

187-8
395-7

А. А. Чернышев

РУССКАЯ
ДООКТЯБРЬСКАЯ
КИНОЖУРНАЛИСТИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1987

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

Рецензенты:

кандидат филологических наук Э. Г. Бабаев,
кандидат филологических наук С. Я. Махонина

Чернышев А. А. Русская дооктябрьская киножурналистика.—
М., Изд-во Моск. ун-та, 1987.— 216 с.

Книга представляет собой комплексное исследование дооктябрьской системы печати, посвященной кино. Рассмотрены ее история, специфика, состав и структура, интегративные факторы и связи с общей и театральной прессой. Большое внимание уделено ранней русской киномысли.



2010507040

4502010000—028
Ч 077(02)—87 160—87

© Издательство Московского
университета, 1987

Памяти литературоведа
Татьяны Александровны Ивановой

РЯДОМ С «ЧУДЕСНЫМ КИНЕМО»

Дооктябрьский фильм, немой, невыразительный, бесконечно устаревший. Сегодня он может представлять интерес главным образом для историка. Нужно ли изучать сопутствовавшую ему журналистику?

Нужно.

Во-первых, «из всех искусств для нас важнейшим является кино»¹. Для нас важно и значительно все, связанное с прошлым кино, в том числе и ранняя киножурналистика. Во-вторых, «даже самая неудачная картина может взывать к чувству и воображению, она приводит их в движение»². Предреволюционные журналисты, современники выдающихся свершений в литературе, театре, музыке, живописи, отдавали себе отчет в том, что фильм несовершенен, зачастую наивен, и вместе с тем понимали, что кино открывает новую возможность приобщить к искусству три четверти неграмотного и полуграмотного населения царской России. Кино развивалось в предоктябрьское десятилетие исключительно быстрыми темпами, год от года обогащался арсенал его выразительных средств, из технического аттракциона оно превращалось в искусство. Журналистика не только отражала этот процесс, она активно участвовала в нем, была его своеобразным катализатором. Накопленный ею опыт поучителен и сегодня, в свете непрекращающихся споров вокруг выразительных средств еще более молодого искусства — телевидения.

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 6. М., 1979, с. 674.

² Гёте И. В. Введение в «Прописки». — В кн.: Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 121. Эти слова Гёте относятся к живописи, но с полным правом их можно распространить и на другие искусства.

Киножурналистика знакомит нас с тем, как воспринимали люди начала XX столетия происходившее на их глазах чудо — рождение нового искусства:

Кинематограф — чудо века,
Кинематограф — чародей,
Печать культуры человека
На манускрипте наших дней³.

Первое, что поражало на киносеансе, это массовость аудитории. Она воспринималась как живое отрицание эстетизма, всяческих «башен из слоновой кости». В период революции 1905—1907 гг., в годы нового революционного подъема роль народа как творца истории проявлялась с небывалой силой, и демократическая интеллигенция увидела в кино возможность восстановить связь с народом, ослабленную декадансом. Уже в создании первого русского игрового фильма участвовал выдающийся деятель искусства: «Стенька Разин, или Понизовая вольница» (1908) шел в сопровождении музыки, специально для него написанной директором Московской консерватории М. М. Ипполитовым-Ивановым. Статьи о кино писателей, актеров порою были необычайно восторженны, рационально мыслящие их авторы внезапно становились романтиками. «Чудесный Киномо! — восклицает в 1912 г. Леонид Андреев. — Что рядом с ним — воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать?»⁴

Однако увлеченность кино у деятелей культуры сменялась разочарованием — они видели, что фильм вульгарен и примитивен, что он портит зрителю вкус, и задавались вопросом: почему это происходит?

Летом 1907 г., за несколько месяцев до создания первого русского журнала, посвященного кино, В. И. Ленин высказал в разговоре с В. Д. Бонч-Бруевичем такую мысль: «...Кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше вреда, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес». Вместе с тем он выразил уверенность, что, «когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств про-

³ Вестник кинематографии. М., 1914, № 7, с. 18.

⁴ Маски. М., 1912, № 3, с. 13.

свещения масс»⁵. Предсказание В. И. Ленина сбылось: превращение кино в подлинно народное искусство — одно из исторических культурных завоеваний Октября.

История предоктябрьского кино в целом изучена. Вслед за капитальным трудом С. С. Гинзбурга, энциклопедической по охвату материала «Кинематографией дореволюционной России» (М., 1963)⁶, стали появляться работы, посвященные отдельным сторонам тогдашнего кинопроцесса. Этапы формирования киноязыка в различных аспектах изучают Ю. М. Лотман, К. Э. Разлогов, Ю. Г. Цивьян. Н. М. Зоркая включает кинематограф в систему создававшейся в те годы в России «массовой культуры». Н. А. Хренов анализирует взаимодействие предоктябрьского фильма и его аудитории, Н. В. Крючечников систематизирует данные о дореволюционных киносценаристах⁷.

Многие исследователи цитируют кинопериодику,

⁵ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Изд. 2-е. М., 1973, с. 116.

⁶ Эта книга подводила итог начавшейся с 1920-х гг. кропотливой работе по изучению дооктябрьского кино. Назовем важнейшие публикации. В Ленинграде в 1927 г. была издана I часть монографии Б. С. Лихачева «Кино в России. Материалы к истории русского кино», рассматривающая период 1896—1913 гг. II часть, освещающая развитие кино в годы первой мировой войны, опубликована в 1960 г. в сб. 3 «Из истории кино. Материалы и документы». Часть незавершенного труда Н. М. Иезуитова «История советского кино», посвященная киноискусству дореволюционной России, была напечатана в «Вопросах киноискусства», вып. 2 (М., 1958). Глава «Кинематограф в дореволюционной России» открывает вышедшую двумя изданиями монографию Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР. Немое кино» (1947, переработанное и дополненное издание — 1965). Материал по истории дооктябрьской кинокомедии содержится в I главе книги Р. Н. Юренева «Советская кинокомедия» (М., 1961). Также в 1961 г. вышла в свет работа Р. П. Соболева «Люди и фильмы русского дореволюционного кино».

⁷ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноискусства. Таллин, 1973; Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., 1982; Цивьян Ю. Г. Становление понятия монтажа в русской киномысли 1896—1917 гг. Автореф. канд. дис., Л., 1983; Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976; Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981; Крючечников Н. В. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино. М., 1971.

но используют ее лишь как один из источников к своей теме. Постепенно происходит расширение круга рассматриваемых журналов. Н. А. Лебедев считал, что в предреволюционные годы «издавалось до десятка печатных журналов»⁸, С. С. Гинзбург указывал, что их «более двадцати»⁹, в статье «Пресса кинематографическая» Кинословаря сообщалось: «В 1910—1917 гг. издается около 30 журналов»¹⁰. Нами выявлено 44 журнала и 24 газеты, полностью или частично посвященных кино. В существующих справочных изданиях библиографические сведения о предоктябрьских киноизданиях содержат ряд упущений и неточностей, поэтому возникла надобность сопроводить данную работу библиографией. Комплекты почти всех киноизданий имеются в крупнейших библиотеках Москвы и Ленинграда. Дооктябрьские киногазеты вводятся нами в научный оборот впервые.

Дело, однако, не только и не столько в выявлении максимально достоверной картины круга киноизданий. Впервые они становятся предметом комплексного исследования.

Киножурналистика — отряд печати, важное средство агитации и пропаганды, самостоятельный живой организм. Дооктябрьская киножурналистика была частью системы буржуазной печати, использовала те же жанры, прибегала к тем же формам обработки общественного мнения, что и любая отраслевая печать. Она возникла в глухую пору, реакции после поражения революции 1905—1907 гг. и несла приметы вырождения последнего поколения русских дельцов. Ее сенсационность, наглая рекламность, стремление опорочить издателя-конкурента не имели себе равных. Со второй половины XIX в. важной формой финансирования прессы и способом воздействовать на издателя были рекламные объявления. Киножурналистика поставила телегу впереди коня: в ней текст стал дополнением к рекламе. Историк уральской

⁸ Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. Изд. 2-е. М., 1965, с. 85.

⁹ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 14.

¹⁰ Кинословарь, в 2-х т., т. 2. М., 1970, с. 361. См. также: Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986, с. 333.

культуры Е. Бирюков приводит любопытное свидетельство, касающееся подлинных причин интереса дельцов к кино. Перед первой мировой войной владелец посессионного округа заявлял репортеру газеты «Уральская жизнь», что собирается для поправки дел открыть кинематограф: «Здесь, по крайней мере, нет ни кризисов, ни забастовок»¹¹.

И вместе с тем, как нами впервые установлено, дооктябрьская кинопечать на интереснейшем этапе своего развития, перед началом войны, проявляла значительный интерес к взглядам на кино революционеров, большевиков.

Читая комплект журнала «Вестник кинематографии» за 1914 г., в № 7(87) мы наткнулись на выразительные, хорошо знакомые слова:

«Капитализм ни на минуту не может стоять на месте. Он должен идти вперед и вперед. Конкуренция, особенно обостряющаяся в эпохи кризиса, подобные нашей, заставляет изобретать все новые средства для удешевления производства. А господство капитала превращает все такие средства в орудия дальнейшего угнетения рабочего.

Система Тейлора — одно из таких средств».

Сомнений не было — перед нами строки статьи В. И. Ленина «Система Тейлора — порождение человека машиной». Она была опубликована 13 марта 1914 г. в большевистской газете «Правда» (№ 35). О ее перепечатках в других тогдашних изданиях до сих пор ничего не было известно. И вдруг — драгоценная находка! Статья воспроизведена в «Вестнике кинематографии» без указания первоисточника и без подписи. Крупно набрано название раздела «За границей», мельче — название работы. Вподборку, следом за статьей, помещено несколько хроникальных заметок.

Трудно переоценить сам факт перепечатки ленинской работы в кинематографическом журнале. В ряду других подобных журналов «Вестник кинематографии» был одним из наиболее авторитетных и распространенных. Впервые перед историками кино бесспорное доказательство, что творческие работники доре-

¹¹ Урал, 1977, № 10, с. 153.

волюционного кинематографа имели прямую возможность ознакомиться со статьей В. И. Ленина. Возникает необходимость по-новому взглянуть и на предоктябрьскую киножурналистику в целом: оказывается, она в большей степени, чем кинематография, была связана с демократической идеологией¹².

Перепечатки из социал-демократических изданий нами обнаружены в каждом из главных специальных журналов, посвященных кино. Авторы журналов, люди демократических взглядов, развивают их основные положения. Этот принципиально важный факт подвергается в работе разностороннему изучению. Подобного явления не знала ни одна отраслевая журналистика, посвященная искусству. Похоже на то, что издатели, пристально следившие за рекламной стороной своих газет и журналов, проявляли на первых порах мало интереса к теоретическим статьям. Авторы и сотрудники лучших кинопериодических изданий пользовались сравнительно широкой свободой действий. Киножурналистика дает возможность по-новому оценить влияние вклада в эстетическую мысль дооктябрьских критиков-марксистов.

Систематическое изучение истории русской журналистики началось в 1950-х гг., но внимание исследователей предоктябрьской печати было первоначально сосредоточено на большевистских легальных и нелегальных изданиях¹³. Выявление общих закономерностей буржуазной прессы этого периода началось лишь в последнее время¹⁴, а отраслевая печать,

¹² Подробнее см.: Чернышев А. А. Статья В. И. Ленина в журнале «Вестник кинематографии». — Искусство кино, 1982, № 4.

¹³ Отметим, в частности, коллективную монографию «Большевистская печать. Краткие очерки истории, 1894—1917» (М., 1962), книгу И. Кузнецова и А. Шумакова «Большевистская печать Москвы» (М., 1968), ряд работ, посвященных ленинской газете «Правда», и др.

¹⁴ Среди важнейших назовем: Окорочков А. З. Октябрь и крах русской буржуазной прессы. М., 1970; Бережной А. Ф. Русская легальная печать в годы первой мировой войны. Л., 1975; Боханов А. Н. Буржуазная пресса России и крупный капитал. Конец XIX в. — 1914 г. М., 1984; «История русской журналистики начала XX века» — сборник статей, подготовленный факультетом журналистики МГУ (М., 1984).

в частности, посвященная искусству, еще ждет научного анализа¹⁵.

Изучение дореволюционной киножурналистики проливает новый свет на историю раннего русского кино и расширяет сложившиеся представления о печати по искусству. Ее быстрое развитие должно быть соотнесено с общим подъемом отраслевой печати в начале XX в., когда энциклопедический журнал стал уступать ведущее положение специализированным. Толстый журнал, посвященный сразу всем искусствам, но в первую очередь литературе, начал отступать перед натиском тонких журналов, связанных исключительно с театром или исключительно с живописью и скульптурой. Специализация в периодической печати по искусству отражала процесс движения от литературоцентризма XIX в. к установлению новой иерархии искусств: словесный образ оттеснялся зрительным, более соответствовавшим быстрому ритму городской жизни¹⁶. Журналы вели между собой непрекращающуюся полемику, и в итоге происходило лучшее общественное осознание выразительных средств каждого из искусств.

¹⁵ В монографии, выпущенной Институтом мировой литературы АН СССР, «Русская литература и журналистика начала XX в. 1905—1917 гг.» (М., 1984) охарактеризованы издания, сыгравшие главную роль в развитии предоктябрьской литературы. Взгляды видных театральных критиков и писателей систематизированы в «Очерках истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX в.» (Л., 1979), но позиция театральных журналов осталась вне поля зрения авторов книги.

¹⁶ Любопытно сопоставить два суждения: В. Г. Белинского, датированное 1841 г., и И. Е. Репина (1897 г.) о сравнительной ценности искусств. Для Белинского «поэзия есть высший род искусства. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства» (Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. Собр. соч. в 9-ти т., т. 3. М., 1978, с. 296). Репин констатирует, что положение за истекшие полвека изменилось: «Наши современники все больше проявляют склонность воспринимать разного рода идеи глазами, через посредство изобразительных искусств, и вместо прежнего интереса к книгам в наши дни замечается возрастающий интерес к картинам» (Репин И. Е. Воспоминания, статьи и письма из-за границы. Спб., 1901, с. 247).

Особенность кинопечати состояла в том, что в момент ее возникновения ни один человек в мире не воспринимал кино как искусство. Она начиналась как отрасль печати, обслуживавшая индустрию зрелища с постоянно сменяющейся программой. Однако вскоре происходит процесс постепенного осознания кино в качестве нового искусства, и киножурналистика играет в нем ведущую роль. Эта перемена ведет к коренному изменению типов изданий.

Здесь, отметив важный вклад в разработку проблемы типологического анализа печати исследователей 1970—80-х гг.¹⁷, все же подчеркнем, что единой системы типобразующих элементов для журналистики в целом не выработано и киножурналистика вносит новые оттенки в чрезвычайно пеструю, с трудом поддающуюся классификации общую картину преходящей периодической печати.

К моменту возникновения кинопериодики установились определенные закономерности в профилях изданий по искусству. Журналы, посвященные тем искусствам, где число творческих работников сравнительно невелико и зрительская аудитория также ограничена, например издания по живописи и скульптуре, адресовались почти исключительно ценителям этих искусств, хотя и профессионал мог найти в них интересующий его материал. Журналы по архитектуре, напротив, предназначались исключительно специалистам, как и журналы по фотографии, но в последних характер изложения был более популярным: каждый, кто увлекался фотографией, мог считать себя профессионалом. Театр и исполнительские искусства, где к творческому процессу причастны боль-

¹⁷ См.: Бочаров А. Г. Основные принципы типологии современных советских журналов. — Вестн. Моск. ун-та. Серия 11. Журналистика, 1975, № 3; Западов А. В., Соколова Е. П. Тип издания как научная проблема и практическое понятие. — Там же, 1976, № 2; Черняк А. Я. О типологии произведений литературы. — В кн.: Книговедение и его задачи в свете актуальных проблем советского книжного дела. М., 1974; Акопов А. И. Типология советских научно-технических журналов. Автореф. канд. дис. М., 1979; Вопросы типологии русской журналистики в связи с развитием газетного дела. — В кн.: Есин Б. И. Русская газета и газетное дело в России. Задачи и теоретико-методологические принципы изучения. М., 1981.

шие коллективы и аудитория также велика, вызвали к жизни два разряда отраслевой печати — малотиражную, предназначенную профессионалам, и массовую, предназначенную широкой публике.

Киноиздания пошли по пути театральных. Однако предназначенная широкой публике киножурналистика на раннем этапе своего существования, до 1914 г., как это ни парадоксально, не писала о кино! Киногазеты содержали рекламно-информационный кино-материал, но статей, заметок, очерков о текущем репертуаре, об актерах, о съемках в них нет — кино еще не признавали искусством, издатели исходили из убеждения, что писать о нем нечего и зрительской любознательности в отношении фильма не существует.

Специальная (предназначенная профессионалам) киножурналистика сперва адресовалась дельцу — владельцу кинотеатра, прокатчику, отсюда ее преобладающий интерес к коммерческим и техническим темам. С осознанием кино как нового искусства перед первой мировой войной в киножурналистике происходит перестройка: специальные журналы становятся богато иллюстрированными, расширяется круг тем и жанровая палитра, а также читательская группа: к читателям присоединяются творческие работники кино. В печати для публики, для зрителей перестройка была еще более капитальной: устранявшиеся от кинопросветительства газеты одна за другой закрываются, взамен возникает «журнал искусств», призванный формировать общественное мнение вокруг экрана.

Казалось бы, происшедшие перемены только обогатили киножурналистику. На деле это был процесс не только приобретений, но и существенных потерь. Осознав, что кино — это искусство, дельцы не только усилили над ним контроль, они стали значительно пристальнее следить за кинопечатью, и она утратила наметившийся контакт с освободительным движением. Специальный журнал раздваивается между совершенно разнородными группами читателей, дельцами и творческими работниками, нарастает общественное осознание непримиримости их интересов. В прессе для зрителей имеет место переориентация в сторону читателя-интеллигента, она утрачивает

массовость. Нестабильность основных параметров газет и журналов сама по себе является типологической чертой неустоявшегося нового отряда отраслевой печати.

Значительна роль предреволюционной киножурналистики в формировании русской киномысли. Здесь кинопечать проявляет себя как важный фактор национальной культуры.

Наука «киноведение», изучающая теорию и историю кино, появилась лишь после Октября. До революции все писавшие о нем не изучали его природу систематически, а делали отдельные разрозненные, порою интереснейшие наблюдения — из них состояла киномысль. История кино еще только начиналась, и авторы статей и единичных книг были лишены в своем подходе историзма. Постоянно перегруппировывая разнородные накапливавшиеся сведения, устанавливая между ними причинно-следственные связи, они осмыслили его место в обществе, вводили его в большую культурную традицию, выявляли особенности его языка. Они еще не создали науку — теоретическую систематизацию объективных знаний, но подготовили почву для ее возникновения.

Киномысль возникла в России на целое десятилетие раньше, чем киножурналистика. Для создания отраслевой печати требовалось некоторое первоначальное развитие отрасли, хотя самые первые киносеансы на Нижегородской выставке 1896 г. вызвали к жизни известные очерки А. М. Горького¹⁸. На рубеже 90—900-х гг. русская киномысль представлена отдельными наблюдениями, частными соображениями в статьях, посвященных другим темам, в переписке деятелей искусств. Периодическая печать длительное время свысока игнорирует кино: оно уже перестало быть любопытной новинкой, но еще не стало фактором культурной жизни.

К моменту возникновения киножурналистики положение меняется. В общей прессе с 1907 г. начинают появляться статьи чутких к новому зрелищу писателей, обсуждающих его особенности. Они вписы-

¹⁸ «Беглые заметки» (Нижегородский листок, 1896, 4 июля) и «Синематограф Люмьера» (Одесские новости, 1896, 6 июля). См.: Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953.

вают «живую фотографию» в контекст русской культуры начала XX столетия, пытаются наметить ее перспективы. Однако для общей печати эти статьи были исключением. Преобладали в ней нападки на новое зрелище — его обвиняли в пошлости, вульгарности, безграмотности. Педагоги доказывали, что фильмы портят вкус учащихся, юристы — что кино содействует росту преступности. Но особенно яростную борьбу против кино развернула театральная печать. Она увидела в кино конкурента театра, и в некоторых ее выступлениях даже звучал призыв к законодательному запрещению кино.

