

---

---

## МЕМУАРЫ

*В. Ханжонкова*

### ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ КИНО

Мне хочется рассказать о днях постановки первых художественных фильмов, о подвиге тех людей, которые взялись за создание в нашем отечестве нового искусства, искусства, которое еще не существовало. Людям, начавшим им заниматься, не с кого было брать пример, не у кого было учиться. Не было ни опыта, ни учителей. Не было технической базы.

Для постановки картин использовалась любая площадка, на которой можно было поставить несложную декорацию. Декорации устанавливались на эстрадах для оркестра, на площадках, специально устроенных в садах и дворах жилых домов. Снимали картины в пустых пивных и даже на квартирах некоторых предприимчивых кинематографистов.

Декорации делали на натянутом на брусья и загрунтованном холсте. Рисовали не только стены, но и окна, двери, полки, печи и даже всякую хозяйственную утварь. Ставить фильмы на площадках было выгодно и удобно, потому что можно было обойтись без затраты электроэнергии, которую заменяли горячие лучи солнца, заслоняемые от объектов съемки целой системой занавесей. Зато ветру было раздолье и на экране можно было видеть, как он хозяйничал, развеивая занавеси, чехлы от мебели и даже раскачивал натянутый холст «стен».

Снимались тогда картины, независимо от содержания сцены, с одной точки. При съемке первых ханжонковских

картин на сцене Введенского народного дома аппарат был установлен в партере так крепко, что снял, не сдвигаясь с одной точки, в течение одного дня, три фильма полностью («Выбор царской невесты», «Русская свадьба» и все павильонные сцены картины «Песнь про купца Калашникова»). При этом бой Кирибеича с Калашниковым снимали в театре на фоне декорации, изображающей кремлевскую стену.

Ни о средних, ни тем более о крупных планах, тогда и не помышляли. Главная задача оператора состояла в том, чтобы захватить в пространство кадра всю декорацию и не разрезать рамкой кадра фигуру актера, показав его без головы или ног. Актеру точно указывалось пространство, в котором он мог передвигаться на съемочной площадке. Кроме того, от актера требовалось, чтобы он непрерывно двигался, жестикулировал и мимировал. Надо было обязательно подчеркивать отличие кино от неподвижной фотографии.

В первые дни зарождения кинопроизводства в России на экранах появился ряд экранизаций отечественной литературы. Брались сюжеты опер, драм, поэм, песен, отображающих русский быт и исторические события. Художественный уровень этих фильмов соответствовал знаниям и культуре их создателей, ощупью искавших способы популяризации в широких массах произведений художественной литературы и ознакомления народа с событиями русской истории и картинами быта. Как оперы, пьесы, так и стихотворения, песни, исторические предания свободно укладывались в 300, а иногда в 200 м. В течение 10—12 минут демонстрировались на экране «Евгений Онегин», «Русалка» или «Пиковая дама»<sup>1</sup>, Ермак Тимофеевич покорял Сибирь на глазах зрителей также за какие-нибудь 15 минут.

Какими бы наивными ни показались сейчас постановочные приемы и переживания героев, в те времена они впечатляли зрителя и трогали его до слез.

Вот что мы читаем об экранизации поэмы Пушкина и оперы Даргомыжского «Русалка»: «Кто не знает этой поэтической сказки Пушкина? Кто не сочувствовал бедной, покинутой оболыбистившим ее князем дочери мельника?

---

<sup>1</sup> Речь идет о первой экранизации «Пиковой дамы», а не о поставленном в 1915 г. полнометражном фильме Я. Протазанова.— Ред.

У кого не вызывали слезы страдания несчастного старика-отца, почти толкнувшего дочь в объятия князя и поплававшегося разумом, когда он — только, к сожалению, слишком поздно — коршуном становится на защиту дочери?»<sup>2</sup>.

С такой установкой ставилась картина, так ее и воспринимал зритель.

