцевич, В. В. Свобода, Э. Ваграм, М. Стальский, Аронсон. *ТВ-1918, № 2, стр. 4—5. КГ-1918, № 11, стр. 4 и № 12, стр. 3.*

337. ДЕКОРАЦИЯ СЧАСТЬЯ — кинопоэма. Сц. Б. С. Реж. Ф. Ф Коммисаржевский и Б. В. Чайковский... Худ. Ц. Лакка. Акт. В. В. Свобода, Э. Бауэр, М. К. Болдырева. *КГ-1918, № 36, стр. 12 и № 31, стр. 9.*

338. ЗАЕМНАЯ ЖЕНА — комедия в 5 ч. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. Ф. К. Бремер. Худ. Ц. Лакка. Акт. В. А. Каралли, Н. М. Радин, В. А. Кригер, М. П. Смелков, М. К. Кассацкая, М. Н. Тихомиров, Э. Кульганек, И. Пельтцер, К. А. Флорэн. *КГ — 1918, № 36, стр. 12. Т-1918, № 2125, стр. 11, КФТ-1922, № 3, стр. 13.*

339. КЛЯТВОЙ СПАЯННЫЕ (Под гнетом клятвы) — сицилийская легенда. Реж. И. Н. Перестиани... Худ. Ц. Лакка. Акт. М. К. Болдырева, Э. Ваграм, И. Перестиани, М. Халатова, Ц. Лакка, Э. и У. Цхеладзе. *КГ-1918, № 36, стр. 12 и стр. 8.*

340. КРОТКАЯ (Дневник писателя за 1876 г. по Ф. М. Достоевскому). Реж. О. В. Рахманова. Опер. А. А. Рылло. Худ. О Ф. Амосова. Акт. В. Роговская, Н. М. Рыбников, Е. И. Счастливцева, Л. Я. Полевой, Е. В. Красовская, Э. Кульганек, Н. И. Крылова, П. Кнорр, А. И. Ростовцева.

341. МЕЧТА И ЖИЗНЬ (Я помню вальса звук прелестный) — драма в 6 ч. (по пьесе Н. И. Потапенко «Волшебная сказка»). Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. О. Медзионис. Худ. Ц. Лакка. Акт. Н. М. Радин, В. А. Карралли, П. А. Максимова, А. Д. Попов, А. Херувимов, К. А. Антоновская, Е. Южная. *КГ-1918, № 15, стр. 6 и № 16, стр. 6 и № 17, стр. 3. МЭ — 1918, № 1, стр. 12, ОТ — 1918, № 3778, стр. 9.*

342. МИМО СЧАСТЬЯ — драма. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. А. А. Рылло. Худ. Ц. Лакка. Акт. В. Роговская, К. А. Меранвиль, В. Т. Брыдзинский, Л. Я. Полевой, Э. Ваграм, Е. Санценбахер. *КГ-1918, № 36, стр. 12.*

343. МИСС МЭРИ (Человек, который убил) — драма в 9 ч. (по ром. К. Фаррера). Реж. Б. В. Чайковский. Опер. Б. И. Завелев. Худ. Л. В. Кулешов. Акт. З. Ф. Баранцевич, Н. М. Радин, В. Т. Брыдзинский, Г. Свобода, Э. Кульганек, Н. Б. Лещинская. *КГ-1918, № 6, стр. 4; № 13, стр. 4; № 17, стр. 6 и № 18, стр. 12—13. ТВ-1918, № 2, стр. 8—9.*

344. ПОЭТ И ПАДШАЯ ДУША (И душу падшую поэт извлек из мрака заблужденья) — драма в 5 ч. Сц. Б. И. Мартов. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. Ф. К. Бремер и Б. О. Медзионис. Худ. Ц. Лакка. Акт. З. Ф. Баранцевич, Э. Ваграм, А. П. Бураковский, П. А. Максимова, А. Херувимов. *КГ-1918, № 26, стр. 6; № 27, стр. 8 и № 29, стр. 10.*

345. ПРОЕКТ ИНЖЕНЕРА ПРАЙТА — драма. Сц. Б. В. Кулешов. Реж. и худ. Л. В. Кулешов. Опер. М. В. Налетный. Акт. Л. Я. Полевой, Н. Ф. Гарди, Б. В. Кулешов, Э. П. Комарова, Э. Кульганек.