Киножурналистика на раннем этапе своего существования, в годы, предшествующие первой мировой войне, выступает единым фронтом. Она берет кино под защиту, утверждает, что фильмы расширяют кругозор, укрепляют мораль, вызывая презрение к пороку и сочувствие к добродетели. Главный аргумент в пользу нового зрелища состоял в том, что оно дешево, общедоступно, дает возможность ознакомить с творчеством лучших артистов самые отдаленные города и деревни. Приблизительно в 1910—1912 гг. разгорается острая полемика между киножурналистикой и театральной прессой, в ходе полемики киножурналистика систематически исследует различные средства экрана и приходит к принципиально важному заключению: кино — это новое искусство. Логическим его следствием было требование к фильму правдиво изображать действительность.

Первую попытку изучения ранней русской киномысли предприняла в 30-е гг. В. Росоловская. Она утверждала: «Последовательно-хронологический разбор их (статей разных авторов. — А. Ч.) невозможен, так как никакой преемственности и логической связи между ними нет. Они возникали почти всегда независимо друг от друга»¹⁹. Этот вывод резко контрастировал с наблюдением историков кино: фильмы, скажем, 1913, 1915, 1917 гг. нельзя спутать, они резко различаются по стилистике. Более поздние исследования подтвердили, что и предоктябрьская киномысль

¹⁹ Росоловская В. Из истории кино. — Искусство кино, 1936, № 6, с. 55. См. также: Росоловская В. Кинематография в 1917 г. Материалы к истории. М.—Л., 1937.

развивалась с исключительной быстротой и интенсивностью. Начало эстетической мысли, посвященной театру, живописи, музыке, литературе, затерялось, как однажды выразился венгерский теоретик искусства Бела Балаш, в тумане предисторического времени. Кино дало уникальную возможность проследить с самых первых дней развитие новой ветви эстетических представлений, соотнести их с эпохой, уровнем развития искусства и вместе с тем по-новому рассмотреть вопрос об общих закономерностях формирования эстетической мысли.

Как правило, искусство обгоняет эстетическую мысль. Известная их автономность удачно выявлена в парадоксе литературоведов Беллека и Уоррена о Шекспире: если погрузиться в мир эстетических представлений конца XVI — начала XVII в., ничто не укажет, что в эту эпоху творил Шекспир. Напротив, ранняя русская киномысль, у истоков которой стоят такие деятели культуры, как А. М. Горький, Л. Н. Толстой, В. В. Стасов, А. С. Серафимович, К. И. Чуковский, В. В. Маяковский, Андрей Белый, Леонид Андреев, обгоняла в своей значимости те наивные, несовершенные фильмы, которые ее вызвали к жизни.

Установление общих закономерностей развития отраслевой печати, посвященной искусству, — задача будущего, которая может быть решена только совместными усилиями многих ученых. Тогда представится возможность по-новому осмыслить особенности короткой, продолжавшейся всего десятилетие, но насыщенной событиями истории дореволюционной киножурналистики.

* * *

Автор выражает благодарность организациям и отдельным ученым, оказавшим существенную помощь, прежде всего коллективу кафедры истории русской журналистики и литературы МГУ им. Ломоносова во главе с профессором Б. И. Есиным. Постоянное внимание, требовательность коллег были залогом успешной работы. Поиску рукописей и документов содействовали сотрудники Центрального государственного архива литературы и искусства и Централь-

ного государственного исторического архива. Ценной была представившаяся в ходе работы над книгой возможность ознакомиться с материалами, хранящимися в семейных архивах дооктябрьских киножурналистов Н. Д. Анощенко и В. К. Туркина. Учтены замечания прочитавших рукопись киноведа А. Н. Медведева и М. С. Сулькиной, и автор признателен им.

Если читатель, закрывая эту книгу, составит себе представление о дооктябрьских газетах и журналах, посвященных кино, вникнет в суть споров, протекавших на их страницах, увидит в этих спорах зерно будущего расцвета кино в советскую эпоху, автор будет считать свою задачу выполненной.

Часть I

«Я УКАЖУ ВАМ ПРАВИЛЬНЫЙ ПУТЬ».

1907—1914

Известно множество исторических анекдотов о первых шагах кинематографа в России. Рассказывают, например, что зрители в страхе прятались под кресла, когда впервые видели на экране поезд. Подобное случалось в провинции и в 1910 г., то есть через полтора десятилетия после первых сеансов, устроенных братьями Люмьерами. Кино входило в русскую жизнь медленно, причинами тому были техническая отсталость страны, ее огромные пространства и неповоротливость властей. Россия начала производство игровых картин намного позднее других европейских стран, только в 1908 г. Киножурналистика тоже появилась у нас позже, чем во Франции, Англии, Германии.

На нее возник спрос, когда регулярно стали выходить новые фильмы и потребовалось их рекламировать. Долгое время фильмов было наперечет, по дорогам страны кочевали бродячие «иллюзионщики». Вместо экрана вешали простыню, зрители рассаживались на скамейках, механик крутил ручку проектора — представление «живая фотография» начиналось. В перерывах между короткими фильмами выступали циркачи, певцы, танцовщицы. На рубеже XIX и XX вв. кино считали аттракционом, который смотрят только один раз. Опубликовав отчеты о первых сеансах в России в 1896 г., русская пресса на протяжении целого десятилетия упоминает о кино крайне редко, обычно в связи со скандалами. Сообщается, например, что от владельца проекционного аппарата сбежал механик с запасом лент, или о пожарах во время сеанса. Пожары были настоящим бичом: пленку изготавливали на горючей основе, она нагревалась в проекторах, сеансы устраивали в непригодных помещениях.

Накануне первой русской революции в крупных городах появляются стационарные кинотеатры. Выяснилось, что зритель охотно придет сюда снова, если будет демонстрироваться новый фильм. «Театровладельцам» пришлось заботиться о постоянном обновлении репертуара. Покупать копию фильма и дорого и бессмысленно: очень быстро картина перестает делать сборы. Но она с успехом может идти где-нибудь в другом месте. Создается система проката.

Зрители еще не замечали разницы между игровыми лентами и хроникально-документальными. Первый русский историк кино в конце 1911 — начале 1912 г. так характеризовал эволюцию фильма: вначале неподвижной камерой снимали движение: прибытие поезда на вокзал, волны, бьющиеся о скалы. Затем пришла пора увлечения съемками движущейся камерой, в первую очередь пейзажей вдоль железнодорожных путей. Далее последовало «воспроизведение исторических сцен, исполненных с помощью жалких остатков костюмерных магазинов при старых, каких ни попало декорациях». В 1903 г. началась мода на трюковые съемки, прежде всего на пропуск ленты в обратном направлении. С 1906—1907 гг. ставят мелодрамы, «погони», «спасения»¹.

Сам того не замечая, кинолетописец выделил два этапа раннего кинопроизводства: сначала поиск новых форм передачи движения, затем интерес к сюжету, имитацию театральных сцен. На втором этапе производство игровых лент быстро возрастает.

Владельцы кинотеатров должны узнать, какие новинки предлагают им прокатные конторы. Для этой цели особенно подходит журнал: он сможет объединить объявления десятков мелких прокатных контор и вдобавок будет публиковать статьи на важные для читателя темы: о конъюнктуре рынка, о технике показа фильмов. Получал распространение взгляд, что кино можно применять в науке, для нужд образования, делались попытки снимать сцены из спектаклей. Журналу предстояло определить перспективы дальнейшего развития кино. Очень характерно, что русская киножурналистика начиналась с журнала: ему

¹ Краткий исторический очерк сценической постановки в кинематографе. — Кине-журнал, 1911, № 22, 24; 1912, № 1.

в большей степени, чем газете, присуща способность формировать общественное мнение².

С 1907 г. интерес к кино проявляют люди разных политических взглядов, разных художественных вкусов. Летом 1907 г. в Финляндии, в Куоккале, происходит знаменательный разговор о роли кино в общественной жизни, в нем участвует В. И. Ленин. Он впервые связывает фильм с буржуазной пропагандой. В июльской книжке «Весов» печатается статья Андрея Белого о кино, своего рода «объяснение в любви» новому зрелищу.

Почти одновременно два журнала открывают на своих страницах разделы, посвященные кино. С апреля 1907 г. в Петербурге под редакцией известного изобретателя и журналиста И. Зарубина начинает выходить ежемесячный журнал «Новости граммофона». В его программе «говорящие машины» (граммофон, фонограф) и «живая фотография». В № 1 кинематограф назван «одним из величайших изобретений конца XIX в.», и редакция обещает в ближайшем будущем дать «полное описание кинематографа с иллюстрациями», но вместо этого в последующих номерах публикует либретто и рекламные объявления французской фирмы братьев Пате.

В августе 1907 г. появляется приложение «Кино», вклейка в журнале «Светопись», посвященном фотографии и выходившем в Москве под редакцией известного фотографа И. Д. Перепелкина. В приложении печатались статьи о технических проблемах: о применении светофильтров, съемке на цветную пленку, ремонте киноаппаратуры.

Таким образом, одновременно были предприняты две сходные попытки установить место кино в ряду изобретений XIX в. — «Новости граммофона» уподобляли «движущуюся фотографию» звукозаписи, «Светопись» видела в кино новый шаг в развитии фотографии.

Московский издатель Самуил Викторович Лурье (1872—1944) первоначально рассчитывал пойти тем же путем, что и Зарубин: он задумал журнал, посвя-

² Сравнение типов периодических изданий см. в кн.: Есин Б. И. Русская газета и газетное дело в России. Задачи и теоретико-методологические принципы изучения. М., 1981.

щенный не только кино, но и «говорящим машинам» и выбрал для него соответствующее название — «Сине-фоно». Однако кино оказалось более широким полем деятельности, чем предполагал издатель, и с первого же номера журнал стал специализированным кинематографическим.

День выхода первого номера «Сине-фоно», 1 октября 1907 г., можно считать днем рождения русской киножурналистики.

* * *

«Сине-фоно» просуществовал более десяти лет, оказавшись самым долговечным из дооктябрьских киноизданий. Он начал выходить за год до появления первого русского игрового фильма, а прекратил свое существование летом 1918 г., когда сметаемая революционным вихрем разваливалась буржуазная кинематография. Кино за эти годы изменилось до неузнаваемости. В одном из первых номеров «Сине-фоно» помещено объявление, предлагавшее театровладельцам для демонстрации в антрактах между короткими фильмами лилипута, двенадцатипудового великана и даже удава — боа-констриктора. А в последнем его номере (№ 5-6, 1918) сообщалось о выходе едва ли не лучшей картины русского буржуазного кино — «Отец Сергей» Я. А. Протазанова.

Сам журнал, вначале 10-страничный, без единой иллюстрации, увеличил свой объем за эти годы в десять-пятнадцать раз. Расширился круг тем. Статьи на узкоспециальные технические темы сменились статьями о роли кино в современном мире, об особенностях фильма в сравнении со спектаклем. Обогнав на целых два года западную киномысль, «Сине-фоно» осенью 1912 г. стал доказывать: кино — это новое искусство. В «Сине-фоно» выдвинулись первые в нашей стране киножурналисты-профессионалы. Отлично оформленный, журнал был удостоен золотых медалей на Брюссельской выставке 1912 г. и на Лондонской 1913 г. О том, как журнал понимал свое предназначение, говорит претенциозный эпиграф, долгое время открывавший его номера: «Я укажу вам правильный путь».

В эти слова Лурье вкладывал прежде всего ком-

мерческую саморекламу: подписчик будет лучше ориентироваться в новой технике и конъюнктуре рынка, получит возможность увеличить сборы. Однако эпиграф можно было прочесть и иначе: журнал укажет путь молодому, утверждавшемуся в жизни кинематографу, поможет ему быстрее овладеть умами и сердцами людей.

Вторая задача оказалась намного сложнее первой. Решив не связывать себя ни с одной из конкурировавших прокатных контор, Лурье поставил себе целью получать рекламные объявления о новых фильмах от всех сразу. Поскольку его журнал был первым, этого добиться поначалу было легко. Труднее было сохранить со всеми рекламодателями хорошие отношения, они отчаянно враждовали между собой. Лурье, рассыпаясь в комплиментах всем и каждому, хвалил без исключения все фильмы. А если журнал его и затрагивал болевые точки кинематографа, то всегда в крайне осторожных выражениях, не называя фамилий. Результат — неизбежная беззубость, комплиментарность. В годы, когда решались исторические судьбы России, по экрану шествовали «графья и князья», благородные разбойники, элегантные дамы полусвета. Народной жизни, народных героев экран не знал. А «Сине-фоно», обещавший указать правильный путь, безмолвствовал.

И все же «Сине-фоно» оставался, по верному определению современника, «лейб-журналом русского дореволюционного кино». Кто был первый русский киноиздатель?

До и после «Сине-фоно» Лурье переменял множество профессий: математик по образованию (окончил Киевский университет), он преподавал, занимался репетиторством, в послеоктябрьские годы был чтецом, театральным актером на комические роли, директором кинокартины, снабженцем. В 1930-е гг. выступил с крупной статьей «Л. Толстой и кино» в «Литературном наследстве». Но «Сине-фоно» стал главным делом его жизни.

Мысль заняться издательской деятельностью пришла к Лурье, когда в кино, как в любое новое дело, сулившее доходы и не требовавшее крупных вложений, устремились дельцы: одни открывали кинотеатры, другие мечтали начать производство фильмов.

Лурье решил зарабатывать деньги не в кино, а рядом с ним, в киножурналистике. Прокатные фирмы тратят крупные суммы на рекламу. Почему бы не воспользоваться сложившейся ситуацией? С самого начала выяснилось, что журнал находится фактически под полным контролем фирм-рекламодателей, и его мнимая независимость стала темой нередких язвительных нападок со стороны менее удачливых конкурентов.

Журналы, посвященные литературе, театру, музыке, живописи, фотографии, существовали за счет подписки и розничной продажи, а также благодаря поддержке меценатов. Лурье первым понял, какие новые возможности обогащения таит в себе киножурналистика.

В семейном архиве покойного профессора ВГИКа Николая Дмитриевича Анощенко хранится неопубликованная рукопись его воспоминаний «Те, кто летали». В начале века Анощенко связал свою судьбу с двумя его «чудесами», кино и авиацией. В 1910 г. 16-летний подростком он выпустил первую свою книгу «Практическое руководство в постройке летательных моделей». Тремя годами позднее о нем широко писали газеты: он состязался с военным летчиком Дыбовским, кто быстрее преодолет расстояние между Москвой и Севастополем: Дыбовский на самолете или Анощенко пешком. Победил Анощенко, обогнав соперника на полтора суток. После Октября Н. Д. Анощенко — первый начальник МВО Красной гвардии.

Нашей темы непосредственно касается один эпизод предоктябрьской деятельности этого талантливого человека. Осенью 1913 г. он возглавил отдел в новом «независимом» журнале «Кинотеатр и жизнь». Этот журнал выпускал его старший брат Александр, впоследствии тоже видный деятель советского кино, сценарист и режиссер. В рукописной книге Н. Д. Анощенко одна из глав названа «Дела кинематографические». В ней содержится единственное в своем роде свидетельство современника о финансовой стороне выпуска «независимых» предоктябрьских киноизданий, в частности «Сине-фоно».

Автор приводит следующее характерное рассуждение своего брата Александра:

«— Сейчас нужно издавать независимый журнал, который дипломатически будет хвалить продукцию то одной фирмы, то другой, не продаваясь целиком ни одной из них. Такая позиция позволит стричь их всех, а не довольствоваться мздой только с одной фирмы. Предположим, что сначала не все крупнейшие фирмы и агентства дадут нам свои объявления, хотя, откровенно говоря, я не вижу к этому причины. Наш журнал должен издаваться на хорошей бумаге, с прекрасными рисунками, в обложке. К сотрудничеству мы привлечем самые лучшие силы, это стоит сравнительно дешево. Я уже прикидывал, что себестоимость выпуска каждого номера такого журнала нам будет обходиться рублем в 500. Заметьте, что это

я брал на самый худой случай, когда ни типография, ни цинкография не будут делать нам даже обычных скидок с цен их прејскуранта.

Итак, тираж каждого номера нашего журнала в количестве полутора тысяч экземпляров нам будет обходиться максимум-максимумом в 500 рублей. Ну, допустим, что даже не в 500, а в 600 рублей. Или даже в 800! Все равно! Видите, как я осторожен в своих коммерческих расчетах. Итак, записываю на правую фолию: кредит — 800 рублей!

И Александр на лежавшем перед ним листе бумаги справа крупно написал: расход 800 рублей.

— Так. Теперь подсчитаем приход. Заметьте, что я совершенно не учитываю поступлений от продажи журнала и от подписки на него. Цену на него нам выгодно назначить небывало низкую, чтобы поднять тираж и побить наших конкурентов. Я думаю, что гривенника будет достаточно. Дадим газетчикам вместо 30% скидки 50. Это заставит их наш журнал вывешивать на видное место и навязывать его своим посетителям. Значит, мы продаем каждый экземпляр по пятаку. С общего тиража в 1500 экземпляров я скидываю 500 экземпляров на «возврат» и на бесплатную рассылку. Остается — тысяча. Тысяча экземпляров по 5 копеек может дать приход всего в 50 рублей. Зачеркиваем эту нищенскую сумму и будем считать ее вне наших расчетов. Итак, мы имеем: стоимость выпуска каждого номера 800 рублей и приход от продажи его — ноль рублей. Спрашивается, из-за чего же тут стараться?

Вот видите этот журнал? Это «Сине-фоно». Я подсчитал: в нем имеется всего 64 страницы, из которых редакционным текстом занято всего 12, а 52 — фирменными объявлениями.

Цена на объявления: перед текстом и среди него — 150 рублей за страницу и позади 100 рублей. Тираж у этого журнала такой же, как и у нашего, но я учитываю, что нам нужно просто снизить платы за объявления. Я осторожно считаю, что мы будем брать по 100 рублей за страницу перед текстом и по 90 — после него. При годовых заказах будем делать скидку так, что я в своих расчетах принимаю в среднем приход с каждой страницы объявлений в нашем журнале всего 80 рублей. Другими словами, для того, чтобы нам окупить все расходы по изданию, нам надо, чтобы в каждом номере имелось всего 8—10 страниц объявлений.

Ведь для этого же нужно всего две-три крупных фирмы. Не забывайте, что мы будем иметь огромное преимущество перед конкурентами в том, что мы будем выпускать журнал вдвое чаще, чем они. Другими словами, реклама фирм будет вдвое быстрее доходить до потребителя. Это ведь тоже что-нибудь да значит! Но будем в наших расчетах перестраховываться осторожностью в цифрах. Итак, допустим, что у нас в каждом номере журнала количество объявлений будет даже вдвое меньше, чем в «Сине-фоно», то есть не 52 страницы, а всего 26. Множим 26 на 80, получаем 2080, или, закругляя, — 2 тысячи. Записываем эту цифру прихода на левую линию.

И Александр с удовольствием записал на бумажке крупными цифрами: «2000 р.»

— Проводим черту. Итого, сальдо от каждого номера жур-

нала в нашу пользу не меньше 1200 рублей. Будем еще осторожнее и исчислим чистую прибыль от выпуска (понимаете, не от продажи, а только от выпуска) каждого номера журнала всего в 1000 рублей. В год мы выпускаем 52 номера, следовательно, при самых неблагоприятных условиях расчетов выходит то, что в год наша чистая прибыль будет никак не меньше пятидесяти тысяч!.. Понимаете, дело гарантированное. Я все обдумал до мельчайших деталей. Все учтено»³.

Приведенные Н. Д. Анощенко расчеты показывают, что любой «независимый» журнал мог существовать исключительно за счет рекламных объявлений. То же подтверждал сам Лурье, который, прощаясь с читателями, в последнем номере «Сине-фоно», перед его закрытием, признавался: «Мы никогда не рассчитывали на нашего подписчика как на материальное подспорье для нашего издания»⁴. Он ставил себе в заслугу, что давал в течение долгих лет подписчикам за ту же цену журнал в десять раз большего объема, чем популярные «Огонек» и «Нива». На деле же подписчики получали своеобразный «толстый тонкий журнал», где объем подготовленного редакцией текста был меньше, чем в тонких «Огоньке» и «Ниве», а главную часть каждого номера составляли рекламные объявления, списки новых фильмов и либретто, которые оплачивали фирмы.