Монтаж, в нашем теперешнем понимании, не имеет ничего общего с процессом склейки ранних кинокартин. Задача монтирующего сводилась к соединению одной снятой сцены с другой посредством объясняющей надписи. Наличие склейки в самой сцене считалось браком и доказывало, что у оператора во время съемки кончилась пленка. В этом случае режиссер кричал: «стоп», все актеры замирали и сохраняли неподвижность до тех пор, пока оператор, заправив в аппарат новую кассету смог вновь приступить к съемке.

Все, о чем я здесь пишу, относится к первым годам русского кино. Так снимались фильмы до конца 1912 г.

В 1912 г. почти одновременно художник Ч. Сабинский (как об этом пишет Б. Лихачев) и художник Б. Михин (по воспоминанию А. Ханжонкова) приступили к постройке щитовых сборных, так называемых фундусных декораций, а вслед за этим к сооружению настоящих архитектурных элементов: дверей, окон, лестниц, колонн и т. п. Изменилась игра актеров, она стала гораздо более сдержанной. Появились новые мизансцены, актеры уже стали выходить на первый план к аппарату. Но сам аппарат почти всегда оставался «приросшим» к полу. Использовалась лишь подвижность стивной головки, с помощью которой оператор иногда прибегал к панораме, впрочем только на съемках природы. Малые размеры павильонных съемочных площадок и убожество освещения не позволяли воспользоваться панорамой при съемке сцен в декорациях.

Несколько позднее появились первые настоящие павильоны из железа и стекла, рассчитанные на использование главным образом естественного освещения, но уже снабженные ртутными приборами — «юпитерами», полученными из-за границы. Появление этих павильонов дало возможность кинорежиссерам совершенствовать свой постановочный метод, разнообразить мизансцены, с большей

---

<sup>2</sup> «Сине-Фоно», М., 1910, № 11.

требовательностью относиться к игре актеров. Изменилось и изобразительное истолкование фильма — аппарат сдвинулся с места. Благодаря всем этим поискам, резко улучшилось качество русских фильмов, которые к 1915—1916 гг. стали пользоваться известностью и за пределами нашей страны.

Характерной фигурой раннего русского кино был Василий Михайлович Гончаров. До прихода в кинематографию, он был железнодорожным служащим, не чуждавшимся литературы и написавшим несколько статей и очерков из быта железнодорожников. Гончаров обладал неисчерпаемой энергией и фанатической верой в культурное значение киноискусства, миссионером которого он себя считал. Первой его работой в кино стал «сценариус» «Понизовая вольница», по которому был поставлен первый русский игровой фильм, снятый А. Дранковым и Н. Козловским. Уйдя от Дранкова и не сработавшись с фирмой Пате, Гончаров предложил Ханжонкову поставить у него картину на русскую тему. Ханжонков согласился. Гончаров сумел договориться с актерами Введенского народного дома об их участии в съемках и получил согласие администрации на съемку картины на сцене театра при условии, что съемка будет заканчиваться до начала спектакля.

Подготовку к съемке он окружил тайной, никого не допуская на свои многочисленные репетиции.

Вот как описывает съемку в своих воспоминаниях А. Ханжонков.

«Ранним зимним утром мы приехали в Народный дом. Все участвующие были налицо. Чувствовалось, что они горят желанием приступить к делу!.. И вот актеры одеты в чудные боярские костюмы, загримированы... можно начать генеральную репетицию. Я это и предложил сделать Гончарову, но к своему ужасу увидел нечто совершенно невероятное: актеры, которыми я неоднократно любовался в исполнении ими самых разнообразных ролей на сцене, здесь вдруг превратились в каких-то марионеток, подергиваемых ниточками слишком быстрой неумелой рукой... Так например, в «Русской свадьбе» стоят с иконами в руках почтенные родители в одном углу комнаты, а новобрачные в другом, и по окрику режиссера «благодарствуйте!» молодые срываются с места, почти бегом приближаются к родителям и падают им в ноги, затем вскакивают, как попавшие на горячую плиту и мчатся обратно в свой угол! Эта моло-

дая пара объяснила мне, что так их обучал режиссер с секундомером в руке. О, лучше бы он не обучал! Не мало прошло времени, пока удалось их всех отучить от внушенной им поспешности и убедить, что для экрана игра бывает только тогда хороша, когда движения действующих лиц вполне естественны»<sup>3</sup>.

