

Что вы знаете о русском дореволюционном кино? Не волнуйтесь, «а разве оно было?» — тоже ответ. Как-то в нашем сознании укрепились, что все дороги ведут к Эйзенштейну с Пудовкиным, а до этого — так, глупости. Вплоть до начала восьмидесятых годов советская власть всячески убеждала в этом массы: «Золотой теленок» Швейцера, «Гори, гори, моя звезда» Митты, даже умеренно-заумный «Ленин в Польше» Ютневича. И Михалков в восторженной «Рабе любви» однозначен — дореволюционное кино есть однообразный и бестолковый фарс. Уж большевики-то растопчут этот срам!*

Не растоптали. Наоборот, отобрали, тщательно почистили и спрятали. Как думаете, где Цивьян раскопал все эти ленты для реставрации? ** В самом что ни на есть Госфильмофонде. Получилась новая Александринская библиотека — для истории отбирали лучшее. И правильно делали! Весь тот шланг, что пародировали советские режиссеры, действительно существовал — и от него грех было не избавиться: ничего, кроме слез, эти ленты не вызывали***.

Но что же хорошего в салонных мелодрамах и скабрезных комедиях, тем более коротких и немых? Достойны ли они того, чтобы вспоминать их? Давайте разберемся. Дореволюционный кинематограф — настоящая сокровищница талантов. За десять — всего десять! — лет у нас накопились как минимум два десятка подлинных шедевров от мастеров миро-

* Само собой, подобных призывов в ленте не звучало. Я говорю о впечатлении, которое оставляют михалковские герои — Вознесенская, Канин, сценарист Вениамин Константинович.

** Юрий Цивьян — известный советский, латвийский и американский киновед. В начале восьмидесятых годов возглавил масштабную кампанию по реставрации дореволюционных фильмов, в том числе картин Е. Бауэра, П. Чардынина, Я. Протазанова и прочих.

*** В частности, ленты производства Александра Дранкова. Классический пример — «Антошу корсет погубил» Эдварда Пухальского. Остальные фильмы этой чрезвычайно популярной серии до нас не дошли — к сожалению или к счастью.



вого уровня. Я взял на себя смелость рассказать лишь об одном из этих гениев — человеке столь же одаренном, сколь и таинственном.

Серебряный век снова в моде. Молодежь читает Брюсова и Ахматову, по стране триумфально идут выставки мирискусников — но никто не говорит о кино. И правда — отечественный кинематограф родился аж в 1908 году*, в самый разгар русского денданса. Что путного мог сказать младенец? И все же новое искусство шло семимильными шагами. Началось с «экранизаций» литературного наследия (читай: продвинутые картинники и волшебным фонарям), перешло в исторические постановки с задираньем рук... Но уже в 1913 году миру явился один из чудеснейших талантов раннего кино — Евгений Францевич Бауэр.

В прошлом художник театров и «феерий», Бауэр успел создать себе имя в Москве — его знали и ценили как эстета и любителя мельчайших деталей. Был он, что называется, нарасхват — оформлял самые крупные столичные постановки, был вхож в артистические круги. Это все, что известно о его ранней жизни, — ни дневников, ни мемуаров не осталось, есть лишь две нечеткие фотографии. В сомнительное еще кинематографическое почтенный художник попал благодаря... Александру Осиповичу Драннову — кондовому авантюристу и заклятому врагу Александра Ханжоннова. Драннов занимался созданием низкобюджетных версий картин конкурента и выпускал их незадолго до премьеры последних — такая вот «собака на сене». Жесточайшая борьба за прибыли шла уже пять лет, а решающая схватка первых русских продюсеров пришлось на 1913 год — год юбилея известной династии. И Драннов, и Ханжоннов мобилизовали

* Первый фильм в истории отечественного кино — «Понизовая вольница» Владимира Ромашкова. Фильм сохранился.



лучшие свои силы и одновременно выпустили масштабные «Трехсотлетие царствования дома Романовых» и «Воцарение дома Романовых». Тут и появляется Бауэр. Драннов пригласил модного художника на свою картину в качестве декоратора-оформителя — и, положив руку на сердце, работа Евгения Францевича — лучшее, что есть в картине. Экспрессивные, полные изыска интерьеры придавали шарм даже самым бездарным антерам ленты*.