В предоктябрьскую эпоху рекламные объявления стали главным средством субсидирования и фактического подкупа прессы буржуазией и царизмом⁵. В статье «Как обеспечить успех Учредительного собрания» В. И. Ленин, перечислив основные буржуазные газеты, подчеркивал, что в каждой из них множество «...частных объявлений, которые дают громадный, и даже главный, доход капиталистам, издающим эти газеты»⁶. Киножурналистика, возникшая в эпоху империализма, — это новый образчик цинизма издателя: печатный орган создается исключительно ради объявлений.

³ Цит. по: Анощенко Н. Д. Те, кто летали, гл. 46, с. 3—5, рукопись (с разрешения его сына Н. Н. Анощенко, у которого рукопись ныне хранится).

⁴ Сине-фоно, 1918, № 5—6, с. 14.

⁵ В период 1900—1915 гг. сумма рекламных доходов газеты «Русское слово» выросла с 49 700 до 1 249 200 руб. См.: Фединский Ю. И. Материальные условия издания русской буржуазной газеты. — Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика, 1980, № 2, с. 31.

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 34, с. 211.

В 1913 г. «Сине-фоно» приносил своему издателю свыше 50 тыс. рублей прибыли. В 1907 г., когда Лурье только начинал дело, доход был значительно меньше, но уже был твердым, гарантированным. Фирмы, привлеченные скидкой, договаривались с издателем, что предоставят объявления из номера в номер на протяжении целого года. Единственное их требование — достаточно крупный тираж. Для этого Лурье в течение года бесплатно рассылал «Сине-фоно» всем желающим. Как сообщалось в № 19 (1907—1908), таковых набралось полторы тысячи. Среди них преобладали случайные лица.

Когда бесплатная рассылка журнала прекратилась, тираж упал, со временем его удалось снова поднять, но и в 1913 г., когда киносеть в России значительно расширилась, тираж «Сине-фоно» был по-прежнему 1500 экземпляров. Поскольку число кинотеатров в предвоенной России равнялось 1000—1500, а число прокатных контор не достигало ста, этот тираж следует признать максимально возможным. В дальнейшем расширении читательской аудитории, в превращении кинозрителя в читателя издатель не был заинтересован. Кастовость, келейность определяли характер журнала, издававшегося дельцом для дельцов.

В программной статье первого номера «Сине-фоно» перечислены категории читателей, которым адресовался журнал: «театральные директора со своими веселыми сценами, фабриканты аппаратов и лент и торговцы ими, хозяева зданий, в которых происходят представления световых картин». В 1907 г. только на такой круг постоянных читателей и можно было рассчитывать. Характерно, что в этом перечне не нашлось места для творческих работников кино: их поначалу мало, они бедны, кино для многих из них только средство побочного заработка, они пытаются повторять в кино технические приемы старых искусств и психологически еще не готовы стать постоянными подписчиками посвященного кино журнала⁷.

⁷ Перед началом первой мировой войны профессионализация закрепляется, однако порою и современные историки безосновательно, на наш взгляд, отказываются выделять творческих работников дооктябрьского кино в самостоятельную группу. См.: Лейкина-Сквирская В. Р. Русская интеллигенция в 1900—1917 гг. М., 1981.

Опыт Лурье многим не давал покоя, но никому не удавалось его повторить. Прогорел, в частности, «Кинотеатр и жизнь» А. Д. Анощенко. Он не получил объявлений от кинематографических фирм и был оставлен издателем на шестом номере. Анализ содержания «Кинотеатра и жизни» открывает причину общей враждебности клана кинопромышленников к новому журналу. Они ждали похвал в свой адрес, а «Кинотеатр и жизнь» начал выступать со статьями о неблаговидных нравах киносреды, печатать отрицательные рецензии на фильмы, называя «драмоделов» по именам. Естественно, дельцы были единодушны в желании покончить с возмутителем спокойствия.

Н. Д. Анощенко рассказывает, что его брат отправился на поклон к всемогущему главе кинофирмы Ханжонкову и услышал: «Никто вам объявлений не даст. Незачем. Мы поговорили между собой и решили, что еще один лишний журнал, да еще «независимый», как вы пишете на нем, никому из нас не нужен».

Это принципиально важное свидетельство мемуариста. Помимо находившейся на виду у публики конкуренции-вражды существовал еще тайный сговор дельцов, осуществлявших корпоративную негласную цензуру над отраслевой печатью. Все они были кровно заинтересованы в том, чтобы никогда не появился отраслевой журнал, действительно независимый. Очень характерно, что Ханжонков в неопубликованной части своих воспоминаний «Возникновение и развитие русской кинопромышленности» (1934) отметил: с Лурье «...у меня были, несмотря на конкуренцию между издаваемыми нами киножурналами, всегда прекрасные отношения»⁸.

Любой новый «независимый» журнал должен был чем-нибудь привлекать внимание подписчиков, но издателям приходилось думать прежде всего о том, как поддержать хорошие отношения со всеми рекламодателями, прокатчиками и фабрикантами. «Сине-фоно» выпускался в Москве — столице кинопроката, позднее и кинопроизводства, издатель мог оперативно откликаться на требования дня.

В Ревеле прокатчик Р. Я. Кергема предпринял

⁸ ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 1, № 18, л. 119.

в 1913 г. издание небольшого, по 4 страницы в номере, журнала «Курьер синематографии», однако на третьем номере его прекратил. В Эстонии не было развитой киносети, и объявления в журнале, с точки зрения фирм, оказывались нерентабельными.

В Петербурге, городе наибольшего числа кинотеатров в России, идея создать конкурирующий с «Сине-фоно» журнал казалась особенно привлекательной. Но трем петербургским журналам, «Вестнику кинематографов в Санкт-Петербурге» (1908), «Вестнику живой фотографии» (1909) и «Кинокурьеру» (1913), приходилось ограничиваться лишь хроникой текущего репертуара петербургских кинотеатров, которые столь же отчаянно враждовали между собой, как фирмы, денег же на рекламу имели значительно меньше. «В Петербурге до сих пор специального кинематографического органа не было. Мы берем на себя нелегкую задачу восполнить, по возможности, этот пробел», — сообщал в программной статье «Кинокурьера» (№ 1) его редактор-издатель А. Ф. Пономарев, не желая, разумеется, вспоминать своих незадачливых предшественников⁹. Однако «нелегкую задачу» и ему выполнить не удалось. «Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге» просуществовал два месяца, «Вестник живой фотографии» — полтора, «Кинокурьер», сразу же рассорившийся с театровладельцами, закрылся на третьем номере.

Между тем до начала широкого фильмопроизводства, в условиях малоразвитой киносети, иного журнала, чем «независимый», для дельцов быть не могло. Еще не создано условий, позволявших отдельной фирме открыть собственное издательское дело, и журнал мог существовать только при совокупной поддержке ряда мелких кинопредприятий.

Казалось бы, поле деятельности такого журнала предельно сужено. Но между дельцом-издателем и дельцом-читателем находился посредник — журналист, лицо, не заинтересованное в прибыли. Издатели, пристально следившие, чтобы журнал не портил отношений с рекламодателями, были почти безразличны к содержанию статей о роли кино в современном мире, о приобщении к искусству громадной аудито-

⁹ Кинокурьер, 1913, № 1, с. 5.

рии. Были безразличны к таким темам и читатели-дельцы, в большинстве своем малообразованные, лишённые чувства гражданской ответственности. Редкое исключение среди театровладельцев — интеллигентный С. М. Никольский из Белгорода, незадолго перед Октябрем рассказывал: «В ответ на то, почему господа театровладельцы не борются с тлетворным репертуаром, слышались взрывы хохота: — Деньги нам нужны, а не идеи»¹⁰.

Киножурналисту нужно было иметь много мужества, чтобы в такой атмосфере работать, постоянно сталкиваясь с равнодушием читателей-буржуа, не зная дороги к массовому кинозрителю. Серьезные проблемные статьи занимали в «Сине-фоно» лишь малую часть объема и казались чужеродными на фоне многостраничной крикливой рекламы. Неудивительно, что постоянный круг авторов сформировался лишь на третьем-четвертом году существования журнала. Это были энтузиасты кино, верившие в его великое будущее, мечтавшие это будущее приблизить.

* * *

Театровладельцам-читателям статьи «Сине-фоно» казались слишком серьезными, сложными и по форме, и по содержанию. Их жажда развлекательных, сенсационных материалов решил удовлетворить Роберт Давидович Перский, энергичный, неразборчивый в средствах прокатчик, бросивший вызов Лурье.

Своеобразен был его путь к успеху. В начале 1909 г. московский помощник присяжного поверенного С. Я. Зоммерфельд, прельстившись легким успехом «Сине-фоно», начал выпускать конкурирующий с ним журнал «Кинемо»¹¹. Он не смог заручиться рекламой новых фильмов, но получил объявления от фирм, изготовлявших съемочную аппаратуру и кинопроекторное оборудование. Так как техника кино обновлялась сравнительно редко, число объявлений неминуемо вскоре должно было сократиться, и Зоммерфельд продал Перскому права на издание (с № 14) прогоравшего журнала.

¹⁰ Пегас, М., 1916, № 9—10, с. 131.

¹¹ Цензурное разрешение от 9 февраля 1909 г. См.: ЦГИА, ф. 776, оп. 16, ч. 2, № 477.

Личность Перского выразительно характеризует эпизод, относящийся к 1911 г., когда он приступил к собственному фильмопроизводству. В ту пору нередким явлением в кинематографической среде были «срывы»; когда одна фирма сделает фильм, разрекламирует его, а другая кое-как, всего за несколько дней снимет одноименный и, воспользовавшись чужой рекламой, «сорвет» успех. Перский же попытался «сорвать» премьеру в Московском Художественном театре.

Наследники Л. Н. Толстого передали театру для первой постановки еще не опубликованную пьесу «Живой труп» с тем, чтобы ее текст был издан одновременно с премьерой. Перский, разувая сюжет пьесы, за несколько дней смастерил получасовой фильм «Живой труп», чтобы выпустить его на экран до театральной премьеры. Разразился скандал, общественное негодование заставило дельца отсрочить кинопремьеру¹².

Известно и несколько других сходных историй, свидетельствующих, что Перский не брезговал плагиатом. В начале 1910 г. «Сине-фоно» (№ 8, 1909—1910) поместил редакционную статью, доказавшую, что он в «Кинемо» напечатал большую чужую статью под собственным именем. Репутация «Кинемо» оказалась испорченной, издание было прекращено.

Однако Перский был, по определению его современника Ханжонкова, «человеком со стальными нервами и крепким характером»¹³, и его почти немислимо было заставить отступить. Зная, что «Сине-фоно» печется не столько о нравственности прессы, сколько о том, чтобы отделаться от конкурента, он немедленно откупил у Н. И. Кагана только что открытый им «Кине-журнал» (его название — аналог названия крупного парижского издания «Ciné-journal»).

«Кинемо» при Перском и «Кине-журнал» на протяжении всего его существования отмечены жадной сенсации, скандала. В 1909 г. в отраслевой печати еще не появлялось критических разборов отдельных лент, но Перский, чтобы привлечь к «Кинемо» вни-

¹² См.: Толстая, Александра. Письмо в редакцию. — Театр и жизнь. СПб., 1911, № 6, с. 3—4.

¹³ ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 1, № 18, л. 78 (об.).

мание читателей, публикует в № 20 под видом письма в редакцию разгромную издевательскую рецензию на фильм фирмы Пате «Отелло». Сам он представлял в России другую французскую фирму, Гомон, последовательно ее продукцию расхваливал. Прошедший незамеченным, забытый даже историками кино, «Отелло»¹⁴, несомненно, был плох (даже мавр был в нем белым), но в 1909 г. художественный уровень всех картин был крайне низок. Однако балаганный тон рецензии, где предлагалось переименовать «Отелло» в «Таинственное убийство в спальне молодой девушки»; оказался для русской киножурналистики внове: Перский, в отличие от Лурье, не стремился сохранить хорошие отношения со всеми кинодеятелями, он рвался в бой, он хотел во что бы то ни стало заставить говорить о себе читателей-подписчиков.

В части погони за сенсацией не было разницы между Перским-кинодельцом и Перским-издателем. Среди картин, которые его фирма выпустила в прокат и рекламировала, были, например, драмы и комедии под следующими характерными названиями: «На стезе греха», «Заблуждение любви», «В лапах рока», «Петля измены», «Три отца одной дочери», «Человек-аквариум» («Кине-журнал», 1913, № 1). В журнале давались наивно-сенсационные аннотации на каждую картину, о фильме «Человек-аквариум» говорилось: «Человек с феноменальным двойным желудком — проглатывает двадцать живых жаб, двадцать золотых рыбок, сто бокалов пива, через некоторое время все возвращается обратно — рыбки и жабы живыми». В № 2 (1913) читатель «Кине-журнала» мог узнать, как для опыта звукового фильма снимали певицу, певшую арию в клетке со львом, в № 13 — о том, что во время съемок французскую артистку Мистингет ударили по голове не картонным молотком, как должны были, а настоящим: «Та упала с воплями ужаса, обливаясь кровью». Однако, став осторожнее, Перский уже не высмеивал в «Кине-журнале» потен-

¹⁴ В учебнике «Краткая история советского кино» (М., 1969, с. 435) ошибочно утверждается, что первая экранизация «Отелло» была осуществлена в 1923 г.

циальных рекламодателей, старался, подобно Лурье, сохранить хорошие отношения со всеми.

Выбранная Перским маска простака-развлекателя понравилась театровладельцам, на его журналы растет спрос, и прокатчики, обнаружив это, начинают помещать в них рекламные объявления. «Кине-журнал» приносит прибыль, увеличивается в объеме, обгоняет «Сине-фоно». В 1913—1914 гг. в его номере нередко более 200 страниц, из которых редакционного текста может быть только 10. На его обложке значится: «Самый большой в мире, самый распространенный в России». Журнал приносит Перскому рекордный доход — более 100 тыс. рублей в год.

Если бы в статьях «Кине-журнала» последовательно проводилась скрытая реклама фирмы-издателя, конкуренты давали бы объявления крайне неохотно. Но журнал стал значить для Перского больше, чем фирма, приносить ему больший доход. Преуспевающий издатель, Перский остался по-прежнему мелким прокатчиком и кинофабрикантом. Такой журнал превращать в филиал кинофирмы было неразумно. Логика событий подсказала Перскому-издателю другой путь: по примеру «Сине-фоно» сохранять нейтралитет в борьбе дельцов, но в отличие от «Сине-фоно» развлекать читателей. Порою за шутками журнала скрывалась горечь. Отличалось, например, афористической емкостью двестише о нравах дооктябрьской кинематографической среды:

Мы все звери в дикой роше,
Все плюем друг другу во щи!¹⁵

Историк дооктябрьского кино С. С. Гинзбург аттестовал «Кине-журнал» как «откровенно «желтый» и безграмотный»¹⁶. Точнее было бы сказать, что этот журнал характеризуется отсутствием позиции. В потоке пошлых и пустых статей попадают интересные, серьезные. Заслуга журнала — публикация «Краткого исторического очерка сценической постановки в кинематографе», первой в русской прессе статьи, посвященной развитию кино на заре его существования. Среди авторов журнала — В. В. Мая-

¹⁵ Кине-журнал, 1915, № 5—6, с. 107.

¹⁶ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 14.

ковский и Д. Д. Бурлюк. Но редактор-издатель не пытался объединить материалы единым стержнем-замыслом, и поэтому статьи нередко одна другой противоречили.

* * *

После выхода на экраны осенью 1908 г. первого русского игрового фильма «Стенька Разин, или Понизовая вольница» производство фильмов в России растет быстрыми темпами. В 1909 г. было поставлено 23 картины, в 1911 — 76, в 1913 — 129¹⁷. Хотя доля отечественных фильмов в русском прокате оставалась до первой мировой войны незначительной, не превышала 10%, иностранные фирмы почувствовали для себя угрозу. Первой всполошилась французская фирма Пате, которая до 1908 г. почти монопольно контролировала русский экран¹⁸. С августа 1910 г. она предприняла издание в России рекламного еженедельника «Синема-Пате». Примеру Пате последовали две другие французские фирмы — Гомон и Эклер. Их небольшие журналы «Наша неделя» и «Эклер-журнал» (позднее был преобразован в «Вестник Эклер») в основном ограничивались рекламными объявлениями фирмы-издателя и статьями, проникнутыми скрытой рекламой.

В «Вестнике Эклер» (№ 20, 1914) помещена рекламная шутка, раскрывающая смысл издания не только этого еженедельника, но и остальных подобных: владелец кинотеатра разочарованно смотрит на пустую кассу — это до показа картин фирмы Эклер. Во время показа — золото льется потоком к нему в руки. После показа — его не узнать, он стал богачом!

К 1914 г. развитие кино и в России и за границей привело к определенному изменению стилистики фильмов, повышению их художественного уровня. Но французские фирмы считали Россию отсталой страной, куда следует сбывать залежалый товар, и приемы рекламы во французских киноизданиях на рус-

¹⁷ См.: Художественные фильмы дореволюционной России. Сост. Вен. Вишневыский. М., 1946.

¹⁸ См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 2, М., 1958, с. 283.

ском языке отличались примитивной грубостью. Например, в «Нашей неделе» (№ 2, 1913) помещено притворное осуждение, видимость критики фильма фирмы Гомон, где главный эпизод следующий: «Женщина борется с пантерой и, наконец, падает под ударами ее страшных лап, вся окровавленная». Журнал с деланным возмущением восклицает: «Как согласилась артистка на подобный ужас... Куда же мы идем?» На деле, подобная «критика» — форма замаскированной рекламы, рассчитанной на невзыскательный вкус.

Рекламность, проникшая в статьи, и дешевое шутовство присутствовали порой и в подобных журналах русских фирм. Но в них всегда можно было найти и серьезные проблемные и аналитические статьи, а в журналах французских фирм их не было.

* * *

С 1910 г. создаются и первые журналы русских кинофирм. К этому времени фирмы стали крупнее, их владельцы поняли, что на средства, требовавшиеся на публикацию 5—6 страниц рекламных объявлений, можно выпустить номер собственного журнала. Для фирмы с годовым оборотом, превышающим миллион, расходы на издание журнала оказывались незначительными, а между тем открывалась возможность более активно воздействовать на выбор театровладельцев.

Самые крупные киноделы дореволюционной России, Ханжонков, Ермолев и Харитонов, выпускали собственные журналы. Тот, кто своих изданий не имел, неизбежно проигрывал в борьбе. Именно это произошло с пионером русского игрового кино Дранковым. Он публиковал свои объявления в «Сине-фоно», «Кине-журнале», позднее в «Театре и искусстве», и здесь, по неписаному правилу буржуазной журналистики, его картин не бранили. Зато их прямо-таки мешали с грязью журналы фирм-конкурентов, а защищаться от нападков, не имея своего журнала, Дранков не мог.

Обусловленное обострением конкурентной борьбы за кинорынок появление журналов фирм косвенно вело к повышению качества картин. Утверждая свою

фирму, новые журналы не только нападали на ее конкурентов, они пытались выработать положительную программу: определить, в каком направлении должно кино воздействовать на зрителя, как лучше использовать арсенал выразительных средств, накопленных старыми искусствами до появления кино. Теперь внимательнее читались журналы конкурентов, пресса начинала влиять на творческий процесс.

Однако «Сине-фоно» и отчасти «Кине-журнал» создали традицию «независимости» отраслевой прессы. Считалось хорошим тоном связь с фирмой маскировать. Только один журнал «Кинематографический театр» открыто с самого начала признавал, что его издателем является петербургский торговый дом «Продафильм». Остальные, особенно на первом этапе своего существования, пытались выдавать себя за «независимые».