В работу В. Гончаров вкладывал всю свою энергию, всю свою душу. К несчастью для него, энергии было слишком много. Во время съемки он жестикулировал, кричал, лез в поле зрения аппарата. Чтобы сдерживать его пыл, к нему приставили специального человека, постепенно ставшего помощником режиссера.

Мне хочется привести еще несколько строк из воспоминаний А. Ханжонкова о Гончарове. То, что в них описано, характерно не только для Гончарова, но и для многих кинорежиссеров в первые годы существования у нас кинопроизводства.

«Шла съемка „Ермака Тимофеевича“. Раздался голос режиссера: „Внимание, начинаем!“ Все замолкли и даже перестали шевелиться. Свои реплики Гончаров подавал таким зычным голосом, что, находясь даже за пределами участка и не видя съемок, можно было догадаться, что происходит перед киноаппаратом: „У Ермака кошмар, он тревожно ворочается во сне“... „Петр Иванович, вздохни поглубже и повероти голову к аппарату“... — вопил наш Василий Михайлович. „Татары выползают из кустов... Передовой татарин, держи крепче кинжал в зубах, а то он выпадет... Казаки у костра клюют носом... Татары окружают их. Короткая схватка... Больше жизни!.. Коли спящих, души не спящих!.. Так, так. Эй там, старший, умирай поскорей. Второй отряд татар, выползайте: охрана уничтожена, окружайте шатер... Скальтесь больше, зубов не видно! Ермак слышит шум, схватывает меч и бросается на нападающих... Руби направо, коли налево... Так! Прокладывай себе путь к Иртышу!.. Татары, быстрее и дайте и умирайте. Не мешайте Ермаку отступать к пруду... Ермак, бросайся в воду. Татары, засыпайте его стрелами“ и т. д.»<sup>4</sup>

Несмотря на то, что многое в деятельности В. Гончарова кажется теперь смешным и наивным, она сыграла свою роль в развитии раннего киноискусства. В обязанности ре-

<sup>3</sup> А. Ханжонков. Первый русский кинорежиссер. «Кино и время», бюллетень, вып. 1. На правах рукописи. М., 1960, стр. 341.

<sup>4</sup> Там же.

жиссера входила тогда не только творческая, но и вся организаторская работа. А организатором Василий Михайлович был неоценимым. Только этим его способностям кинофабрика А. Ханжонкова обязана была выпуском этапного фильма «Оборона Севастополя». Только благодаря его умению и настойчивости удалось добиться «высочайшего соизволения» на постановку этого фильма и предоставления в распоряжение постановщиков расположенных в Севастополе войск и кораблей флота.

Гончаров умер внезапно в 1915 г. В руках у него была повесть Н. Карамзина «Бедная Лиза», по которой он писал сценарий.

Сперва актером, а затем режиссером начинал свою деятельность в кино в 1907 г. Петр Иванович Чардынин. До вступления в труппу Введенского народного дома Чардынин работал в провинции как театральный режиссер. Перейдя в кино, П. Чардынин очень скоро освоил технику кинопостановок. Он неплохо работал с актерами, однако Чардынин-организатор оказался сильнее Чардынина-художника. Его продуктивность была потрясающая. За 10 лет работы в кино, по октябрь 1917 г., он поставил более 100 фильмов: в 1909—1910 гг.— 14 фильмов; в 1911 г.— 8; в 1912 г.—5; в 1913 г.—9; в 1914 г.—17; в 1915 г.—35; в 1916 г.—15; в 1917 г.—9. Между октябрём 1917 г. и 1931 г. он поставил в советском кино 22 фильма.