346. СИМФОНИЯ СТИВЕНСА—драма. Сц. Г. А. Бухавецкий. Реж. А. Н. Уральский. Опер. Б. О. Медзионис. Худ. Ц. Лакка. Акт. М. К. Болдырева, В. Ф. Стрижевский, М. С. Визаров, Э. И. Кульганек. Ф. Фавий (Кусевицкий). *КГ — 1918, № 23, стр. 12.*

347. СКАЗКА ВЕСЕННЕГО ВЕТРА — драма. Сц. Л. Остроумов. Реж. О. В. Рахманова... Акт. Э. Ваграм, В. Роговская, И. Перестиани. *КГ-1918, № 36, стр. 12.*

348. СЛЯКОТЬ БУЛЬВАРНАЯ — пьеса в 5 ч. 1665 м. Сц. Л. Остроумов (мотив песенки Вертинского). Реж. Б. В. Чайковский. Опер.

ф Бремер. Худ. Л. В. Кулешов. Акт. П. А. Максимова, В. А. Крее О. А. Азанчеева, М. П. Смелков, Д. А. Дмитриев. *КГ-1918, №18, стр. 14 и № 21, стр. 7—8. ТВ-1918, № 2, стр. 10 МЭ-1918, № 3, стр. 10.*

349. 37-Й НОМЕР КАТОРЖНОЙ ТЮРЬМЫ — драматич. эпизод. Сц. и реж. И. Перестиани. Опер. Б. О. Медзионис. Худ. С. П. Кузнецов. Акт. И. Н. Перестиани, Н. Волохова, А. Г. Крамов, Н. Е. Рейнгардт, Л. Я. Полевой, И. Н. Пасхалов, Л. В. Цибульский, Э. Кульганек, К. А. Мирский, И. Потемкин.

350. ЭПИЗОД ЛЮБВИ — драма. Сц. и реж. О. В. Рахманова. Опер. Б. О. Медзионис. Акт. З. Ф. Баранцевич, М. К. Болдырева, О. В. Рахманова, К. А. Меранвиль, А. Э. Ашанин, А. П. Бураковский, И. Р. Пельтцер, Н. Н. Соколова. *КГ-1918, № 33, стр. 9.*

1919

351. БОГ...

352. ВЕЛИКИЙ АСПИД — драма. Реж. А. Н. Уральский и А. Ханжонков... Худ. В. А. Рахальс. Акт. О. М. Южакова, Шупинский, Анчаров...

353. ВИЙ (по Н. В. Гоголю). Сц. реж. и опер. В. А. Старевич. Акт. М. К. Болдырева, Ф. Кусевицкий... *КГ-1918, № 36, стр. 12 и стр. 10.*

354. ДВА ГУСАРА (Оружьем на солнце сверкая) — драма в 8 ч. (по повести Л. Н. Толстого). Реж. И. Н. Перестиани... Акт. З. Ф. Баранцевич, Н. М. Радин, А. Г. Крамов, К. С. Аскоченский, А. Л. Пасхалов, С. Б. Шах, Н. А. Алексеевцева, С. Н. Варламов. *К-1923, № 4, 71Х—3,*

356. ДВЕ МАТЕРИ — драма. Реж. Ф. А. Строганов. Опер. И. С. Фролов...

357. ДОКТОР КАТЦЕЛЬ — драма. Сц. Ф. П. Купчинский. Реж. Ф. А. Строганов. Опер. Б. И. Завелев. Акт. Э. Ваграм, В. А. Дюшен, Ф. П. Купчинский, В. Петипа, А. Херувимов.

357. ЗА ЧТО? — драма (по рассказу Л. Н. Толстого). Реж. И. Перестиани... Акт. Л. Коренева, Л. Полевой, В. Роговская, Э. Кульганек.