Ханжонков, прежде чем предпринять в Москве издание крупного, поставленного на широкую ногу журнала своей фирмы «Вестник кинематографии», провел эксперимент. Он выпустил в мае 1910 г. в Ростове, где у него была прокатная контора, филиал московской, под видом «независимого» один номер журнала «Экран и сцена». Связь журнала с фирмой обнаружить легко: на десяти страницах текста три положительных упоминания фирмы Ханжонкова — о ней анонимный автор пишет подобострастно, о других говорится лишь с презрением. В очерке «Синематограф в текущем моменте» о «первой в России фабрике Дранкова» сказано, что она «неглижирует исполнением и побивает рекорд небрежности».

Ханжонков, по-видимому, хотел определить реакцию как общей, так и отраслевой печати на неприкрыто завербованный журнал. Он опасался нападков или, хуже того, насмешек. Но этого не произошло.

Тогда с конца 1910 г. формально не связанные с его фирмой сначала А. И. Иванов, затем Г. А. Леонов выпускают «Вестник кинематографии», «журнал беспристрастный и независимый». Примерно в течение года, стремясь завоевать новому изданию авторитет, Ханжонков действительно избегает в нем саморекламы. Но затем с 1912 г. в «Вестнике кинематографии» появляется та же самореклама фирмы, что и в его ростовском собрание.

По любому поводу печатаются фотографии Ханжонкова. «Вестник» усердствовал, превознося даже самые заурядные filmy фирмы. Лента «В морской пучине» охарактеризована как производящая «потрясающее впечатление как замыслом, так и выполнением задачи», а другая, «Сердце не выдержало», названа «великолепной картиной большой внутренней силы» (№ 28, 1912). Как важную новость журнал сообщил, что Ханжонков «имел счастье» поднести великой княгине снимки финансируемых им богоугодных заведений (№ 1, 1914) и т. д.

Когда и фирма и журнал упрочили свое положение, секрет полишинеля раскрылся. С № 41 (1912) подзаголовок «журнал беспристрастный и независимый» исчез, и через несколько номеров появился новый гриф: «Издатель — правление акционерного общества «А. Ханжонков и К°».

Ханжонков рассказывает в воспоминаниях: «С декабря 1910 г. к двум кинематографическим журналам присоединился еще один. Это был двухнедельный журнал «Вестник кинематографии», в рождении которого повинен я. К мысли издать свой журнал я пришел, видя, что обороты фирмы «А. Ханжонков и К°» возрастают, функции ее расширяются до всероссийских масштабов, а существующие журналы «Синефоно» и «Кине-журнал» недооценивают значения фирмы»¹⁹.

Вскоре главный конкурент Ханжонкова в Ростове — прокатное объединение «Ермольев, Зархин и Сегель» также под видом «независимого» журнала начинает выпускать «Живой экран». Ростов становится центром кинопроката юга России, включая Кавказ. Ханжонков, чтобы укрепить свои позиции на юге, также открывает в Ростове — снова якобы «независимый» — журнал «Синема». Через несколько месяцев он переименовывает его в «Кинема» и, подсказывая читателю, что этот журнал и «Вестник кинематографии» тесно связаны, вводит одинаковое шрифтовое оформление их обложек.

«Кинема» откровенно бесцветен и отражает без-

¹⁹ Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937, с. 46. В Кинословаре ошибочно утверждается независимость журнала на первом этапе его существования: «Вначале издание принадлежало частному лицу...» См.: Кинословарь, т. I, М., 1966, с. 288.

дарность своего редактора А. М. Барлинского, выступавшего с графоманскими стихами. Совсем иное дело — «Вестник кинематографии», им фирма не без основания гордилась.

О яркой, противоречивой личности Александра Алексеевича Ханжонкова написано немало. Историки кино его сравнивают с такими магнатами-самородками, как Мамонтов, Морозов, Третьяков. Расчетливый делец, ворочавший миллионами, безжалостный к конкурентам, и в тоже время человек широкого кругозора, одним из первых в России увидевший огромные возможности кино, не жалевавший средств для поднятия его художественного уровня, — таков был этот отставной есаул.

Его фирма создала первый в мире полнометражный фильм «Оборона Севастополя» (1911), добилась крупных успехов в области объемной мультипликации, проводила многочисленные эксперименты по внедрению в кино цвета и звука. Ханжонков проявил себя и как одаренный творческий работник, режиссер, позднее сценарист.

Его серьезное любовное отношение к кино было в среде кинодельцов явлением исключительным. К нему тянулись лучшие творческие кадры — автор «сценариев» «Понизовой вольницы» В. Гончаров, режиссеры Е. Бауэр и П. Чардынин, пионер русской мультипликации В. Старевич, «звезда» дооктябрьского кино И. Мозжухин. Некоторые позднее покинули фирму, перешли к конкурентам, но Ханжонков продолжал находить таланты.

В журналистике противоречивость личности Ханжонкова проявилась с особой наглядностью: он требовал от «Вестника кинематографии» аляповатой, примитивной рекламы подряд всех своих картин (возможно, такая реклама соответствовала неразвитому вкусу читателей). Одновременно его журнал печатал глубокие теоретические статьи, взял курс на создание русского национального кинорепертуара, стал требовать не только уважительного отношения к кинозрителю, но и воспитания зрительского вкуса, наконец, первым в России начал уделять регулярное внимание неприбыльным научному и учебному кино.

Косвенное признание заслуг журнала подтверждается единственным в своем роде фактом: с начала

1913 г. «Вестник кинематографии» и «Сине-фоно» по договоренности редакций чередуют свои двухнедельные выпуски. Тем самым журнал фирмы приравнивался по значению к «независимому» старшему собрату.

Самая яркая страница истории «Вестника кинематографии» — перепечатка в № 7 (87) (1914) из большевистской «Правды» статьи В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной».

* * *

Крупный петербургский кинотеатр перед первой мировой войной в течение только одного вечера вмещал вдвое больше зрителей, чем было подписчиков у любого из специальных журналов, например, у «Сине-фоно». Как превратить зрителя в читателя кинопрессы? Зритель, безусловно, нуждался в либретто: без него содержание несовершенного фильма могло остаться непонятым. Кинотеатрам, в свою очередь, требовались рекламные объявления, анонсы предстоящих программ.

Киножурналистика для зрителей появилась почти одновременно со специальной, адресованной дельцам, и сразу же оказалась стесненной предельно узкими рамками: фирмы не проявляли к ней интереса и не давали субсидий, а кинотеатры были бедны. Издания постоянно прогорали.

В октябре 1908 г. посетителям нижегородских кинотеатров начали бесплатно вручать у входа крохотную газетку «Театральное либретто». Она выходила два раза в неделю и публиковала исключительно рекламные объявления кинотеатров и либретто фильмов.

В январе 1909 г. вышел один номер киногазеты в Москве. «Электру» выпустил 15-летний гимназист, в будущем видный кинодеятель В. Чайковский. В брошюре «Младенческие годы русского кино» (Л., 1928) он подробно описал этот свой первый издательский опыт, сообщив, что газета была отпечатана тысячным тиражом и продавалась в фойе нескольких кинотеатров в течение месяца. Покупали ее, по-видимому, из любопытства, как новинку: либретто в ней

относились к уже сошедшей программе. В номер были включены юмористическая сценка и крохотная рецензия: эти материалы свидетельствовали, что кино может стать темой газетных выступлений.

Между тем и издатель нижегородского «Театрального либретто» Вяч. Успенский решает свое издание реорганизовать: с января 1909 г. начинает публиковать серию фельетонов под общим названием «Записки театрала», а затем делает издание платным и переименовывает его в «Театрал».

Программа одного сеанса состояла в эту пору, как правило, из 5—6 короткометражных картин и менялась дважды в неделю. Чтобы издания не превращались в скучные гроссбухи либретто, их нужно было адресовать зрителям одного или нескольких близрасположенных кинотеатров, желательно бы одного, поскольку остальные — его конкуренты. Но издавать собственную газету или журнал владелец кинотеатра решался редко. Зафиксировано лишь три подобных опыта, и все они кончились быстрой неудачей: с конца октября 1910 г. до января 1911 г. выходил журнальчик «Кинемаколор» при петербургском «шикарном» кинотеатре «Казино де Пари», вышло 12 номеров; в августе 1913 г. в Гатчине, месте отдыха состоятельных петербуржцев, издавалась при местном кинотеатре газета «Наш кинематограф», вышло 4 номера; дольше всех просуществовало «Либретто электротейатра «Палас» в Нижнем Новгороде.

Владельцы нескольких кинотеатров попробовали объединяться для совместного издания. Но и эта форма оказалась нежизнеспособной: каждый старался завлечь публику к себе. Московский журнал «Новости экрана» (1913—1914) вначале объединял четыре кинотеатра, а закончил как орган двух.

Наиболее подходящей для крупного города с развитой киносетью оказалась киногазета — четырехполосная, выходящая 2 раза в неделю со сменной первой полосой. На первой полосе программа только одного кинотеатра, его реклама, анонсы и либретто. Зрителю внушалось, будто данный кинотеатр так заботится о нем, что для него, не скупясь на расходы, выпускает периодическое издание. Конечно, поверить такому было трудно: в соседнем кинотеатре тот же зритель мог, скажем, на следующий день получить

как две капли воды похожую газету с другой первой полосой. Тем не менее в предвоенные годы газета стала своеобразной визитной карточкой любого крупного кинотеатра. На второй и третьей полосе чаще всего печатался развлекательный материал, на четвертой — торговая реклама.

Подобные газеты выходили в 1911—1913 гг. в Москве, Киеве, Одессе. «Киевский кинематограф» в 1911 г. имел от 4 до 7 сменных первых полос. Особенно распространены были они в Петербурге, городе наибольшего количества кинотеатров (на январь 1914 г. их насчитывалось 171)²⁰. Здесь одновременно постоянно печатались крупными тиражами две-три газеты, имевшие порою до 40 сменных первых полос. Самые большие тиражи отмечены в 1911 г., когда увлечение киногазетами только началось и почти сразу же достигло апогея: петербургское «Обозрение кинематографов» в № 4 сообщило, что его тираж равен 45 тыс. экземпляров, а начавшая выходить несколькими месяцами ранее и в ту пору единственная киногазета города «Петербургский кинематограф» в № 16 извещала, что ее тираж — 60 тыс. экземпляров.

В высокоразрядных кинотеатрах с ценой билета до 1 руб. 50 коп. газеты раздавались бесплатно, порою постоянным посетителям они даже рассылались на дом; в обычных, где билет стоил около 30 коп., — продавались. Всего между 1908 и 1914 гг. выходило 24 киногазеты, и многие из них даже названиями были схожи. В Петербурге издавались, например, «Петербургский кинематограф», «Обозрение кинематографов», «Обозрение кинематографов, скеттинг-рингов, увеселений и спорта», «Обозрение Санкт-Петербургских кинематографов, скеттинг-рингов и театров», «Петербургское обозрение театров, кинематографов и скеттинг-рингов».

В подавляющем большинстве материал газет никак не был связан с текущими событиями, и поэтому определить, в каком году вышел номер, порою удается только по выходным данным. Анекдоты, курьезные случаи, рассказы о преступниках и сыщиках, о роковой безответной любви, о загробном мире, о

²⁰ См.: Кинема-омниум, Спб., 1914, № 14.

вампирах, ребусы и шарады, советы по домоводству, советы врача, кулинарные рецепты. Завлекая читателя-зрителя прийти вновь в тот же кинотеатр, печатали роман-фельетон с продолжениями. Иногда появлялись заметки на актуальные политические темы, они вытеснили, в частности развлекательные публикации в № 23 и 24 (1914) газеты «Обозрение кинематографов Санкт-Петербурга», вышедших в первые дни после объявления войны.

Отсутствие аналитических материалов о кино в предвоенных киногазетах отражало переходный этап в общественном мнении: узкий круг профессионалов-искусствоведов убежден в огромных творческих возможностях кино, все чаще эта мысль становится достоянием широких кругов интеллигенции, но к массовому зрителю она еще не успела проникнуть. Регулярный посетитель кинотеатра еще психологически не готов сделаться регулярным читателем статей о кино.

В дооктябрьских театральных программах тоже не было статей о сценическом искусстве, но такие статьи, рецензии на новые спектакли, творческие портреты актеров зритель находил в общей печати и в распространенных журналах «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Театральная газета». Театральные программы часто были приложениями к журналам²¹ и порою продавались в розничной продаже в комплекте.

В предвоенные годы уже остро ощущалась необходимость в кинопросветительстве. Появлялись первые кинознаменитости, публика уже специально ходила на фильмы с участием Асты Нильсен и Макса Линдера. Хороший журналист мог бы повести сначала разговор об особенностях работы актера в кино, потом шире — о кинорепертуаре. Однако киногазеты таких журналистов не выдвинули, они поддерживали устойчивый стереотип, что кино внимания не заслуживает.

Подобного рода массовая кинопечать длительный срок не могла просуществовать, и к началу войны одна за другой газеты закрываются. С удивительной

²¹ См.: Театральная периодика. Сост. В. Вишневский. Часть I. 1774—1917. М.—Л., 1941.

быстротой они завоевали крупные города, с такой же прекратили свое существование. Во-первых, этому способствовал интенсивный переход к «длинным», полнометражным картинам — потребность в либретто сократилась, уменьшилось число фильмов, возросла подробность изображения поступков и психологии действующих лиц. Во-вторых, приобрел распространение печатный киноплакат: он сделался главным средством рекламы фильма. В-третьих, киногазета, устранившаяся от серьезного разговора со зрителем о кино, перестала отвечать требованиям времени, возникла необходимость в издании нового типа, учитывающем переход в общественном отношении к кино. В-четвертых, с началом войны появляется бумажный дефицит, растут издательские и типографские расходы.

Между тем поиски нового типа массового киноиздания продолжались. С декабря 1913 г. маленький журнальчик «Кинема-омниум» первым стал печатать программы всех кинотеатров Петербурга, вместо либретто, анекдотов и шарад в нем публиковались аннотации фильмов размером в несколько строк и небольшие развлекательные статейки о кино. Любопытно, что первоначально он выходил с подзаголовком «ежедневная газета», а позднее именовал себя «журналом кинематографии». Издатели массовых киноизданий между журналом и газетой не видели существенной разницы.

Массовые киноиздания, не давшие ничего для развития киномысли, однако, представляют интерес как определенный социальный феномен. Дооктябрьское кино тесно связано с прерванным революцией начальным этапом становления буржуазной «массовой культуры» в России²². «Массовая культура» активно вторгалась и в массовые киноиздания. Издатели периодики, забыв о долге сеять «разумное, доброе, вечное», ставили перед собой только коммерческие задачи. В те годы еще не говорили о манипуляции сознанием, но она уже широко применялась и киногазеты, схожие между собой, как бы выпускавшиеся на конвейере, должны были не только удовлетворять возникший спрос на информацию, на либретто, но и

²² См.: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976.

создавать новый, в первую очередь на фильмы. Газеты, порожденные конъюнктурой рынка, имели определенный трафарет. Трафаретность при видимом многообразии — характерная черта «массовой культуры»²³.

Исторически сложилось расхождение двух параллельных терминов: термин «массовая журналистика», возникший первым, лишен пренебрежительного оттенка, эпитет «массовая» обозначает в нем адресата издания, его тираж и низкую цену. Термин «массовая культура», употребительный в последнюю четверть века, характеризует общественный феномен, который, даже по мнению большинства буржуазных культурологов, находится вне культуры подлинной. Эпитет «массовая» означает здесь: предназначенная для масс, но, по существу, против масс направленная, оглушающая и оглуляющая их.

Необходимо отметить важное различие между массовой западной буржуазной журналистикой сегодняшнего дня и дореволюционной русской массовой кинопечатью. «Массовая культура» в предоктябрьской России не успела пустить глубоких корней, в стране жили традиции 1905 г., назревал новый революционный подъем. Издатели киногазет вынуждены были учитывать общественные настроения. Среди анекдотов о ветреных мужьях и глупых женах почти в каждой киногазете, просуществовавшей скольконибудь длительное время, непременно ветретишь злые, полные горечи анекдоты, связанные с темой народного бесправия или высмеивающие чиновника-взяточника, офицера-солдафона, болтуна-либерала — думского депутата. Но никогда массовые издания не смеялись над бедными, обездоленными, попавшими в беду. Среди издателей массовой киножурналистики преобладали мещане²⁴. Многие из них с демократическим складом ума хорошо знали своего читателя и его вкусы.

²³ Подробнее о манипуляции общественным сознанием в области кино в странах буржуазного Запада см.: Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. М., 1974; Утилов В. А. Кризис буржуазной идеологии и западный экран. (Мораль общества потребления и распад личности). М., 1982.

²⁴ См. цензурные разрешения на новые издания, напр.: ЦГИА, ф. 776, оп. 17, 1911, № 382.



Кто он, «человек, пришедший в кино»? Журналисты отмечали особое пристрастие к кино молодежи и городской бедноты, особенно провинциальной. Неслучайно в первом же номере самой крупной из всех московских киногазет появилась такая заметка: «В Царицыне, на монастырской площади, илиодоровцами с участием самого «батюшки» устраивается патриотическая потеха: чучело, изображающее «гидру революции», будет предано поруганию, а затем уничтожению».

Каждый из них сам — редкое «чучело», — кратко, но выразительно комментировала газета²⁵.

Особенно много обличительных публикаций было в «Петербургском кинематографе» А. П. Федорова в первые месяцы существования газеты. В № 14 (1911) среди развлекательного материала помещена серьезная и горькая статья самого Федорова, посвященная 50-летию крестьянской реформы:

«Россия все так же, если не еще более, нища, убога, темна и скована игом бессилия.

Русскому человеку податься некуда.

Полвека мы не могли наладить в должных размерах народное просвещение: Россия последняя из всех культурных стран по народному образованию.

Полвека мы не могли не только поднять материальное благосостояние народа, но даже хоть оставить его на том же уровне»²⁶.

Из изданий прежних лет «Петербургский кинематограф» перепечатывал афоризмы, сатирические стихи, произведения прогрессивных авторов, зовущие читателя к борьбе против несправедливых порядков. На его страницах получили вторую жизнь материалы знаменитой «Искры» В. С. Курочкина, читаемые теперь значительно более широкой, чем прежде, аудиторией.

Примечательно, что большинство обличительных публикаций в массовой киножурналистике относится к 1911 г. Всестороннее объяснение этому может быть дано после комплексного исследования печати, в частности отраслевой, периода нового революционного

²⁵ Кинематограф. М., 1911, № 1, с. 2.

²⁶ Петербургский кинематограф, 1911, № 14, с. 2.

подъема, мы лишь выдвинем предварительные соображения.

Царские власти, по-видимому, не обращали внимания на массовую киножурналистику, подобно тому, как они вначале упустили из виду, не оценили по достоинству кино. Об исключительной недалекости последнего русского монарха свидетельствует опубликованная И. С. Зильберштейном резолюция Николая II на официальном документе: «Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует»²⁷.

Однако очень скоро отношение к массовой кинопечати изменилось. Поняв, что она оказывает влияние на простонародье в либерально-оппозиционном духе, власти приняли негласные меры.

Вскоре у «Петербургского кинематографа» появились один за другим два сильных конкурента, занимавших умеренные позиции. Выходившее с октября 1911 г. «Обозрение кинематографов» с гневом отзывалось об «одной» газете, монополизировавшей пространство программ, но потерявшей «благодаря своему ведению и внешнему виду это преимущество»²⁸. Относительно внешнего вида упрек явно несправедлив, «Обозрение кинематографов» не лучше «Петербургского кинематографа», но претензии по поводу ведения газеты представляются многозначительными. На рубеже 1911 и 1912 гг. в «Петербургском кинематографе» меняется редактор-издатель, и газета становится заурядной.

Затем в конце 1912 г. в Петербурге создается новое «Обозрение Санкт-Петербургских кинематографов, скетинг-рингов и театров». В массовой киножурналистике его издатель И. Генералов — фигура в своем роде одиозная: монархист-черносотенец, видевший свою задачу в распространении монархической идеи в массах. В годы реакции, наступившей после поражения первой русской революции, он изда-

²⁷ См.: Зильберштейн И. С. Николай II о кино. — Советский экран, 1927, № 15.