Если В. Гончаров специализировался на исторических постановках и инсценировках из русского быта, то П. Чардынин экранизировал русских и иностранных классиков, а также современных писателей, ставил драмы и комедии по оригинальным сценариям. Его фильмы редко выделялись своими достоинствами, но всегда имели успех у зрителей и приносили хороший доход предпринимателям. Самая большая удача Чардынина связана с привлечением к участию в его фильмах целого созвездия кинематографических знаменитостей — Холодной, Горичевой, Полонского, Максимова, Рунича, Худолеева и др. После революции Чардынин поставил в Риге один из первых латвийских фильмов с участием Л. Берзинь и Э. Смигиса, а затем, вернувшись на родину, создал на Одесской кинофабрике ряд кинофильмов, в том числе «Укразию».

С работой Якова Александровича Протазанова, вступившего на самостоятельный творческий путь в 1911 г. (до этого он снимался как актер и ставил фильмы совместно

с режиссером В. Кривцовым), я непосредственно не была знакома. До начала своего творческого пути Я. Протазанов был сотрудником конторы «Глория» и первой его творческой работой явился сценарий фильма «Бахчисарайский фонтан», выпущенного в 1909 г. Протазанов много и успешно работал в разных жанрах, он экранизировал романы, театральные комедии, фарсы, ставил фильмы по оригинальным сценариям самого разнообразного содержания, не отказываясь от мистических и авантюрно-приключенческих сюжетов. Пройдя сложный и противоречивый путь, Протазанов еще до Октябрьской революции создал два фильма, являющихся гордостью нашего киноискусства, — «Пиковую даму» по Пушкину и «Отец Сергей» по Л. Толстому.

Сорежиссером Протазанова по фильмам «Ключи счастья» и «Война и мир» был опытный театральный актер и режиссер В. Гардин, перешедший на работу в кино в 1913 г. Он принес в наше киноискусство культуру театра, но вместе с тем очень быстро овладел теми возможностями, которые были присущи только кино. Гардин очень много внимания уделял мимической игре актера. Он добивался от актеров строгости жеста и передачи мысли выражением глаз. Я до сих пор не могу забыть то впечатление, которое произвел на меня фильм «Мысль», поставленный В. Гардиным по повести Леонида Андреева. В нем актер Г. Хмара без надписей, заменявших слова, крайне сдержанным жестом и, главным образом, жизнью глаз передавал зрителю душевное состояние героя пьесы доктора Керженцева.

В 1913 г. в кино пришел художник Евгений Францевич Бауэр. Окончив школу живописи и ваяния, Е. Бауэр переменил несколько профессий: сперва он был живописцем, затем фотографом, опереточным актером и, наконец, художником-декоратором в театрах оперетты Омона и Зона. Знание всех этих профессий помогло Бауэру стать одним из ведущих мастеров русского дореволюционного кино.

Первые фильмы Евгения Францевича поражали замечательной фотографией. Бауэр резко уменьшил количество декораций, заменяя их, по возможности, занавесями, тюлем, полотнами. Это позволило ему иначе размещать осветительную аппаратуру, заменить лобовое освещение боковым. Замена стен колоннами, столь характерная для Бауэра, также помогала ему применять неожиданные для того времени приемы освещения. Не лишен был Бауэр и стремления к

внешним эффектам, поэтому выбирая темы для постановок, он отдавал предпочтение таким, которые позволяли ему развернуть свои способности художника-декоратора.

Человек сердечный, чуткий, Е. Бауэр принес эти душевные качества в свои лучшие фильмы, наполненные лиризмом и какой-то меланхолией. Бауэр безгранично любил киноискусство и отдавал ему себя целиком. Если он загорался темой очередной постановки, то осуществлял ее в очень короткий срок и картина впитывала в себя теплоту и горение режиссерского сердца. Так, известный в свое время фильм Бауэра «Ямщик, не гони лошадей» создан, начиная с работы над сценарием и кончая вклейкой последней надписи, всего за семь дней.

Фильмы же, к постановкам которых Бауэр долго и тщательно готовился, нередко выходили сухими, скучными, не блистали никакими находками. Особенно характерной оказалась неудача фильма «Набат», постановка которого заняла рекордный срок — больше месяца — и потребовала больших материальных затрат. Декорации фильма заняли весь павильон, они были обставлены мебелью, специально изготовленной столярной мастерской. Для съемки в фильме пригласили крупнейших театральных и кинематографических актеров. Но ничто не спасло этот фильм, сухой и надуманный, от провала.