358. ЗВЕЗДА МОРЯ — драма (по ром. В. Локка). Реж. и опер. В. А. Старевич. Акт. К. А. Вяземская, Б. Дюшен, Э. Ваграм, Борисов.

359. ЛОРД ДЕРНЛЕЙ...

360. ЛЮБОВЬ ВСЕГДА ПОБЕЖДАЕТ — комедия в 2 ч. Реж. Б. В. Чайковский... Акт. З. Ф. Баранцевич, Н. М. Радин, А. Э. Ашанин, Л. Я. Полевой.

361. МОРЕ — Реж. А. Волков...

362. НАСТОЯЩАЯ ЖЕНЩИНА — драма (по ром. Т. Гарди). Реж. Б. В. Чайковский. Опер. Б. О. Медзионис. Худ. И. Я. Полушкин. Акт. З. Ф. Баранцевич, А. Э. Ашанин, Л. Я. Полевой, М. А. Токарева, Э. Кульганек.

363. ПЛАКУЧИЕ ИВЫ...

364. СЕСТРА ДЕКАБРИСТА — драма в 7 ч. Сц. и реж. И. Н. Перестиани... Акт. И. Н. Перестиани. Л. Ф. Шаляпина, П. А. Максимова, Л. Я. Полевой, Н. М. Радин...

365. ТЕРЕЗА РАКЭН — драма (по ром. Э. Золя). Реж. Б. В. Чайковский, Акт. З. Ф. Баранцевич, Н. М. Радин, Е. К. Азерская.

366. ТИМБУТС (Гроза Парижа) — детект. драма. Реж. Б. В. Чайковский. Опер. Г. В. Гибер. Худ. О. Ф. Амосова. Акт. Н. М. Радин, Л. Я. Полевой, М. В. Вальтер, И. Геннерт.

367. ФАУСТ (Тургеневская девушка) — киноповесть в 9 письмах (по И. С. Тургеневу). Реж. О. В. Рахманова. Опер. А. А. Рылло. Худ. Ц. Лакка. Акт. З. Ф. Баранцевич, А. Э. Ашанин, О. В. Рахманова, Н. Соколова, Р. И. Рудин, Л. Н. Протасов, Е. И. Бунчук, Ц. П. Лакка.

368. ЧЕСТНОЕ СЛОВО — драма в 5 ч. Сц. и реж. И. Н. Перестиани... Акт. И. Ф. и Л. Ф. Шаляпины, А. Э. Ашанин, Л. Я. Полевой.

КГ. 1918. № 36, стр. 12.

УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

ВК — «Вестник кинематографии». 1910 — 1917. Ред. А. И. Иванов-Гай. (Изд. А. Ханжонкова.)

ГК — «Газета кинематограф» — (листок). М. 1911—1913. Ред. Е. И. Вашкевич. Изд. |С. С. Ермолаев.

ЖЭ — «Живой экран». Журнал, посвященный интересам кинематографии. Ростов н/Д. 1912—1916. Ред.-изд. М. Браславский.

К — «Кино». Еженедельная газета. М. 1923. Изд. «Кино-Москва».

КК — «Киевский кинематограф» (листок). Киев. 1911 — 1912. Ред.-изд. Л. Беренштейн.

К-А —•«Кия ема». Журнал, (посвященный (кинематографии (№ 1—9, (выходил под названием «СИНЕМА»). Ростов н/Д. 1913—1916. Ред.-изд. А. М. Барлинский (орган ростовского отделения о-ва «А. Ханжонков»).

КГ — «Киногазета», посвященная жизни и интересам кинематографии. М. 1918. Ред.-изд. Б. В. Дашкевич-Чайковский.

КЖ —'«Кинежурнал». М. 1910—1917. Ред.-изд. Р. Д. Перский.

К-О — «Кинемо». Журнал (специально живой фотографии. М. 1909—1910. Ред.-изд. С. Я. Зомерфельд (зав. ред. Р. Д. Перокий).

К-ОМ — «Кия емо-Омниум». Программы и либретто кинематографов Петербурга. СПБ, 1913—1914. Ред.-изд. Л. А. Григорьева.