²⁸ Обозрение кинематографов. Спб., 1911, № 17, с. 2.

вал в Петербурге «для простого читателя» газетку «Искры» под девизом: «Царь и бог, царь и народ, царь и печать»; в ней регулярно помещались словословия Николаю и проклятия «дерзкой крамоле». В годы нового революционного подъема, растеряв читателей, Генералов решил переключиться на издание газеты для кинозрителей. В ней, как и в остальных, преобладали развлекательные стихи, рассказы, никак не связанные с кино, но в отличие от остальных к ним добавлялись монархические, антисемитские и антикадетские статейки. В годы первой мировой войны здесь печатались оборонческие материалы. Пропаганда велась примитивными лубочными средствами. Например, в № 229 (1915) математические выкладки призваны подтвердить, что кайзер Вильгельм — антихрист и его «число» соответствует апокалиптическому 666.

В связи с ярко выраженной проправительственной ориентацией может находиться странная на первый взгляд живучесть «Обозрения...» Генералова: только оно одно из всех киногазет уцелело на протяжении первой мировой войны, последний его номер вышел в феврале 1917 г. перед свержением самодержавия. Почти полностью лишившись в ходе войны рекламных объявлений, оно продолжало выпускаться, хотя и значительно реже, чем прежде.

* * *

Почти все предвоенные годы, несмотря на полемику между приверженцами старого искусства — театра и нового — кино, отдельные издатели в Петербурге, Москве и некоторых провинциальных городах выпускают небольшие журнальчики, предназначенные для чтения в антрактах посетителями театров, цирка, драматического театра, а также кинематографа. В них появляются статьи о первых кинозвездах, о кинотрюках и т. п. В петербургском двухнедельном иллюстрированном журнале «Артист и сцена» появляются пересказы статей из «Сине-фоно». В провинции кино играло более заметную роль в культурной жизни, журналы регулярно писали о нем, но в большинстве случаев ограничивались рекламой репертуара местных кинотеатров. Так, в екате-

ринославском «Вестнике театров» (№ 9, 1914) многословная лесть расточается в адрес картины «Дети капитана Гранта», демонстрировавшейся в кинотеатре «Палас», и краткие похвалы в адрес фильмов, шедших в трех других кинотеатрах. В следующих номерах порядок адресатов меняется. Тщательно соблюдавшееся равновесие похвал — свидетельство полной связанности рук «независимых» киноиздателей.

* * *

По мере того как выявлялось общественное недовольство ничтожным репертуаром игрового кино, возрастал интерес к фильмам научным и видовым²⁹. В середине 1913 г. в Екатеринбурге Н. П. Тихонов, «музеевед, фотограф, писатель и типографщик, вообще, мастер на всякие художества», как аттестует его современник³⁰, предпринял издание единственного в предоктябрьской России просветительского, а не коммерческого журнала, посвященного кино, «Разумный кинематограф и наглядные пособия». Журнал предназначался учителям гимназий и реальных училищ.

«Разумный кинематограф» — синоним просветительского кинематографа, он как бы противопоставлялся неразумному развлекательному — основе репертуара. Его задачей было нести знания в различных областях науки и техники взрослым и детям.

Использование кино для популяризации научных знаний началось в конце XIX в., однако сравнительно широкое распространение получило перед первой мировой войной. В Москве были предприняты попытки создания кинолекториев в Политехническом музее, во Введенском народном доме. Дрессировщик В. Дуров показывал детям фильмы о животных, меценат и владелец оперы С. Зимин открыл «разумный кинематограф» на Театральной площади.

Но все подобные начинания быстро угасали. Печать констатировала, что фильмы, посвященные порою узкоспециальным вопросам, не были адресованы определенной группе зрителей, в результате одним были непонятны, другим неинтересны.

²⁹ Профессор ВГИКа В. К. Туркин, сам в юности киножурналист, в лекции «Проблемы историографии дореволюционного кино» (1951) доказывал, что лучшей частью репертуара предоктябрьской эпохи действительно были научные и видовые фильмы. См.: ЦГАЛИ, ф. 2384, оп. 1, № 7.

³⁰ Черданцев А. Из истории екатеринбургской журналистики. — Северная Азия, 1929, № 4, с. 83. Указано Л. С. Бамбуровой.

В 1912 и 1914 гг. М. Н. Алейников выпустил два каталога «Разумный кинематограф», в них около 1600 названий, однако темы случайны, фильмы плохо вписывались в учебную программу, педагоги не были привлечены к их созданию. Зарубежные ленты, а они в прокате преобладали, зачастую по разным причинам не удовлетворяли русского зрителя.

Журнал Н. П. Тихонова возник как отклик на многочисленные призывы передовых педагогов использовать кино в учебном процессе. В частности, видная деятельница женского движения Е. Самуйленко доказывала в 1911 г., что ничтожество текущего репертуара отражает ничтожество самого капиталистического общества: «Зеркало само по себе чисто, чем же оно виновато, если ему приходится отражать не красоту, а безобразие...»³¹ Е. Музовская в журнале «Вестник воспитания» (№ 5, 1909) утверждала, что фильм необходим в изучении зоологии, ботаники, географии и даже истории. И. Воскобойников в журнале «Для народного учителя» (№ 16 и 17, 1911) рассуждал о применении кино в обучении взрослых, в частности в пропаганде передовой агротехники зрителям-крестьянам. В журнале «Свободное воспитание» (№ 2, 1912—1913) появилась статья «Кинематограф и школа», подписанная инициалом К. По сообщению библиографа М. Н. Иорданского, возможно, ее автором была Н. К. Крупская.

По-своему знаменательно, что журнал «Разумный кинематограф и наглядные пособия» выходил не в Москве или Петербурге, а в провинциальном Екатеринбурге. Порою духовная жизнь старой провинции незаслуженно недооценивается. Но у журнала Тихонова не было аналогов в столицах. Объем номера 16 страниц, для большей солидности пагинация шла не по страницам, а по столбцам, журнал выходил в разном, но всегда небольшом формате. Из-за трудностей издательского и коммерческого порядка он не мог просуществовать долго: хотя подписная цена была умеренной, он остановился на № 4—5, не прожив и полугодия.

В программной передовой статье первого номера заявлено, что широкое применение в обучении на-

³¹ Самуйленко Е. Кинематограф и его просветительная роль. Спб., 1911, с. 3. Эта книга вновь была переиздана в 1919 г.

глядных средств осталось для России тех лет несущественной мечтой, и приведены следующие данные, относившиеся к 1903 г., но, по словам журнала, за 10 лет существенных изменений не произошло: в относительно передовой Московской губернии карты Европы были только в 95 школах из 718, компас — в 12, магнит — в 8. Результатом этого, читаем в статье, является низкий уровень подготовки, которую получает молодежь. Отметив прямую зависимость между качеством образования и народным благосостоянием, автор подчеркивал, что существует порочный круг: бедная страна выделяет мало средств на цели образования, получившие плохое образование молодые ее граждане оказываются бессильны поднять народное образование. Разорвать порочный круг Тихонов надеялся с помощью кино и мечтал, что в будущем по всей стране по учебным заведениям будут рассылаться фильмы, помогающие учителю в преподавании почти всех предметов. Пока что педагогам предлагалось шире использовать текущий прокатный материал.

Среди рубрик журнала: изготовление диапозитивов, новости проекционного дела, кинематографические установки для школы и дома, хроника «разумного кинематографа» в разных городах. Новые научные и учебные картины по таким разделам, как «технология и производства», «естественная история», «геология и минералогия», получали краткую аннотацию, причем журнал рассматривал их с точки зрения научной ценности и практической применимости. В № 4—5 затронут важный вопрос, который обходили коммерческие издания: просветительный кинематограф должен быть непременно дешев. Между тем фирма, поставившая нужный фильм «Пьянство и его последствия», за его прокат требовала от владельца кинотеатра очень крупную сумму, в результате билеты не могли продаваться по дешевым ценам.

Об игровом кино журнал «Разумный кинематограф и наглядные пособия» писал только один раз, но тоже поставил в статье важную проблему, которая привлечет внимание всей кинопериодики через несколько лет. Обсуждая экранизацию романа А. Вербицкой «Ключи счастья», екатеринбургский журнал утверждает, что не всякое литературное про-

изведение заслуживает воплощения на экране. В 1913 г. этот тезис, кажущийся очевидным в наши дни, был вновь. «Сине-фоно», «Вестник кинематографии», приветствуя обращение кино к литературе, трактовали литературу как единый поток, видели в ней высокое искусство с многовековой историей, способное указать путь молодому собрату. Между тем реальное развитие русской литературы такой идиллической концепции не соответствовало. После поражения первой русской революции происходила активизация литературы декаданса, появилось множество мещанско-обывательских произведений. Кинодельцы кинулись поспешно их экранизировать. Пошлость переходила из книги в фильм. Автор статьи, подписавшийся «Любитель кинематографа», цитатами из «Ключей счастья» доказывал вредность этой книги. Нельзя не отметить важность выступления екатеринбургского журнала, который первым заговорил о безнравственности экранизации, «бьющей на низкие инстинкты толпы» (№ 2). Вместе с тем автор выражал крайнюю позицию, считая, что любая экранизация самостоятельной художественной ценности не имеет.

* * *

Сложившаяся в 1907—1914 гг. система кинопечати, как любое предприятие в буржуазном обществе, отличалась стихийностью, неупорядоченностью. На каждого театровладельца приходилось по несколько экземпляров разных журналов, массовая киножурналистика находилась в зачаточном состоянии. В десятках небольших городов, где событием становился редкий случайный визит трупп-гастролеров, кино делалось важнейшим средством проведения досуга, но в печати почти не было материалов об особенностях этого нового зрелища. Не лучше дело обстояло и в Петербурге, Москве, Киеве, где предназначенные зрителям киноиздания были откровенно примитивны. Пропагандируя текущий репертуар, они не пытались выработать уважения и требовательности к фильму, гнались за сиюминутной выгодой. Характерный документ, свидетельствующий о неразвитости кинопериодики, — упомянутое выше соглашение о чередовании

выпусков между «Вестником кинематографии» и «Сине-фоно»: оно свидетельствовало, что журналы, выпускавшиеся в рекламных целях, еще не осознали неизбежности розни. Газеты и журналы, преследовавшие коммерческие цели, решительно преобладали: их было в предвоенные годы более пятидесяти, и только одно издание ставило перед собой просветительскую цель.

Многочисленность изданий, посвященных кино, находит параллель в многочисленности шедших на экране короткометражных картин; общий низкий уровень и тех и других также соответствовали. У кинопечати, как и у кино, не было традиций, не хватало квалифицированных творческих кадров.

Многие журналисты выступали одновременно в нескольких конкурировавших между собой изданиях. Поскольку специализация их творческого труда еще только начиналась, выступали и по коммерческим и по техническим вопросам, а непосредственно перед войной все чаще по вопросам эстетики кино. Они работали в самых разных жанрах, порою даже писали стихи и рисовали шаржи.

Признак начального этапа кинопечати, показывающий, как издатели стремились скрыть, что круг авторов узок, — система публикации статей без подписи («Живой экран») и под очевидными псевдонимами. Некоторые из псевдонимов встречаются от случая к случаю, другие регулярно³². В «Кине-журнале» псевдонимы постоянно трансформировались, и это было формой своеобразного заигрывания с читателем. Так, если одна из статей подписана «Князь Сенегамбий» (он упоминается в незадолго перед тем появившемся дикле Н. С. Гумилева «Капитаны»), то вскоре можно было ждать подписи «Князь Сенегальский»; если в печати говорили о книге скончавшегося эсера-террориста Г. А. Гершуни, то журнал по-своему откликался на этот интерес, подписывая статьи Г. Герсони или Г. А. Г-ни.

Трансформация псевдонимов ставит порою перед читателями трудные загадки. В 1970 г. душанбинский исследователь

³² «Словарь псевдонимов» И. Ф. Масанова (т. I—IV, М., 1956—1960) не содержит их расшифровки.

Б. Милиявский и москвичи Р. Дуганов и В. Радзишевский³³ одновременно пришли к выводу, что в 1913—1915 гг. в «Кинезурнале» был напечатан ряд статей Маяковского под различными модификациями псевдонима А. Владимиров. Московские ученые, в отличие от их душанбинского коллеги, считают подпись А. В-д под статьей в № 20 (1913) также трансформацией основного псевдонима. Но во-первых, она появилась в журнале до того, как появился основной псевдоним; она достаточно от него далека, в отличие, скажем, от подписи Вл-в в № 23—24 (1914); во-вторых, за месяц до подписи А. В-д в № 18 (1913) мы находим в журнале подпись Д-в, и хотя Дуганов и Радзишевский считают статью «Кинематограф и оскорбленная мораль», появившуюся за этой подписью, также принадлежащей перу Маяковского, вызывает недоумение ситуация: сначала автор берет предельно дальние трансформации своего будущего псевдонима и лишь постепенно приближается к нему. Быть может, две эти подписи скрывают соавторство Маяковского и его старшего товарища Давида Бурлюка, также выступавшего в журнале?

«Вестник кинематографии», стремившийся повысить культуру фильма путем привлечения в кино творческих работников театра и литературы, своих постоянных авторов в предвоенные годы не имел. На страницах журнала порою выступали известные театроведы С. Волконский, журналист И. Василевский (Не-Буква), чаще, однако, второстепенные деятели искусств. К созданию постоянного авторского актива Ханжонков приступил лишь в 1914 г.

В «Сине-фоно» круг постоянных авторов сложился раньше, в 1911—1912 гг. Среди них М. Браиловский, которого С. С. Гинзбург считает лучшим из киножурналистов того времени, и талантливый публицист И. Мавич, выступавший и как художник. В 1914 г. под статьями часто появляется подпись Федор Машков (осенью 1913 г. она встречалась в журнале «Кинотеатр и жизнь»). Это псевдоним 19-летнего Ф. А. Оцепа, только начинавшего свою деятельность в кино, а в будущем — одного из авторов сценариев «Пиковой дамы», «Поликушки», «Аэлиты», режиссера популярной «Мисс Менд»³⁴. Секретарем редакции был М. Алейников.

³³ См.: Неизвестные статьи Владимира Маяковского. — Вопр. литературы, 1970, № 8. См. также отклик на эту публикацию: Эвентов И. Необходима осторожность. — Там же, 1971, № 3.

³⁴ Псевдоним раскрыт Н. Д. Анощенко в неопубликованной рукописи «Пятьдесят лет в кино».

От раннего периода киножурналистики не сохранилось свидетельств противоречий, розни издателей и авторов. Авторам, в большинстве случаев молодым, был свойствен романтический подход к кино, им казалось, что и дельцы разделяют их увлеченность новым искусством.

Первое свидетельство начала нового этапа, когда наступает осознание унижительной зависимости журналиста от буржуа-издателя, отчетливо проявилось в известном, но недостаточно осмысленном, на наш взгляд, факте: В. В. Маяковский в июле — сентябре 1913 г. выступил с тремя статьями в «Кинезурнале» за собственной подписью³⁵, а затем на протяжении двух лет печатался в нем только под псевдонимом.

Б. Милиявский объясняет это тем, что более поздние статьи Маяковского — «статьи без футуризма». Р. Дуганов и В. Радзишевский полагают, что псевдоним избавлял Маяковского от связи его имени с «миром приобретателей», а редакцию от неудобной ситуации, когда одним из ее постоянных сотрудников является футурист³⁶. Однако Бурлюк продолжал печататься в «Кинезурнале» за своей подписью.

По нашему убеждению, причиной перехода Маяковского на положение автора, выступающего под псевдонимом, стала история с плагиатом. Много лет спустя поэт вспоминал о своем дебюте в качестве киносценариста:

«Погоня за славой» — написан в 13 году. Для Перского. Один из фирмы внимательно прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал»³⁷.

В 1913 г. отраслевые журналы заполнены сообще-

³⁵ «Театр, кинематограф, футуризм» (№ 13); «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства» (№ 16); «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (№ 17).

³⁶ Неизвестные статьи Владимира Маяковского. — Вопр. литературы, 1970, № 8, с. 151, 171.

³⁷ Маяковский В. В. Полн. собр. соч., в 12-ти т., т. 11. М., 1947, с. 409.

ниями о том, что сценариев не хватает и даже графоманские сценарии служат основой для фильмов. Неудивительно, что фирма Перского поставила фильм по «Погоне за славой». Обыкновенный плагиат, литературное воровство никогда не казались Перскому предосудительными.

Драматично положение писателя, продолжающего работать у обокравшего его буржуа-дельца. Маяковский никому и никогда не рассказывал о своих статьях, опубликованных в «Кине-журнале» под псевдонимом. Он, как стало теперь известно, пытался наладить сотрудничество с другими фирмами, но безуспешно. Можно расценивать как достоверное свидетельство Бенедикта Лившица о том, как он вместе с Маяковским ездил к Ханжонкову³⁸. Маяковский стремился расстаться с Перским, но уходить из киножурналистики не хотел. Молодость поэта совпала с молодостью кино, он видел в нем воплощение своего взгляда на связь современного искусства с техникой, своей мечты об искусстве «для улицы», для миллионов.

Между тем Перский наживает себе нравственный капитал на сотрудничестве футуристов в «Кине-журнале». После первого выступления Маяковского в журнале он печатает, явно, чтобы привлечь внимание читателей к сотрудничеству нового автора, злой «Ответ футуристу Маяковскому», подписанный «Не-футурист» (1913, № 15). Автор ответа отрицал футуризм как таковой, называя его «искусством губить, рвать, уничтожать». В кокетливом редакционном примечании говорилось, что редакция принципиально не согласна с обеими статьями, но, уважая свободу мысли в вопросах искусства, дает место на своих страницах авторам, стоящим на полярных позициях.

* * *

Растущее понимание розни между издателем-буржуа и журналистом — характерное, но далеко не единственное свидетельство зрелости новой отраслевой печати. За семь предвоенных лет претерпели существенные изменения рубрики специальных журна-

³⁸ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 162.

лов, расширилась система жанров. Первые номера «Сине-фоно» разделялись на три равных по объему отдела: статьи, либретто, списки и реклама новых фильмов. С развитием кинодела два последних отдела начинают быстро обгонять в своем росте первый, но и первый также увеличивается в объеме, расширяется его тематика. Из отдела статей он к 1912 г. становится синтетическим отделом, где печатаются стихи, рассказы, очерки, фельетоны, интервью, переписка с читателями. Уже ранее, в 1910 г., примерно половину его объема в «Сине-фоно» и «Кине-журнале» занимают заметки и корреспонденции. Они сгруппированы по отдельным темам: действия и распоряжения администрации; по кинотеатрам (новые кинотеатры, коммерческая жизнь); зарубежная информация; новости кинематографического рынка. Журналы вводят практику перепечатки статей о кино из общественно-политических и литературно-художественных изданий, это помогает киножурналистике быстрее ассимилировать новые идеи, выдвигаемые извне кинематографической среды. Публикуются переводы из зарубежных изданий, что также расширяет кругозор читателей-профессионалов. Вводится отдел «Почтовый ящик». Хотя рубрики порой называются по-разному, по существу они совпадают и в журналах фирм и в «независимых» журналах.

Важную роль приобретает хроника новых фильмов. В «Сине-фоно» расхваливает все фильмы подряд сам Лурье, как бы придавая замаскированной рекламе больший вес своей подписью. «Кине-журнал» лишь изредка упоминает отдельные картины. «Вестник кинематографии» не только рекламирует продукцию фирмы Ханжонкова, но и бранит его конкурентов: например, в № 1 (1914) высмеивает Дранкова и Талдыкина, выпустивших якобы к 100-летию со дня рождения Гончарова экранизацию «Обрыва» — на деле юбилей писателя был годом раньше. «Кинотеатр и жизнь» разносит все фильмы. Характерно, что высокая требовательность к экрану возникла впервые в журнале, печатавшем отзывы о спектаклях лучших театров страны. На этом фоне опереточная борьба страстей, свойственная большинству предвоенных картин, становилась еще нагляднее.