Бауэра обвиняют в том, что он использовал актера как натурщика. Это не совсем верно; в отличие от Протазанова и Гардина, решавших с актером образ в целом, он разрабатывал образ монтажно, продумывая вместе с актером его поведение в каждом куске. Незадолго до смерти, ранней весной 1917 г., готовясь к поездке в Крым, Бауэр предложил мне написать сценарий по роману С. Пшебышевского «Сумерки». В этом фильме он хотел впервые выступить и как актер, взяв на себя роль художника Скирмунта. Бауэр хотел изобразить Скирмунта хромым. «Примеряясь» к роли, он решил немножко прихрамывать. На пути в Ялту он оступился, упал с набережной на прибрежные камни и сломал ногу. Длительная неподвижность привела к застойной пневмонии, от которой Бауэр умер 9 июня 1917 г.

В 1909 г. в качестве сценариста и режиссера начал свою деятельность Борис Витальевич Чайковский. Как большинство режиссеров того времени, Б. Чайковский писал сценарии и ставил фильмы на самые разнообразные темы. Экранизация классического произведения сменялась экраниза-

цией плохого детективного романа, бытовой сюжет — мистической драмой. Его достоинством как кинорежиссера было умение ставить сцены на натуре. В последние годы своей работы Чайковский стал увлекаться постановками фильмов, требующих больших затрат. Для одного из них он соорудил в павильоне бассейн, используя его только затем, чтобы снять две — три незначительные сценки в лодке; для другого фильма он занял весь павильон вагонами специального поезда американского миллиардера. Это стремление к масштабности и богатству постановки, к сожалению, не обеспечило успех фильмов. Дореволюционные фильмы Чайковского были растянуты и скучны.

Полной противоположностью Б. Чайковскому оказался режиссер Александр Николаевич Уральский, пришедший в кино из Художественного театра в 1912 г. Большинство постановок А. Уральского являлось экранизациями произведений современных русских и иностранных авторов. Фильмы его отличались тщательностью режиссуры, умелым использованием деталей, серьезной работой актеров. Неоднократно к своим постановкам он привлекал артистов театра и студии МХТа.

Особое место занимал в киноискусстве того времени создатель объемной мультипликации В. А. Старевич. Это был всесторонне одаренный человек. Любитель-художник, прекрасный фотограф, коллекционер жуков и бабочек, В. Старевич начал с того, что, скопировав экспонаты своих коллекций, как бы оживил их, снимая объемные мультипликационные фильмы. Движение его искусственных жуков и стрекоз оказалось настолько естественным, что их принимали за дрессированных живых насекомых. Старевич также очень удачно поставил несколько трюковых фильмов и сказок («Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Руслан и Людмила»).

Небольшого роста, с большой лобастой головой, со всегда готовой сорваться с губ острой шуткой, Старевич был хорошим товарищем. Чудесный каррикатурист, он умел подметить в каждом из нас смешные стороны и высмеять их. Все, с кем он работал, попадали к нему на кончик языка, или на кончик карандаша. Но он был так остроумен, что на него никто не сердился.

Склонность В. Старевича к бесконечным шуткам уживалась с удивительным упорством и выдержкой, которые он проявлял в работе.

Как упомянутые мной, так и другие кинорежиссеры привлекли на работу в русскую кинематографию многих талантливых актеров. В 1907 г. предприниматель А. О. Дранков, он же режиссер фильма «Свадьба Кречинского», пригласил сниматься В. Н. Давыдова. В этом маленьком фильме, содержанием которого явилась сцена из II акта пьесы Сухово-Кобылина, актер исполнил роль Расплюева, одну из коронных ролей в его сценической биографии. Но играл он перед киноаппаратом, еще не учитывавшая особенности работы актера в кино.