КТЖ —«Кинотеатр и жизнь». Еженедельный иллюстрированный журнал. М. 1913. Ред. А. Д. Анощенко.

КУЛ — «Кулисы». Театральный еженедельник. М. 1917. Ред.-изд. К. Н. Зиновьев.

КФТ — «Кино-фот». Журнал кинематографии и фотографии. М. 1922—1923. Ред.-|изд. А. Ган.

МЭ — «Мир экрана». Журнал художественной кинематографии. М. 1918. Ред. В. А. Брендер. Изд. О. П. Закревский.

НЭ — «Новости экрана». Кинематографический литературно-художественный журнал. М. 1913—1914. Ред.-изд. Н. К. Новиков.

ОТ — «Обозрея ие театров». Ежедневная иллюстрированная театральная газета. СПБ. 1906—1918. Ред. Г. Е. Бахутов. Изд. И. Г. Абельсон (Осипов).

ПЕГ — «Пегас». Журнал искусств. М. 1915—1917. Ред. Н. В. Туркин. Изд. акц. о-во «А. Ханжонков и К°».

ПКЖ—«Кинематограф». Двухнедельный журнал. П. 1915 — 1916. Ред.-изд. А. П. Нагель.

Пр. — «Проектор». Двухнедельный журнал, посвященный кинематографии. М. 1915—1918. Ред.-изд. И. Н. Ермольев.

СФ — «Сине-Фоно». Журнал кинематографии, говорящих машин и фотографии. М. 1907—1918. Ред.-изд. С. В. Лурье.

Т — «Театр». Ежедневная газета с программами и либретто всех театров. М. 1907—1919. Ред.-изд. А. Н. Алексеев.

ТВ — Текущие выпуски картин акц. о-ва «А. Ханжонков и К°» (Проспект). М. 1917—1918.

ТГ — «Театральная газета». Еженедельное издание, посвященное искусству и быту театра. М. 1913—1918. Ред. Э. М. Бескин.

ТиЖ — «Театр и жизнь». Ежедневная иллюстрированная газета с программами и либретто СПБ театров. СПБ. 1913—1914. Ред.-изд. Ч. К. Крайз.

ТиИ — «Театр и искусство». Еженедельный иллюстрированный журнал. М. 1897—1918. Ред. А. Р. Кугель (Homo Novus). Изд. З. Ф. Тимофеева (Холмская).

ЭиР — «Экран и рампа». Журнал кинематографии и театра. М. 1914—1915. Ред. И. Ю. Сулиминский. Изд. С. Г. Цион.

ЭР — «Экран России». Двухнедельный журнал кинематографии. М. 1916. Ред. В. Ф. Добровольский. Изд. военно-кинематографического отдела «Скобелевского комитета».

О Г Л А В Л Е Н И Е

Стр.

ПРЕДИСЛОВИЕ . . 5—8

Глава первая. Первые кинотеатры в России. 11

Глава вторая. Создание производственной базы 30

Глава третья. «Оборона Севастополя» . . . 48

Глава четвертая. Кинофабрика «а Житной . 59

Глава пятая. Война и кинематография . . . 75

Глава шестая. Кинобаза 1в Я л т е 104

Глава седьмая. Ликвидация акционерного общества «А. А. Ханжонков и К0» . .115

ПРИМЕЧАНИЯ Вен. Вишневский . . 131—142

ФИЛЬМОГРАФИЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА А. А. ХАНЖОНКОВА. Бен. Вишневский . 143—173

УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ 174

Редактор ***П. Полуя (Ж.*** 'Т^хГредактор ***В. Лукьянович.*** Переплет работы худ. С. ***Кованько.*** Корректор ***А. Серегина.*** Выпускающий Ф, ***Горский.***

Сдано в набор 9/1X 1936 г. Подписано к печати 19^111-1937 г. Объем 11 п. л. 62\941ы д. л. Тираж 2.ОхОэкз. Уп. Главлита Б-25387. Учетно-авт. лист. 10,6. Изд. № 36. Инд. К—1а Тип. газ. „Правда“ им. Сталина. Москва, ул. „Правды", 24. Зак. № 1885.