Расширение жанровой палитры может рассматри-

ваться как попытка издателей откликнуться на происходившие в кино перемены. Возросшая роль информации была связана с ростом киносети и числа новых кинолент. Заметки о новых фильмах отражали не только усилившуюся конкуренцию фирм, но и начало осознания ценности отдельного фильма как произведения искусства.

Люди предвоенной эпохи с удивлением следили за быстротой развития кинематографа. А. С. Серафимович писал в конце 1911 г.: «Как могучий завоеватель надвигается кинематограф»³⁹. Леонид Андреев задумал в 1913 г. перепечатать написанную им годом ранее статью о кино и неожиданно обнаружил, что она уже устарела: «Кинематограф отчаянно скакнул вперед. Вот быстрота! Он не идет приличной поступью, как другие изобретения, — он несется; он плывет по воздуху, он расползается неудержимо»⁴⁰.

В области техники кино быстрых изменений не было, попытки создать звуковое и цветное кино кончались постоянными неудачами⁴¹. Но все компоненты фильма постоянно улучшались: выразительнее становились декорации, более умелым монтаж, актеры постигали особенности игры для экрана. Перестав быть аттракционной диковинкой, фильм начинал привлекать зрителя художественными особенностями.

Менялось общественное осознание кино, и определяющую роль в этом процессе играла отраслевая печать.

Уже имелся ценный исторический прецедент: в 1839 г. была изобретена фотография, а в 1864 г. в журнале «Фотограф» (№ 13—14) впервые утверждалось, что фотография — не только подсобный инструмент для нужд полиграфии и для размножения произведений живописи, это новое искусство. Автор статьи, характерно названной «Искусство фотографии», выступил молодой Ф. Ф. Павленков, впоследствии видный киноиздатель. Четверть века раз-

³⁹ Серафимович А. С. Машинное надвигается. — Синефоно, 1911—1912, № 8, с. 9.

⁴⁰ Андреев Л. Н. Письма о театре. — Шиповник, 1914, кн. 22, с. 245.

⁴¹ О различных системах цветного и звукового кино см.: Синефоно, 1909—1910, № 13, 23; Кинемаколор, 1910, № 1; Наша неделя, 1913, № 2; и др.

деляло изобретение и статью, но процесс всеобщего признания фотографии искусством затянулся еще на долгие десятилетия: например, в журнале «Синефоно» (№ 15, 1907—1908) напечатано письмо, где доказывается, что ни фотоснимки, ни «синематографические снимки с природы» считать произведениями искусства нельзя, они-де всего лишь «копия природы».

Первые киносеансы и первые статьи в русской прессе, где о кино говорится как о новом искусстве, разделяет более короткий срок, и это говорит об ускорении развития техники и общественного сознания на рубеже XIX и XX столетий. Отрицательная рецензия на французскую экранизацию романа Л. Н. Толстого «Воскресение» была в журнале «Кинемо» (№ 17, 1909) озаглавлена «Искусство без искусства». В тексте рецензии мысль о кино как об искусстве не получала развития, но название представлялось случайным. В ней говорилось, что только русское кино может успешно воплотить на экране произведения русской классической литературы. Автором был, по-видимому, начинавший собственное производство фильмов А. А. Ханжонков, она подписана его инициалами. В январе 1911 г. в передовой статье только что открывшегося журнала фирмы Ханжонкова «Вестник кинематографии» после критики картин, выпущенных, как пишет автор, «с ярко выраженной целью наживы», следует знаменательное рассуждение:

«А вместе с тем кинематография ведь может быть и должна быть искусством (подчеркнуто нами. — А. Ч.), учителем народным, выразителем его нужд и желаний»⁴². Традиционная для русской эстетики мысль об учительской функции искусства впервые в этой статье прилагалась к кино. Но ее автор еще не считал кино искусством, он лишь рассуждал о возможности и необходимости его превращения в искусство.

Проходит менее двух лет, в октябре 1912 г. в «Синефоно» печатается статья М. Браиловского «Наблевший вопрос», в которой впервые декларативно заявлено, что кино не только может стать искусством, оно уже им является: «Кинематограф — это особый род *искусства*, зародившегося в начале нашего века

⁴² Вестник кинематографии, 1911, № 2, с. 9.

и находящегося еще в процессе своего самоопределения». Главная задача, стоящая перед кинематографом, говорится в статье, та же, что и у других искусств, — «облагораживать и возвышать зрителя, делать его современным в эстетическом, культурном и моральном смысле»⁴³. Признание кино искусством, залог его будущих великих свершений, прозвучало в нашей стране раньше, чем на Западе. Французский историк кино Жорж Садуль сообщает, что в западноевропейских странах «до 1915 г. никто не считал кино искусством»⁴⁴.

Вскоре новый взгляд на кино стал достоянием не только узкой среды специалистов, но завоевал признание в общественном мнении. В апреле 1913 г. в Москве в Политехническом музее был организован диспут «Кто победит, синематограф или театр?»⁴⁵, и хотя в нем участвовали главным образом театральные критики, в отчетах о диспуте печать впервые заговорила о кино как о большом и своеобразном художественном явлении, подобном другим родам искусств.

Историки кино обычно выделяют два этапа общественного осознания кино — начальный аттракционный и этап, когда его признают искусством. Однако старые отраслевые журналы свидетельствуют, что в начале периода 1907—1914 гг. отношение к кино как к техническому аттракциону уже заканчивается, а в конце периода понимание кино как искусства только утверждается. Большая часть периода в рамках принятой периодизации — своеобразная *terra incognita*. Между тем для предвоенных киножурналистов это самостоятельный этап развития кино: они видят в нем *зрелище*, уже не аттракцион и еще не искусство⁴⁶. Зрелище — преимущественно игровой фильм.

⁴³ Сине-фоно, 1912—1913, № 2, с. 16—17.

⁴⁴ Садуль Ж. Всеобщая история кино в 6-ти т., т. 2. М., 1958, с. 7.

⁴⁵ Подробнее см.: Чернышев А. А. От презрения к признанию. Дооктябрьская театральная печать о кино. — Искусство кино, 1984, № 2.

⁴⁶ Слово «зрелище» удачно приложимо к кино, поскольку объединяет и «случай, событие, происшествие, видимое глазами» и «театральное представление, театр» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т. Изд. 2-е, т. 1, Спб.—М., 1880, с. 694).

В беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин подчеркивал разницу между понятиями «зрелище» и «искусство»: «...зрелища — это не настоящее искусство, а скорее более или менее красивое развлечение». И далее: «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее, великое искусство»⁴⁷. Ленинское определение позволяет понять эволюцию кинематографических журналов перед первой мировой войной: из журналов, посвященных зрелищу, они начинают превращаться в журналы по искусству.

Одновременно расширяется круг читателей специального журнала. О том, что кинематограф можно облагородить, если привлечь к сотрудничеству в нем крупных деятелей старых искусств, начинают задумываться еще в 1908 г.⁴⁸, однако широкое распространение этот взгляд получает через три-четыре года, когда Ханжонков, а следом за ним и другие дельцы украшают титры фильма перечнем знаменитостей. В свою очередь, актеры, писатели, художники вдруг «открывают» кино, начинают рассуждать о нем в многочисленных интервью. К. Д. Бальмонт и И. А. Бунин, О. Л. Книппер и В. Н. Пашенная, К. С. Станиславский и Л. С. Бакст⁴⁹ пытаются осмыслить процесс становления нового искусства. Драматурги пробуют писать сценарии, театральные актеры снимаются в фильмах. Поскольку общая пресса о специфике творчества в кино не пишет, а в «Сине-фоно», «Вестнике кинематографии» и других эта тема начинает занимать все большее место, деятели старых искусств порою обращаются к отраслевым кинематографическим журналам, выступают на их страницах. Новому кругу читателей адресовано большое количество иллюстраций (кадры из фильмов, портреты актеров и т. п.). Журнал для дельцов становится журналом для специалистов.

⁴⁷ Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1979, с. 659—660.

⁴⁸ В передовой статье «Сине-фоно» (№ 20, 1907—1908) перечислены видные деятели искусства Франции и Германии, работающие в кино.

⁴⁹ См.: Сине-фоно, 1912—1913, № 20; Вестник кинематографии, 1914, № 2, 8, 9; также: Вечерняя Москва, 1913, № 172, 4 мая.

Эта важная перемена в специальной киножурналистике перед первой мировой войной совпала с оживлением общественной жизни, новым революционным подъемом. В годы реакции после поражения революции 1905—1907 гг., «...во время всеобщего ренегатства, отречения, уныния...»⁵⁰, киножурналистика избегала острых социальных тем, ограничивалась преимущественно коммерческой и технической стороной кино.

Во время нового революционного подъема киноиздания начинают борьбу против монархической печати. В 1911—1912 гг. «Московские ведомости», «Земщина», «Гроза» выступают с необыкновенно резкими нападками на кино, видят в нем средство подрыва патриархальных общественных устоев. «Гроза», например, пыталась установить зависимость между упадком нравов юношества и даже духовенства и راستлевающим, по ее словам, воздействием фильмов⁵¹. По сообщению «Вестника кинематографии», митрополит Владимир предложил столичному духовенству обратиться к молящимся в церквях с разъяснением вреда кинематографа (№ 4, 1914).

«Кине-журнал», напротив, свидетельствовал: «Кинематографические картины проходят такой цензурный фильтр до появления перед зрителями, что даже самый неприличный фарс, заставляющий в театре краснеть взрослых, превращается на экране в безобидную комедию, которую самый строгий воспитатель не побоится показать воспитаннику»⁵². Отраслевая печать выступает в защиту «театра демократии» единым фронтом, в каждом из журналов появляются статьи и фельетоны, направленные против черносотенцев.

В первые годы своего существования киножурналистика редко и робко обращается к теме бесправия и тяжелых условий труда служащих кинотеатров. В № 22 (1908—1909) «Сине-фоно» отмечается, что киномеханикам оплачиваются как рабочее время только киносеансы. Между тем налаживание аппаратуры и подготовка пленки занимают у них почти

⁵⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 290.

⁵¹ См.: Наша неделя, 1911, № 5, с. 19.

⁵² Кине-журнал, 1914, № 11, с. 43.

столько же времени. В 1910 г. в Петербурге умерла во время сеанса молодая пианистка О. Беспалова — она аккомпанировала фильмам 12 часов подряд. Тогда «Сине-фоно» (№ 5, 1910—1911) и «Вестник кинематографии» (№ 1, 1910) впервые ставят вопрос об охране труда в кинематографии, о необходимости специального законодательства. Число подобных материалов в предвоенные годы резко возрастает, однако призывы журналов остаются гласом вопиющего в пустыне.

Постепенно намечается расширение диапазона социально-политических тем, рассматривавшихся журналами сквозь призму кино. Показательно своего рода самоосознание киножурналистики: ростовский «Живой экран» в 1913 г. заявляет, что кинопечать «должна иметь определенное направление, какое-нибудь руководящее начало. Она не должна быть в этом отношении обособленно от общей прогрессивной печати»⁵³. Журналы ведут борьбу против невежественных чиновников, вершивших судьбы кино, в особенности против цензоров. Каждый цензор подходил к картинам со своей меркой, и от его прихоти зависело, будет ли выпущена картина на экраны города. Единой фильмовой цензуры не существовало. В «Вестнике кинематографии» сообщено, например, о конфискации в Петербурге документальной ленты «Похороны Вяльцевой» за то, что в ней были показаны «слишком энергичные действия полицейских чинов относительно публики» (№ 5, 1913). В «Живом экране» (№ 13, 1913—1914) была помещена следующая заметка: «Николаевскому полицмейстеру была представлена для подписи афиша кинематографа. В афише сообщалось, что на экране будет демонстрироваться инсценированный чеховский рассказ «Хирургия». Как известно, в этом рассказе выведен в виде пациента дьячок. Полицейстер написал на афише: «В интересах православия — запрещаю».

Политическая оппозиционность специальных журналов достигла своего апогея в 1913 г. после издания правительственной директивы, предлагавшей местным полицейским властям «обращать особое внимание на картины из рабочей жизни и ни в коем случае не

⁵³ Живой экран, 1913—1914, № 6, с. 14.

разрешать демонстрацию тех из них, в которых изображены тяжелые условия труда, а также сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев». Гневом, болью, негодованием проникнута статья И. Мавича под характерным названием «Скорпионы», отклик «Сине-фоно» на этот документ: «Труд рабочих должен изображаться слаще меда, рабочий — заведомым преступником и вместилищем всех земных пороков, хозяин — образцом всех добродетелей, а идеалом благородства, доблести и самопожертвования — провокатор.

Будь пошлым, кино, и спасешься»⁵⁴.

Солидаризируясь с «Сине-фоно» в общей оценке директивы, «Живой экран» дал ей, однако, не эмоциональный, а вполне рассудительный комментарий: журнал задался вопросом, как директиву обойти. Отметив противоречие: «9/10 всех картин имеют своим сюжетом все ту же надоевшую, однообразную и томную жизнь высшей аристократии всех стран», а кинематограф недаром зовут «театром бедных», «театром низов», «Живой экран» в передовой статье (№ 11, 1913—1914) напоминает, что показывать «красоту рабочей жизни» не запрещено (в связи с этим упомянут недавний фильм «Борьба за существование»), и считает, что здесь для кинематографистов может открыться обходной путь: правительственный циркуляр, «хотя и служит большим препятствием для кинематографа, все же нельзя его считать непреодолимым препятствием, не оставляющим ни малейшей лазейки».

Отмечая усиление социальной направленности в кинопечати, все же не будем переоценивать оппозиционность киноизданий: в большинстве случаев она лишь отражала усилившееся недовольство русской буржуазии царизмом. Однако в каждом журнале время от времени появляются материалы, далеко выходящие за рамки умеренно-либеральной позиции его издателей. Объяснить это можно сравнительной свободой действий, которой, как выше отмечалось, пользовались в предвоенные годы авторы и сотрудники кинематографических изданий.

Принципиально важно, что аргументы в «борьбе

⁵⁴ Сине-фоно, 1912—1913, № 23, с. 31, 33.

за фильм», против реакционеров они искали у публицистов-революционеров, в социал-демократической, большевистской печати. «Вестник кинематографии» перепечатывает из гонимой властями «Правды» статью В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной»; «Живой экран» переводит на русский язык из газеты германских социал-демократов «Форвертс» редакционную статью «Кинематограф и рабочие» (№ 12 и 13, 1913—1914); из той же газеты заимствует статью «Раздвоение личности» «Кине-журнал» (№ 12, 1913); «Сине-фоно» (№ 11, 1911—1912) публикует реферат статьи революционера, впоследствии большевика Г. В. Цыперовича «Кинематограф», появившейся в журнале «Современный мир».

Такие перепечатки и рефераты носили в каждом журнале единичный характер, и не исключено, что они предпринимались без ведома издателей⁵⁵ или даже против их воли, однако они являлись бесспорным доказательством интереса дооктябрьских киножурналистов к марксистской эстетической мысли, свидетельством ее важного воздействия на художественный процесс.

Очень знаменательно и то, что эти публикации сопровождались в каждом из журналов статьями, где их мысли повторялись, варьировались, адаптировались. Последовательное внимание кинематографических журналов к взглядам на кино публицистов-революционеров не имеет параллелей в журналах, посвященных старым искусствам, и представляет собой факт большой важности.

В предвоенные годы киножурналистика находится в изоляции: либерально-буржуазная печать старается не замечать кино, проявляет к нему пренебрежительное безразличие. В равной мере, хотя и по разным причинам неприкрыто враждебны к кино монархическая печать и театральные журналы.

Киножурналисты остро ощущали свою отчужденность от большинства коллег по профессии. В начале 1911 г. С. Никольский с сожалением констатировал

⁵⁵ Нами установлено, что Ханжонкову не было известно о перепечатке в его «Вестнике кинематографии» статьи В. И. Ленина: «Система Тейлора — порабощение человека машиной». См.: Искусство кино, 1982, № 4, с. 111.

в «Сине-фоно»: «Посмотрите теперь почти любой орган ежедневной печати — газеты, и если что встретится про синематограф, то обязательно приправленное таким едким сарказмом и насмешкой, что неловко становится за неглупых людей, изрекающих такие скороспелые выпады: «Пошлость, ерундистика, иллюзионщина, крикливость, визгливое приплясывание...»⁵⁶ Несколько позднее «Кинотеатр и жизнь» утверждал, что не только печать, вся русская интеллигенция «...по отношению к синематографу оказалась во власти странных предрассудков. Она не поняла и не оценила синематографа в момент его появления... с непозволительным легкомыслием отнесла кинемо к разряду балаганной зрелищ». Откликаясь на статью в газете «Южный край», отмечавшую, что воздействие вредного примера в кино более сильное, чем в литературе, преступления и пороки на экране наглядны, порою даже привлекательны, «Кинотеатр и жизнь» заявлял: «Все это — совершенно справедливо. Но почему автор не пытается указать на возможность устранения вредных сторон кинемо? Почему не зовет культурную часть общества на служение кинемо — ведь в этом единственное средство обезвредить его?» Авторам журнала казалась, что существует простой рецепт повышения художественного уровня картин: «Задача интеллигенции — освободить синематограф от исключительной власти коммерсантов и людей наживы, привить ему художественные цели и возвышенные стремления»⁵⁷.

Сейчас, спустя десятилетия, можно с уверенностью заключить, что в буржуазном обществе потерпели неудачу все попытки интеллигентов освободить экран от фильмов, насаждающих жестокость и насилие. Русская демократическая интеллигенция по достоинству оценила возможности кино с первых же его шагов: общеизвестен интерес к нему В. Стасова и Л. Толстого. Перед первой мировой войной многие выдающиеся деятели русской культуры рассуждают о возможностях кино, выражают желание в нем работать. Однако направить его на путь служения народу они так и не смогли. Кинопроизводство требует

⁵⁶ Сине-фоно, 1910—1911, № 8, с. 6.

⁵⁷ Кинотеатр и жизнь, 1913, № 1, с. 4—5, № 4, с. 5.

крупных материальных затрат, интеллигенты неизбежно должны были идти на поклон к капиталисту. Весь последующий опыт западного кино убедительно свидетельствует, что дельцы всегда сохраняли контроль за экраном.

Осмыслить вопиющее противоречие между огромными творческими возможностями нового искусства и низким уровнем почти всех его произведений предоктябрьской киножурналистике могла помочь только марксистская критика и социология искусства. Она указывала пути дальнейшего развития кино, ставила вопрос о его связи с народной жизнью, утверждала необходимость воспитания зрителя.

* * *

Имя Григория Владимировича Цыперовича (1871—1932), ученого-экономиста, позднее видного деятеля Советского государства, неоднократно в положительном контексте упоминается в трудах В. И. Ленина. Еще в конце 80-х гг. Цыперович возглавлял в Одессе подпольный матросский кружок, в 1894 г. был арестован за революционную деятельность и сослан на Крайний Север. Возвратившись из ссылки в начале первой русской революции, он занялся профсоюзной и публицистической деятельностью. В 1907 г. вышла в свет его книга «За Полярным кругом. Десять лет в ссылке в Колымске», описывавшая быт политзаключенных. Ее тираж был изъят и почти полностью уничтожен цензурой (книга дважды переиздана — в 1924 и 1925 гг.). В годы, предшествовавшие первой мировой войне, Цыперович сотрудничал в «Звезде», «Правде», «Просвещении», а также в «Современном мире», одном из лучших общедемократических журналов. Большие статьи Цыперовича в «Современном мире» были посвящены проблемам экономики и критике буржуазной культуры.

Статья «Кинематограф» — первое в России разностороннее исследование механизма буржуазной пропаганды посредством кино. «На пороге нового общественного строя» — такими многозначительными словами Цыперович начинает один из первых абзацев. Он доказывает: при капитализме ни одно из изо-

бретений не может быть использовано для народного блага. Кинематограф в этом смысле типичен, и автор статьи называет его «символом и зеркалом современности».