Из актеров Московского Введенского народного дома выдвинулся И. Мозжухин. До вступления в труппу Народного дома он играл в провинциальных городах. Начав сниматься в кино в незначительных ролях, Мозжухин скоро стал одним из его ведущих актеров. Увлечшись киноискусством, он всецело посвятил себя экрану и стал бесспорно самым талантливым и самым любимым зрителями дореволюционным русским киноактером.

Исключительно обаятельный и скромный человек, хороший и чуткий товарищ, Иван Ильич или, как его называли друзья, Ванечка, начав сниматься в 1909 г. под руководством П. Чардынина, сразу обратил на себя внимание выразительным лицом и экономным содержательным жестом. Первые большие роли в кино, принесшие ему известность, он сыграл в фильмах Е. Бауэра. С 1916 г. Мозжухин снимается в фильмах Я. Протазанова, принадлежащих к числу интереснейших в нашем дореволюционном кино.

Впервые вместе с Е. Рожиной-Инсаровой в 1911 г. в фильме «Каширская старина» и в 1912 г. в фильме «Анфиса» выступил актер Малого театра Владимир Васильевич Максимов. Привлекательная внешность, умение носить костюмы, незаурядные актерские данные сделали В. Максимова очень популярным киноактером. До Октябрьской революции он успел сняться в 53 фильмах, а, кроме того, и поставил несколько картин.

В 1912 г. в картинах «Гроза» и «Бесприданница» под режиссурой француза Ш. Ганзена снялась В. Н. Пашенная, принесшая в молодое киноискусство большую сценическую культуру Малого театра.

В следующем, 1913 г. в фильме «Слезы» главные роли играли В. Юренева и И. Берсенев. Первый образ, созданный В. Юреновой в кино,— образ Веры в экранизированном романе Гончарова «Обрыв». Как бы продолжая ли-

нию этого образа, актриса в последующих фильмах создала образы женщин, пытающихся сбросить с себя цепи женского бесправия, образы женщин — борцов за свою независимость. И. Берсенев очень успешно снимался с М. Германовой в фильме «Екатерина Ивановна» по Л. Андрееву. Эта актриса дебютировала в кино в фильме «Анна Каренина», поставленном В. Гардиным в 1914 г.

Перечислить всех актеров, принесших в кино свой театральный опыт, трудно. Среди них можно вспомнить Л. Кореневу, Е. Гельцер, Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, М. Чехова, Б. Сушкевича и многих других. Не лишне напомнить, что до 50 актеров Московского Художественного театра и его студии участвовало в создании фильмов нашего дореволюционного кино.

Особое место в нем занимала В. В. Холодная. Воспитанница балетной школы Большого театра, Вера Холодная, начав сниматься в фильме Е. Бауэра, сразу завоевала огромную известность. Исключительно выразительная внешность и обаяние завоевали ей славу. Почти во всех фильмах актриса играла одну и ту же роль пассивной страдающей женщины — жертвы житейских страстей.

Скромная, трудолюбивая и выносливая, она безотказно снималась у П. Чардынина, В. Гардина, В. Висковского и Ч. Сабинского, чаруя зрителя молодостью и трогательной красотой. В расцвете своих сил, 26 лет, Вера Холодная заболела эпидемическим гриппом и умерла в Одессе 28 января 1919 г. Вся Одесса хоронила свою любимицу. Похороны Веры Холодной засняты кинохроникой.

Я рассказала здесь о людях раннего русского кинематографа, которых я знала. Эти люди горячо любили новое искусство, отдавали ему все свои творческие силы и много сделали для его развития.

Разумеется, немало было в кинематографе и других людей, искавших в нем прежде всего легкий заработок или возможность быстро разбогатеть. Они потакали самым дурным вкусам обывательской публики, вызывая своей деятельностью отрицательное отношение к кинематографу многих видных представителей русской общественности. Но также как мы не судим о литературе по произведениям Пазухина и графа Амори, так же как мы не судим о театре по репертуару Театра-фарс Сабурова, мы не должны судить о молодом киноискусстве по худшим бульварным фильмам, выпущенным дельцами и спекулянтами.