Само собой, Бауэра быстро переманили — сначала московский филиал «Братьев Патэ», а затем сам Александр Алексеевич Ханжонков. Этот удивительный человек совмещал купеческую жажду наживы с тонким художественным чутьем — продюсер и сам был не лишен творческих порывов и часто выступал вторым режиссером в фильмах своей студии (к примеру, он поставил некоторые батальные сцены в «Обороне Севастополя» Василия Гончарова). Потому и приглянулся всемогущему Ханжонкову немолодой уже Евгений Францевич — мало того, что его картины пользовались оглушительным успехом, так еще и культурная ценность их была неоспорима.

Вообще, специализацией Бауэра была мелодрама — того самого типа, где невинно-наивную служанку обольщал и затем бросал ветреный барич. Да и названия под стать — «Сумерки женской души», «Немые свидетели», «Человеческие бездны». Но талант автора выходил за рамки всех приходящих на ум клише.

Картины Бауэра — это, конечно, настоящий денданс, и речь тут не о томном лежании с мундштуком. Как вам такой сюжет? Дворянин лишается горячо любимой жены и на память отрезает ее носу. Одержимый погибшей, вдовец случайно заходит в оперу и тут же влюбляется

* Речь, конечно, не о Михаиле Чехове.



в молодую артистку, как две капли воды похожую на его супругу. Артистка отвечает взаимностью, но героя начинает раздражать ее развязность — своим поведением любовница оскорбляет (!) память усопшей. Немного помучившись, вдовец убивает ее, задушив (!) той самой носой. Рядовая в послужном списке картина «Грезы». И это только цветочки — все фильмы мастера наполнены чудовищными убийствами, пугающими символами и полупомешанными персонажами.

Кстати, о символах — главным козырем Бауэра-кинорежиссера был Бауэр-художник. Евгений Францевич стал первым в России (если не во всем мире) автором, использовавшим кадр как полноценное художественное пространство. Проще говоря, теперь не только антеры, но и костюмы, реквизит, декорации, камера — все работало на воплощение режиссерского замысла. Одна из вершин такого подхода — открывающий кадр «Немых свидетелей», где на пяти разных планах показаны герои истории, их характеры и причины конфликта. Бауэр не стремился переиначить избитую структуру — все-таки он был человеком своего времени, — но он наполнял ее глубоким смыслом и облачал в блистательную форму. Никто, даже Яков Протазанов, другой великий гений русского кино, так и не смог добиться настолько же выверенной, живой композиции отдельных кадров и целых фильмов.

Разумеется, все свое эстетство Бауэр перенес и в кино: неприлично, даже неприлично крупный план Наралли в «После смерти», изящная женская ножка, перешагивающая тело мертвого любовника в «Дитяти большого города», высвеченная молнией маска Медузы в «Счастье вечной ночи» — Бауэр говорил со зрителем на языке не чувств, но эмоций. Он был очарован красотой жизни, движения — и иногда заходил слишком далеко. В своем опус магнум «Умиравший лебедь» режиссер буквально вырезал фон, на котором танцевала балерина, оставив лишь пластину челове-

сного тела — этот прием противоречил ذاته его собственным идеалам (о них позже). Было это божественным озарением или очередным фокусом безумца — мы никогда этого не узнаем.

В упрек Бауэру многие критики ставили его работу с антерами — якобы образы у них получались плоскими и сухими. Частично это правда: Евгения Францевича артист никогда не интересовал больше фона, на котором тот стоял. Но то, что режиссер совсем не работал с исполнителями, — неправда. Во-первых, учтем, что политически ангажированная критика имеет мало отношения к профессиональному анализу фильмов (в 1928 году одна уважаемая газета назвала работу великого Мозжухина в «Отце Сергии» «Переживающим!»), и воспринимать ее совсем уж серьезно не стоит. Во-вторых, у Бауэра просто было свое понимание антерской задачи. В изобразительном искусстве человеческая фигура является лишь частью ансамбля картины — так и здесь артист действует наравне со своим окружением. Эту мысль режиссер наверняка подхватил в бытность свою театральным художником — и в ней опередил даже европейских коллег! Снажем, знаменитая «лестница Йесснера»* была частично реализована Бауэром еще в 1915 году: она символизировала социальное неравенство между влюбленными и прочерчивала трагический путь поднявшейся на второй этаж героини — спустится она только на носилках.