Далее он делает интересное наблюдение над механизмом воздействия раннего фильма на неподготовленного зрителя: сочетание игры с действительностью дает почти полную иллюзию неподдельной жизни и приводит посетителя кино к мысли, что вообще все на экране снято с натуры и является безусловной правдой. «В деревнях, вообще в захолустьях, где умственный уровень населения стоит до сих пор очень низко, где суеверия до сих пор играют доминирующую роль в представлениях обо всем неизвестном или непонятном, кинематограф при современном составе пьес дает нередко результаты, прямо противоположные интересам культуры»⁵⁸. Это важное заключение Цыперовича согласуется с мыслью В. И. Ленина, высказанной им в беседе с В. Д. Бонч-Бруевичем в 1907 г.: кино «приносит больше зла, чем пользы»⁵⁹.

Для большинства авторов статей в кинематографических изданиях массовость аудитории — свидетельство демократичности кинематографа. Марксистская эстетическая мысль разграничивала эти понятия, утверждая, что массовости аудитории не сопутствует демократическое содержание фильмов. Цыперович называл кино суррогатом искусства: оно дает неискушенным зрителям иллюзию приобщения к искусству, но на деле откладывает разрешение важных и сложных вопросов о том, что профессиональное искусство должно служить народу, а не «ничтожным командующим слоям», о приобщении самих масс к художественному творчеству. По меткому его наблюдению, буржуазная пропаганда в кино велась умело, даже тонко, учитывала особенности запросов аудитории. Часто, например, изображался бедняк, который был в моральном отношении выше богача или аристократа, и массовому зрителю такой образ льстил. (Этот прием постоянно используется и сего-

⁵⁸ Современный мир, М., 1912, № 1, с. 188.

⁵⁹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Изд. 2-е. М., 1973, с. 116.

дняшним развлекательным западным фильмом.) По поводу французской картины, действие которой происходило в средневековье и где художник чуть было не вызвал на дуэль герцога, Цыперович иронизировал: «Художника, который возмечтал бы об этом, сочли бы психопатом и в лучшем случае спустили бы с лестницы, предварительно избив палками или затравив собаками. Но такой финал для кинематографа не годится. Это была бы грубая проза, такая же проза, как и современная, а зрителю нужно отдохнуть, забытья гашишем иллюзии, фантастики. И притом это так великолепно! Простой художник великодушно уступает дорогу герцогу, уступает добровольно, по благородству, а не под палкой или за презренный металл»⁶⁰.

Особое внимание критика привлекали фильмы, посвященные проблемам стачечного движения, социальным противоречиям, отношениям между классами. По его заключению, они были все насквозь лживы, изображали капиталистических дельцов и даже штрейкбрехеров как положительных героев. Писал он и о кинокомедиях, главным образом фарсах, специально приспособленных к требованиям малокультурной массы, поддерживающих «примитивное настроение» в зрительном зале. «То, чего не может сделать серьезная проповедь буржуазных предрассудков, специфической буржуазной морали, то довершает кинематографический фарс, имеющий то преимущество, что он рассчитан на психологию масс, приходящих отдохнуть и поэтому не желающих заниматься анализом преподносимых ей пьес. А между тем ничто так не действует на воображение, как какая-нибудь идея, выраженная в действии. Это страшное оружие, которым современный капитал действует очень удачно»⁶¹. Принципиально важный вывод критика-марксиста был таков: казалось бы, получая на киносеансе только развлечение, зритель на самом деле незаметно для себя впитывает буржуазную мораль. «В этом смысле кинематограф является самым красноречивым пропагандистом, а экран настоящим амвоном, с которого беспрерывно льется молчаливая, но

⁶⁰ Современный мир, 1912, № 1, с. 191.

⁶¹ Там же, с. 204.

очень действенная аристократически-буржуазная проповедь»⁶².

Киножурналисты не без удивления констатировали безликость, унифицированность сотен картин, искали и не могли найти объяснения этому факту. Цыперович же убедительно связывает его с конформизмом, завладевшим кинематографом с первых же его шагов, с последовательной самоцензурой капиталистических кинофирм, строго следящих за тем, чтобы никакая прогрессивная идея не ворвалась бы в «поток зрительной пропаганды». Такая самоцензура не могла не привести к единообразию картин различных фирм и даже различных стран.

Как бороться с пагубным влиянием буржуазного кинематографа? Цыперович задумывается о создании кинематографа социалистического, который выступал бы со своей программой, «со своей проповедью новой этики, новых общественных отношений»⁶³, однако он видит и практические трудности на пути осуществления подобной задачи.

Статья Цыперовича оказала глубокое влияние на современную ей киномысль, обозначила для нее новые рубежи. Н. Тасин (Н. Я. Коган) в том же «Современном мире» писал из Парижа, что во французских фильмах пролетарий, которому надоело гнуть спину и который делает попытку выпрямиться, всегда бывает представлен в качестве отрицательного героя, а положительные персонажи — бедняки — «смирны как овцы и терпеливы как волы»⁶⁴, и это его наблюдение подтверждало концепцию Цыперовича. У истоков начавшего выходить в 1915 г. журнала «Пегас», на котором мы подробнее остановимся ниже, прямая многозначительная ссылка на статью Цыперовича: отметив резкое противоречие между демократической аудиторией кино и «буржуазным прекрасодушием» репертуара, журнал отсылает своих читателей к статье Цыперовича в «Современном мире»⁶⁵.

«Сине-фоно» сразу же по выходе статьи «Кинематограф» напечатал ее пространный реферат, и вскоре

⁶² Там же, с. 197.

⁶³ Там же, с. 210.

⁶⁴ Там же, 1914, № 5, с. 77.

⁶⁵ Штокфиш А. Nota-bene. — Пегас, М., 1915, № 2, с. 53.

оба ведущих автора журнала, М. Браиловский и И. Мавич, занялись изучением связи фильма с буржуазной идеологией. Они не ссылались на Цыперовича, но порою допускали прямые заимствования. М. Браиловский в статье «Камень вместо хлеба», следуя за критиком-марксистом, подверг статистической обработке кинорепертуар 1912 г. и пришел к следующим выводам:

«На каждые 100 картин в 76 роль завязки играет преступление... Мотивы и психология преступления крайне несложны в кинематографических пьесах; они сводятся к следующим категориям: алчность, корыстолюбие, жажда наживы, стремление к богатству, роскоши, комфорту дают наибольшее число преступников кинематографа. Затем: муки неразделенной любви, *месть* обманутого мужа, покинутой жены, соблазненной девушки и *ревность* — вот что делает героев кинематографа преступниками...

Частое появление воров, грабителей, целых преступных шаек — 32%. Такое большое количество преступного элемента вызывает также применение героями жестоких, кровавых средств: *пытки, мучения, страшная по своей мучительности и жестокости смерть* фигурирует в 40 пьесах из ста... Любобная интрига фигурирует в 50—70 драмах, но лишь в 10 случаях на 100 эта любовь возвышенная, способная к благородным чувствам и самопожертвованию... О свободном чувстве, основанном на взаимном уважении любящих, нет речи...

Каково же общественное положение кинематографических героев? Больше половины пьес (55%) приходится на долю высших слоев общества — графы, бароны, маркизы, банкиры, — словом, богатые классы общества, внешний блеск и комфорт их жизни — вот что привлекает внимание кинематографического репертуара.

Общественные отношения разных классов трактуются довольно примитивно. В большинстве случаев бедняки мечтают о богатстве, о комфорте и роскоши «верхов», когда у всех понятия «богатства» и «счастья» равнозначущи. «Верхи» общества рисуются, в общем, в заманчивом виде: они красивые, умные, талантливы и обаятельны даже в своей преступности и развращенности.

Такова общественная характеристика кинематографических сюжетов, — заключает Браиловский. — Я не останавливаюсь на некоторых довольно интересных деталях, как например, участие цирка, кафешантана или кабаре в сюжете пьесы (12%), введение опасных трюков, диких животных, пожаров, взрывов и разного рода катастроф в качестве аксессуаров пьесы (около 27%)»⁶⁶.

Систематизация киносюжетов, проведенная в этой статье «Сине-фоно», представляется актуальной для западного коммерческого фильма и сегодня. Со времени ее опубликования прошло почти три четверти века, технический антураж кинематографа неузнаваемо изменился, в нем появились новые персонажи вроде подсказанных научно-технической революцией гостей из будущих эпох. Но «дома новы, а предрассудки стары», буржуазный фильм 1980-х гг., как и его далекий черно-белый немой предшественник, по-прежнему утверждает незыблемость капиталистической морали, право сильного, красоту богатого. За внешней изобретательностью цветных широкоформатных лент часто просматриваются шаблоны и трафареты из далекого прошлого: изображаются привлекательные герои преступного мира, кинозолушки по-прежнему находят принцев, а удачливые авантюристы заглаживают клады.

* * *

Исключительно велика ценность статей, где впервые рассматривалось, какими путями фильм незаметно внушает народным массам идею незыблемости буржуазного миропорядка. Но эпоха выдвигала перед лучшей частью журналистики новую задачу: разъяснить особенности кинорепертуара самим массам, широкой рабочей аудитории. Одновременно нуждался в решении и другой важный вопрос: как использовать тягу рабочих к кино в целях их образования и приобщения к большому искусству? В канун первой мировой войны в полемику о кинематографе включается созданная В. И. Лениным газета «Правда».

Поражает регулярность обращения «Правды» к

⁶⁶ Сине-фоно, 1912—1913, № 5, с. 18—19.

теме кино: с ноября 1913 г. по март 1914 г. эта тема обсуждается в пяти материалах, что отражает постоянное внимание большевистской партии к вопросам искусства и его связи с жизнью. Особое место занимала статья В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной», напечатанная 13 марта 1914 г. (№ 35). В ней содержалось философское осмысление судьбы лучших изобретений человеческого ума, в том числе кинематографа, при буржуазном строе, прозорливо предсказывалась закономерность распада капиталистической системы и установления новых, справедливых отношений в обществе. Многие писавшие о кино задавались вопросом, чем мог бы стать кинематограф, какую приносить пользу и науке и просвещению. В. И. Ленин анализировал, как кино применяется в действительности, как его используют для угнетения человека человеком.

«Правда», кроме того, дважды затрагивала тему кинорепертуара в одинаково озаглавленных статьях «О рабочем театре»⁶⁷ и дважды специально выступила по этой теме, поместив басню А. Бывалого (псевдоним большевика-правдиста И. Юренева) «В кинематографе»⁶⁸ и статью Леонтия Котомки (псевдоним постоянного сотрудника газеты, поэта и журналиста В. И. Зеленского) «Кинематограф и рабочие»⁶⁹.

Обращаясь к рабочей аудитории, авторы в простой, доходчивой форме предостерегают ее, что «кинематографы находятся в руках лиц, которые преследуют только одну цель — наживу»⁷⁰, что через фильмы «в рабочую жизнь входит пошлость»⁷¹. Юрнев оружием смеха боролся против выбора кинегроуев: это либо глупые комиксы, глупышкины, дураш-

⁶⁷ За правду, 1913, № 27, 3 ноября; Пролетарская правда, 1914, № 9, 12 января. См.: Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе, М., 1937.

⁶⁸ Пролетарская правда, 1913, № 8, 15 декабря. Псевдоним раскрыт в библиографическом словаре «Деятели революционного движения в России» (т. 5, вып. 1. М., 1931).

⁶⁹ Путь правды, 1914, № 50, 30 марта. Последняя по времени перепечатка в кн.: Часть общепролетарского дела. Под ред. И. В. Кузнецова. М., 1981.

⁷⁰ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе, с. 266.

⁷¹ Там же, с. 259.

кины, либо «маркизы, графы да бароны». А отсутствие рабочих на экране, писал он, объясняется следующей причиной:

Чтоб господа не изошли слезами
При виде жизни трудовой...

В 1901 г. в статье «О журнале «Свобода» В. И. Ленин показал два типа литераторов, работающих для массовой аудитории: один поставляет беллетристические суррогаты, склонен к нарочитому популярничанью, заискивает перед читателем, представляясь «...в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде...», другой серьезный, истинно популярный литератор, который берет в расчет и неразвитого читателя, но обязательно предполагает в нем «...серьезное намерение работать головой и *помогает* ему делать эту серьезную и трудную работу, *ведет* его, помогая ему делать первые шаги и *уча* идти дальше самостоятельно»⁷².

Образные строки Ленина моделируют взаимоотношения между дооктябрьской большевистской газетой и кинематографом. Буржуа-кинопредприниматель стал поставщиком беллетристических суррогатов, газета «Правда» учила и вела своего читателя, помогая ему понять сложные, противоречивые пути развития современного искусства.

Значительно, что авторы «Правды» отделяли громадные возможности кино от ничтожного реального фильма, основы тогдашнего репертуара, подчеркивали, что некритическое отношение к увиденному на экране может дезориентировать зрителя, способствовать проникновению буржуазной идеологии в рабочий класс. Воплощая в жизнь ленинские идеи, «Правда» намечала пути использования кино для просвещения народа. Автор одной из статей, подписавшаяся «А. Т.», предлагала, чтобы знакомить рабочих с лучшими картинами, входить в соглашение с владельцами кинотеатров и организовывать групповые, коллективные просмотры. В. И. Зеленский рассуждал на страницах газеты: «А ведь кинематограф мог бы занять видное место в жизни рабочего класса. Мог бы поведать о жизни рабочего класса.

⁷² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 358—359.

Мог бы поведать о жизни рабочих всех стран, развернуть страницы интернациональных художественных и научных книг-сокровищ, отражать все явления общественной жизни в живых иллюстрациях, демонстрировать выступления рабочего класса всех стран».

Выполнить свое высокое предназначение кинематографу мешали пути буржуазного строя. Автор статьи предлагал меры частичного оздоровления репертуара: создание рабочих кинематографов, «явиться спрос на классические, этнографические, исторические и т. п. сюжеты, появится и предложение. Надо, следовательно, позаботиться, чтобы спрос был большой и серьезный. Постепенно развиваясь, рабочие кинематографы вызовут в жизнь соответствующую фирму лент». Он подчеркивал, однако, что в полном объеме «задача демократизации кинематографа в данных условиях неосуществима»⁷³, что она может быть решена только в результате социалистической революции.

Статья Зеленского была напечатана в «Правде» через две недели после статьи В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной». Воздействие идей Ленина на Зеленского несомненно. Оно в резком неприятии буржуазного уклада, заботе о будущем кинематографа, вдохновенной мечте о завтрашнем дне.

Исследователь дооктябрьской «Правды» А. В. Прялков слышал из уст Зеленского рассказ о том, как проходила его работа над статьей «Кинематограф и рабочие». Перед тем как взяться за перо, Зеленский провел многочисленные беседы с петербургскими рабочими, расспрашивая их о том, как они воспринимают фильм. «Оценка картин и их влияния на зрителей, суждения о том, что картины воспринимает нездоровые, антихудожественные вкусы, что комики возбуждают смех зрителей бульварными приемами — кривляньем, битьем посуды, порчей одежды и т. п. — все это записано непосредственно со слов самих рабочих»⁷⁴. Это свидетельство дает возможность еще раз убедиться в исключительно тесной свя-

⁷³ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе, с. 314—315.

⁷⁴ Прялков А. В. Дооктябрьская «Правда» о литературе (1912—1914). М., 1955, с. 146.

зи газеты с рабочими, в ее умении и выразить пролетарское общественное мнение и быть коллективным организатором.

Статьи «Правды» о кино — высшая точка не только русской, но и европейской киномысли кануна первой мировой войны. Большевики первыми заговорили о роли кино в идеологической борьбе. К таким выводам приходит прогрессивный американский киновед, ученик С. М. Эйзенштейна, Дж. Лейда, систематизировавший высказывания о кино деятелей культуры различных стран начала 10-х гг.⁷⁵ Приведя выдержки из статей «Правды» 1913—1914 г., он останавливается перед существенным вопросом: знали ли русские кинодеятели о взглядах большевистской газеты? Перепечатка в «Вестнике кинематографии» самого важного из выступлений «Правды», статьи В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной», дает возможность ответить на этот вопрос утвердительно.

Наивно было бы ожидать, что издания, выпускавшиеся пошлыми буржуа, в освещении основных проблем кино будут последовательно развивать и углублять взгляды центрального органа партии российского пролетариата. Но в последние месяцы перед началом первой мировой войны в киножурналистике появляется все больше материалов, свидетельствующих об общественном недовольстве репертуаром, критикующих безвкусицу и глупость большинства фильмов⁷⁶, — и это можно считать воздействием «Правды» на демократически настроенных киножурналистов.

* * *

Едва ли не самая интересная сторона предвоенных киноизданий с точки зрения сегодняшнего читателя — разработка на их страницах вопросов эсте-

⁷⁵ Leyda J. Kino. A History of the Russian and Soviet Films. London, 1960.

⁷⁶ См.: Блонский М. Когда гаснут огни... — Кинотеатр и жизнь, 1913, № 1; Браиловский М. — Эдисоны, интеллигенты и коммерсанты. — Сине-фоно, 1912—1913, № 24; Semper. Спорный вопрос. — Вестник кинематографии, 1914, № 2; и др.

тики кино. Художественные произведения, которые стали появляться в журналах перед первой мировой войной, были откровенно слабыми; заметки и корреспонденции, посвященные коммерческим вопросам, представляют ценность главным образом для узких специалистов. Но некоторые статьи по киноэстетике сохранили свою ценность. Их совокупность дает возможность увидеть такое быстрое развитие эстетической мысли, которой не знала журналистика, посвященная старым искусствам.

Кино и киномысль принадлежат к разным рядам, самостоятельным, но сближающимся, и быстрота развития киномысли определялась быстротой развития кинематографа. Казалось бы, первым киножурналистам должно было быть легко: они могли опираться на опыт исследователей старых искусств, и каждое их суждение оказывалось внове. На деле освоение нового эстетического пласта сопряжено со значительными трудностями: нужно было выработать критерии оценки произведений, а для этого осмыслить своеобразие нового искусства, вписать его в ряд старых искусств.

Киножурналисты начинали с простодушных откровений. В «Сине-фоно» (№ 2, 1907—1908) доказывалось: нет ничего плохого в том, «что одни и те же лица появляются в разных картинах и в измененных только костюмах, типах и положениях — кто это может заметить? Масса, наверное, нет». На сцене актер тысячелетиями появлялся в разном облике в разных ролях, более широкий взгляд на вещи избавил бы анонимного автора от наивности. Но журналы на своем раннем этапе не умели сопоставить кино с другими искусствами, не осознавали его как искусство.

Не только зрителями, но и киножурналистами кинематограф воспринимался нерасчлененно, и неслучайно ни один журнал не отозвался на событие, имеющее решающее значение для истории кино, — выход на экраны первого русского игрового фильма. Отличный игрового фильма от всех прочих не видели. Кино оставалось технической новинкой, по-прежнему восхищались движением теней на безмолвном экране, но жизнь уже подсказывала журналам новые темы: фильм может быть использован в обучении, камеру

можно установить на самолете, можно снять спортивные состязания...

До 1910 г. главными темами статей в отраслевых журналах были «кино и...» и «кино как...». Даже заголовки отличала однородность: «Синематограф как развлечение» (Сине-фоно, № 2, 1907—1908), «Синематограф и школа» (№ 9), «Синематограф как средство воспитания» (№ 14), «Искусство и синематограф» (№ 15). Эти статьи отражают первоначальный этап киномысли, когда она обнаруживает, что кинематограф способен вторгаться во многие сферы деятельности человека, всюду может быть приложен, со всем сопоставлен. Журналисты отмечают, что фильмы прочно вошли в жизнь больших городов, выражают уверенность, что «живая фотография» завоеует и малые города, затем деревню. Порою они опьянены открывающимися горизонтами, и петербургский журналистик в начале 1909 г. восхищенно провозглашает: «Исчезнут газеты и журналы, погибнут книги, но живая фотография будет расти и завоевывать великое будущее мирового искусства»⁷⁷.