Возвращаясь к работе с антерами — сейчас описанный метод может показаться нелепым и устаревшим. Ну еще бы, для нас, воспитанных на звуковом кино, антер не во главе кадра — нелепость! Мы же не об артахузе говорим. Зрители начала века тоже требовали артистов (а особенно артисток). Почему же фильмы Бауэра пользовались бешеным успехом? Да просто его техника работала. Режиссера не интересовали антерские потуги исполнителей, ему нужна была их энергетика — а ее можно было высвободить, только поместив человека в правильное окружение. И Евгений Францевич не просто показывал своих антеров в выгодном свете, он делал из них настоящих звезд экрана! Многие нумеры публики были обязаны своим успехом Бауэру — Вера Наралли, Иван Перестиани, Витольд Полонский... и Вера Холодная! Эта «королева экрана», даже похороны которой стали хитом российского проната, на самом деле является его детищем. Обладавшая огромной харизмой, эта совершенно бездарная антриса (цитируя другого знаменитого режиссера, основателя ВГИКа Владимира Гардина: «Холодная тогда умела лишь поворачивать свою красивую голову и вскидывать глаза налево и направо — вверх. Правда, выходило это у нее замечательно, но больше красавица Вера дать ничего не могла») так бы и осталась в пыли венков, если бы Бауэр не нашел чудесную формулу успеха. Каждый фильм с ней он делал точной копией предыдущего — менялись лишь декорации, костюмы и имена. Но с каким вкусом подобраны костюмы! Как тщательно продуманы декорации! Все, что оставалось делать антрисе, — смиренно стоять и смотреть, куда скажут. «Публика ломала снамейки!»

Бауэр творил лишь четыре года — с 1913-го по 1917-й. За это время он снял более восьмидесяти художественных фильмов и основал целое

* Леопольд Йесснер — знаменитый немецкий театальный и кинорежиссер. Его «лестница» — эффектный прием, делящий пространство сцены/кадра на несколько «платформ» и придающий особое метафорическое звучание эпизоду. Должным образом он реализовал свой замысел лишь в 1919 году в «Вильгельме Телле» Шиллера. Опыт Бауэра я, конечно, драматизирую: схожего эффекта он добился неосознанно и в будущем большого интереса к лестницам не проявлял.

направление в отечественном кинематографе — к сожалению, последователей у него так и не появилось. История того кино, что строили Гончаров, Чардынин, Старевич и сам Евгений Францевич, пресеклась с Великой Октябрьской революцией. Бауэр погиб за несколько месяцев до нее — нелепо, как в какой-нибудь мелодраме: сломал ногу, лег в больницу, там заболел пневмонией. 22 июня 1917 года его не стало. Может, и к счастью — большевикам такой режиссер был не нужен.

Говорить о бауэровском гении можно долго. Но лучшая похвала ему — работы других авторов. Разве история «Грез» не напомнила вам Хичкока? Тоска по возлюбленной, попытка создать ее точную копию, убийство в припадке безумия... Одержимость героя антониониевского «Фотоувеличения» очень напоминает корпящего над снимками Андрея Багрова («После смерти»). А эпизод из «Немых свидетелей» — это же начало «Фаворитов луны» Иоселиани! Фильмы Бауэра обладают удивительной художественной силой, идущей буквально сквозь века, — так мы замираем перед полотнами Рафаэля и Боттичелли.

А самая удивительная история связана с «Революционером». Картина о старом каторжанине и его отношениях с сыном — первое искреннее политическое высказывание режиссера, но сейчас нас интересует другое. Один коротенький, почти декоративный эпизод — герои медленно идут по мосту с видом на Кремль, спокойно беседуют... Двадцать один год спустя эту сцену повторит известный художник Александр Герасимов. С немного другими персонажами.

Пугает, не правда ли?