Особое воздействие на русскую киножурналистику довоенного периода оказали статьи о кино, написанные для литературно-художественных изданий писателями. В общей печати эти статьи стояли особняком: писатели раньше других разглядели, что на их глазах происходит чудо, чудо рождения нового искусства. Об эстетическом наслаждении, которое мог доставлять ранний несовершенный фильм, за несколько месяцев до открытия «Сине-фоно» заговорил Андрей Белый, статья которого «Синематограф» была напечатана в журнале символистов «Весы». Журнал этот выходил тиражом 300 экземпляров, примерно столько же зрителей в 1907 г. смотрело фильмы в одном только петербургском или московском кинотеатре в течение одного вечера. Массовость киноаудитории заставляет даже писателей, тяготивших к модернизму, отнести к наивному фильму всерьез, и Андрей Белый, а через пять лет и его друг Леонид Андреев в статьях о кино далеко отходят от собственной творческой практики, видят в нем новую силу,

⁷⁷ Вестник живой фотографии, 1909, № 2, с. 2.

которая, как они надеются, объединит художника и народ.

Та же массовость кино привлекает и писателей демократического направления: К. И. Чуковского, Скитальца, А. С. Серафимовича. Однако их статьи, начавшие появляться с конца 1908 г., уже сложнее: здесь и первые попытки классового анализа киноаудитории и даже прогнозы развития кино⁷⁸.

Киножурналистика быстро усваивает идеи признанных писателей. Она берет на вооружение их идею о массовости кино как его главной отличительной особенности, и положенная в основу многих статей, она становится своеобразной вакциной, предохраняющей киножурналистику от влияния декаданса.

В одном из первых номеров «Сине-фоно» под заголовком «Мысли и афоризмы» помещен адаптированный пересказ статьи Андрея Белого, в нем есть даже прямые цитаты. Впервые в киножурналистике здесь заявлена мысль, которая неоднократно будет повторяться и варьироваться долгие годы, наложит отпечаток на ее эстетические искания: «Синематограф — демократический театр будущего» (№ 7, 1907—1908). Однако — одно из первых свидетельств нечистоплотности нравов дооктябрьской киножурналистики — имя Андрея Белого в статье не упомянуто. В дальнейшем также без упоминания первоисточника в ряде статей на протяжении нескольких лет варьируется заимствованная из его статьи тема радостной встречи с «чистым, невинным развлечением на сон грядущий после трудового дня».

Отношения киножурналистов с Чуковским были не менее потаенными. Острота его слога, воинствующая непримиримость к пошлости, в какие бы одежды она ни рядилась, от сноба Мережковского до кумира гимназисток Чарской, обеспечили ему в годы реакции репутацию критика блестящего, но злого. Отрывок из брошюры Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература», высмеивающий низкопробный кинорепертуар, перепечатал журнал «Театр и искусство», положив этой публикацией начало своей многолетней

⁷⁸ См.: Чернышев А. А. Из ранней русской киномысли, 1907—1914. — В кн.: Из истории кино, сб. 12. М., 1987.

борьбе против кино⁷⁹. Однако киножурналисты расценили статью иначе, не как антикинематографическую, ее пафос оказался им близок. «Сине-фоно» с 1910 г. регулярно упрекает фирмы за то, что они «забрасывают рынок самыми глупыми, совершенно непродуманными картинами» (№ 6, 1910—1911), «Вестник кинематографии» констатирует с горечью, что в кинематографической среде «нет почвы для развития идей; есть, наоборот, все данные для пошлости» (№ 4, 1911) — и это, по существу, повторение взгляда Чуковского. На начальном своем этапе киножурналистика внешне обособляется от общей печати, пытаясь тем самым утвердить свою самостоятельность.

Справедливости ради нужно признать, что из двух упомянутых статей киноиздания заимствуют лишь верхний слой. Мысль Андрея Белого о том, что старые искусства окрашены интеллигентским надрывом, а кино духовно здоровее, оказывается для ранней киножурналистики слишком сложной, и она, не готовая еще сравнивать кино с другими искусствами, проходит мимо нее. Игнорирует она и тезис Чуковского о связи раннего фильма с мещанскими вкусами: для нее еще не существует отдельных групп зрителей, поэтому тезис писателя трансформируется, звучит как аксиома, что фильм должен соответствовать вкусам аудитории.

Из двух источников черпали не только киножурналисты. В первом «Письме о театре» (1912) Леонид Андреев из всего написанного ранее о кино счел заслуживающей внимания одну только «превосходную, но мало оцененную и замеченную статью г. Чуковского» (Маски, 1912, № 3)⁸⁰, в то же время романтический энтузиазм в отношении к кино он фактически заимствовал у Андрея Белого. Даже слово «Кинемо» он писал с заглавной буквы, подчеркивая тем самым свое глубочайшее уважение новому зрелищу, подобно тому, как пятью годами ранее Андрей Белый писал с заглавной буквы «Синематограф».

⁷⁹ См.: Театр и искусство, Спб., 1908, № 49. В следующем номере журнала напечатан фельетон «Живая лента», в котором образ захолустного города Пропойска, модификации шедринского Глупова, где жители пьют горькую да ходят в кино.
⁸⁰ См. также положительный отзыв Л. Толстого о статье К. Чуковского: Грызлова И. Толстой и кино. — Коммунар, Тула, 1968, 11 февраля.

Начальный этап киножурналистики отмечен не столько поисками в области эстетики кино, сколько поисками организационных норм, упорядочивающих кинопредставление. Для периода, когда в кино еще не видят искусства, такой подход закономерен. В театре сложилась практика, когда билеты в первые ряды продаются по самым высоким ценам: зритель может лучше рассмотреть лица актеров. Но в кино места в первых рядах наименее удобны. Обсуждается новый порядок расценки мест. В театре обязателен гардероб, в кино с самого начала от него отказываются (но не так-то просто приучить публику снимать головные уборы, чтобы не мешать позади сидящим) и т. п.

Первоначальное представление о фильмах выражено в следующей формуле журнала «Сине-фоно»: «Не следует называть их орудием культуры, но так следует их понимать и, как одну из эксцентричностей нашей цивилизации, извинить»⁸¹. Внутренняя противоречивость этой формулы («не следует называть, но следует понимать») обусловлена переходным характером отношения к кино — оно уже перестает восприниматься как аттракцион и еще только начинает осваиваться как зрелище. Авторы журнальных статей замечают сходство игрового фильма со спектаклем, даже обнаруживают, что в фильме смена декораций происходит мгновенно, следовательно, фильм имеет какие-то преимущества перед спектаклем. Но в целом они видят в кино только приготовительную школу для театра⁸². Общий взгляд наиболее точно выражает в театральном журнале «Рампа и жизнь» в 1910 г. прокатчик С. Френкель: «Тот, кто никогда не был в театре, но сегодня попал в кинематограф, завтра пойдет в театр, но кто бывает в театре, никогда не изменит ему для кинематографа»⁸³.

Однако в преобладающий простодушный мотив врываются устремленные в будущее обертоны: журналы констатируют, что не только вкусы зрителей неоднородны, неоднородны и сами фильмы. В ноябре 1908 г. «Вестник кинематографов в Санкт-Петербур-

⁸¹ Сине-фоно, 1907—1908, № 2.
⁸² См.: Друзья и враги. — Вестник кинематографии, 1911, № 20.
⁸³ Рампа и жизнь. М., 1910, № 39, с. 635.

ге» свидетельствует, что еще в прошлом сезоне публика шла в кино посмотреть «самый факт демонстрации», прежде ею не виданный, и к фильму никаких требований не предъявляла, а теперь положение в корне изменилось: «Одни идут со специальной целью посмотреть путешествия и дремлют, пока идут картины с драматическим сюжетом, другие хотят посмотреть фабричные и заводские производства и т. п.»⁸⁴

В этом признании основа будущего разделения кинематографа на роды и виды. Но в целом русская киномысль на начальном этапе своего существования повторяет ранний этап литературной мысли, когда и она признавала ценным только общее, а личное и индивидуальное отождествляла с побочным и случайным.

Этап, который в литературном сознании затянулся на десятилетия, киномысль прошла за три-четыре года.

* * *

Осенью 1910 г. газеты и журналы опубликовали статистические данные об общем количестве проданных билетов в кино в России. За истекший год оно составило 108 млн. Эту цифру «Сине-фоно» (№ 1, 1910—1911) привел со следующей расшифровкой: в стране 120 кинотеатров, в среднем в каждом из них 250 посетителей в день. В других изданиях пользовались несколько иными исходными данными, но получали тот же результат. По-видимому, цифру кинопосещений устанавливали по налогу на билеты⁸⁵. Простой подсчет показывал: число кинозрителей превысило примерно в семь раз число зрителей театральных. Впервые кинематограф заявлял о себе как о крупной социальной силе.

Театральная пресса бурно реагировала на это со-

⁸⁴ Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге, 1908, № 3, с. 3.

⁸⁵ По данным журнала «Рампа и жизнь» (№ 39, 1910) кинотеатров было 1500, зрителей в день в каждом 200; по данным журнала «Современный мир» (№ 1, 1912) соответствующие цифры — 1000 и 300. Эти цифры условны, число кинотеатров не было постоянным, сеансы зачастую устраивались в непригодных помещениях.

общение. «Театр и искусство» и «Рампа и жизнь», адресованные в первую очередь провинциальным актерам, отражали страх актеров перед распространением нового зрелища, угрожавшим им безработицей⁸⁶. В те годы преобладал наивный взгляд, что каждый кинозритель — это зритель, «украденный» у театра. Характерна, например, заметка, присланная в редакцию московского театрального журнала «Маски» в 1912 г. из Нижнего Новгорода: «Главную причину небольшой посещаемости городского театра видим в кинематографе. Каждый вечер кинематографы переполнены, а театр собирает незначительное количество зрителей»⁸⁷. Театральные журналисты еще не осознали, что кинематограф создал свою публику, более широкую, чем театральная, привлеченную дешевизной нового зрелища⁸⁸, отсутствием надобности в парадной одежде, возможностью всего за полтора часа получить множество информации и разнообразных впечатлений.

Но кинематографическая пресса чутко уловила, что публика в кино состоит не из тех, точнее, не только из тех, кто прежде наполнял театральные залы. В киевской газете «Экран и рампа. Обозрение кинематографов» (№ 1, 1913) читаем: «Трудно даже представить себе, как заполняли мы свои вечера в то недавнее время, когда не было еще кинематографа. Бульвары и рестораны, пивные и бильярдные. Сплетни, шатанье по улицам, карты!.. А теперь? Старики и дети, принцы и нищие, ученые и едва грамотные — кто не бывает в кинематографе? Кто не следит за его жизнью и развитием?»

Постоянные провалы гастролей и премьер, банкротства антреприз, падение сборов в разных городах, о которых постоянно сообщали театральные жур-

⁸⁶ Об эволюции отношения театральных журналов к кино см.: Чернышев А. А. От презрения к признанию. Дооктябрьская театральная печать о кино. — Искусство кино, 1984, № 2.

⁸⁷ Маски. М., 1912, № 2, с. 95.

⁸⁸ В одном из выступлений на Первом всероссийском съезде сценических деятелей (1897) было заявлено, что посещение театра обходится зрителю около 5 руб. Средний оклад чиновника в губернском городе составлял 100 руб. См.: Петровская И. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л., 1978; с. 142.

налы, объяснялись не конкуренцией кино, а неумелым ведением дел, низким художественным уровнем спектаклей. Но театральная пресса усмотрела корень зла в появлении «отвратительного конкурента», как она окрестила кино, и в необыкновенно резкой форме стала его «упразднить». Вскоре кинематографическая пресса перешла в ответное наступление, разгорелась полемика, достигшая наибольшей остроты в 1911—1913 гг., где обе стороны исходили из представления, что два подобных зрелища сосуществовать не могут, что какое-нибудь из них должно победить. Между тем веками рядом уживались, например, живопись маслом и акварелью, сольные музыкальные произведения и произведения для оркестра...

Об аргументации сторон в этой полемике дает представление следующая тирада из бульварного «Синего журнала». Он не принадлежал к кинематографической печати, но охотно включился в полемику, обстановка скандала привлекала его. В одной из статей 1914 г., когда споры между приверженцами двух искусств уже затихали, «Синий журнал» заявлял, что театр — это «театр декораций, написанных на холсте, театр антрактов, суфлеров, клакеров, цветочных самоподношений, заученных, как у попууга, ролей, театр нищенских постановок и нищенских окладов артистам, театр дорогих мест в ложах и партере, театр, отнимающий у зрителей целый вечер... На смену ему идет кинематеатр с его актерами, которые всегда в ударе, с его постановками, которые стоят сотни тысяч, с его живыми декорациями под открытым небом, с его моментальными сказочными превращениями...»⁸⁹. Маститый критик А. Р. Кугель, редактор журнала «Театр и искусство», отстаивал противоположную точку зрения: «Кинематограф — несомненно, «варвар». Его появление в ряду театральных зрелищ представляет ренессанс примитива, который не может на эстетов театра не производить удручающего впечатления»⁹⁰.

Наивность аргументации каждой из сторон, видевшей только плюсы у «своего» искусства и только минусы у «чужого», очевидна. Она резко контрастирует

⁸⁹ Синий журнал, Пг., 1914, № 23, с. 6.

⁹⁰ Театр и искусство, Спб., 1912, № 31, с. 601.

с общим высоким уровнем предоктябрьской эстетической мысли. Вместе с тем это свидетельство трудностей, встающих перед эстетикой всякий раз, когда к семье искусств присоединяется новое.

Трижды на протяжении полутора веков разгорались подобные споры — в середине XIX в. вокруг фотографии, перед первой мировой войной в связи с «движущейся фотографией» — кино, после второй мировой войны, когда вошла в быт «движущаяся фотография, передаваемая на расстояние», — телевидение. Все три новых искусства — следствие технического прогресса и адресованы более широкой аудитории, чем их предшественники и собратья. Каждое в своем развитии прошло этап, когда массовость обгоняла его художественную ценность. Еще не освоены собственные выразительные средства, еще далеко до появления первых выдающихся произведений, а оно уже завоевало общественный интерес. Тогда одни критики увлеченно пишут о широких открывающихся перед ним перспективах, пытаются порой доказать, будто прежние искусства устарели, другие решительно бракуют его нынешние невыразительные произведения⁹¹. Есть своя правота и у первых, условно назовем их «романтиками», и у вторых, которых можно было бы назвать «реалистами». Несмотря на крайности отдельных высказываний, такие споры содействуют более точному пониманию выразительных средств различных искусств. «Первый изобретатель искусств, — проницательно замечал один из первых русских эстетиков, учитель Лермонтова А. Ф. Мерзляков, — есть нужда, остроумнейший из всех учителей на свете»⁹².

Факт сравнения в десятках статей фильма спектаклем означал, что эстетическая мысль относится в те годы к фильмам в первую очередь как к игровым. Это заставляло видеть в фильме произведение искусства, и неслучайно впервые в ходе поле-

⁹¹ О полемике вокруг фотографии, предвосхитившей полемику вокруг кино, см.: Морозов С. А. Фотография среди искусств. М., 1971.

⁹² Русские эстетические трактаты первой трети XIX в., М., 1974, с. 29.

мики театральной и кинематографической прессы звучит утверждение, что кино — это новое искусство. Однако материалы этой полемики свидетельствуют, что процесс осознания кино как нового искусства был драматический, сложный, что эстетическая мысль словно находилась в лабиринте и в поисках выхода из него проверяла многочисленные тупиковые маршруты.

Театральные журналы повторяли, что кино нельзя считать искусством, поскольку фильм существует в ряде однозначных равноценных копий. Споря с этим взглядом, киноиздания выдвигали контраргумент, будто каждый последующий спектакль — механическое повторение премьеры⁹³. Оба этих подхода были неверны. Киножурналисты забывали опыт Белинского, многократно смотревшего спектакль «Гамлет» с Мочаловым в главной роли и каждый раз находившего новые оттенки в игре артиста. Театральные журналы упускали из виду, что, например, в ряду однозначных равноценных копий исстари существуют гравюра и скульптура, отлитая из бронзы. Им предшествует существующий в единственном экземпляре, оригинал, но и фильм первоначально существует в одной копии.

Сравнительно малый опыт кино со времени Люмьеров еще не давал возможности установить некоторые его общие закономерности. Леонид Андреев предложил разделить «сферы влияния» театра и кино: театру отдать исследование глубин человеческой души, кино — внешнее действие⁹⁴. Однако появились экранизации романов «Дворянское гнездо», «Приваловские миллионы», в них не без успеха был раскрыт внутренний мир персонажей и казавшаяся стройной концепция была отменена развитием событий.

Поборником короткометражного фильма выступал А. С. Серафимович. Уподобляя его короткому рассказу, он связывал спрос на небольшие произведе-

⁹³ См., напр., отчет о докладе М. Бонч-Томашевского на диспуте 5 апреля 1913 г. в Политехническом музее в Москве (Маски, 1913, № 6, с. 109) и передовую статью «Сине-фоно» (1912—1913, № 15), посвященную итогам того же диспута.

⁹⁴ Такое предложение содержится в первом «Письме о театре» Л. Андреева (1912). Но через год, во втором «Письме», он отказался от подобного разделения.

дения с убыстрившимся ритмом жизни⁹⁵. На деле эпоха короткометражных игровых картин подходила к концу, и современники свидетельствовали, что такая картина стала восприниматься как мимолетное зрелище, мелькнувшее перед глазами зрителя, не затронув его души. В то же время полнометражный фильм заставлял зрителя более глубоко проникать в содержание, тоньше чувствовать, серьезнее задумываться⁹⁶. Кроме того, читатель мог ограничиться одним рассказом и отложить книгу, кинозритель во время сеанса смотрел подряд 5—6 короткометражных лент.

Но была польза для киномысли даже и в проверке тупиковых маршрутов. Авторы статей делали ряд наблюдений, действительно ценных, выдержавших испытание временем. Таковы, в частности, сравнение фильма с книгой, впервые предпринятое Серафимовичем, рассуждение Андреева о преимуществах кино, владеющего, по его словам, «всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, властелина, могущего привлечь к своему действию тысячи людей, автомобиль, аэропланы, горы и моря»⁹⁷.

В ходе полемики впервые заговорили, что природа актерского творчества в кино иная, нежели в театре. Критики еще не начали анализировать отдельные актерские работы в кино, но уже увидели, что киноактер должен обходиться без помощи зрительного зала. Зато реальная природа, улица, заменяющие декорацию, способствуют натуральности игры.

* * *

Особое место в дискуссии заняли две статьи, наметившие новые рубежи в развитии русской киномысли. В журнале «Театр и искусство» (№ 38, 1911) была опубликована статья А. И. Косоротова «Мону-

⁹⁵ См.: Серафимович А. С. Машинное надвигается. — Сине-фоно, 1911—1912, № 8, с. 8—9. В собрания сочинений писателя не включалось. Последняя перепечатка — Искусство кино, 1936, № 12.

⁹⁶ См.: Браиловский М. Итоги и перспективы. — Сине-фоно, 1912—1913, № 19, с. 15.

⁹⁷ Маски, 1912, № 3, с. 12—13.

ментальность»⁹⁸. Ее значение состоит в том, что, сравнивая театр и кино, Косоротов впервые в русской критике обнаружил, что монтаж и крупный план являются специфическими выразительными средствами кино. «При каждом новом посещении кинематографа я с все более возрастающей завистью созерцаю одно его художественное преимущество перед живой театральной сценой. Заключается оно в том, что в любой момент действия есть возможность покрыть мраком все второстепенные части сцены, а главное действующее лицо увеличить во сколько угодно раз. По желанию, даже в этой единственной остающейся фигуре затемняются руки, ноги, торс: всю сцену вдруг заполняет одна голова, в мимике которой до потрясения видны малейшие движения жилки, мельчайших блестков в глазах, на губах»⁹⁹.

При всей очевидности этого наблюдения для наших дней, для зрителя 1911 г. это было откровением. Изобретение крупного плана в киноведческой литературе традиционно связывалось с именем американского режиссера Д. У. Гриффита, и стал хрестоматийным рассказ о том, как в Голливуде Гриффит впервые показал кадры, снятые крупным планом, и, когда огромная «отрубленная» голова заулыбалась публике, началась паника. Зрители еще не умели соединять в своем сознании отдельные кадры в единую непрерывно развивающуюся картину¹⁰⁰. Однако рассказ этот относится к началу первой мировой войны, а статья Косоротова появилась тремя годами ранее. Рассуждая о крупном плане, Косоротов вспоминал о театральном бинокле: с помощью бинокля зритель приближает к себе отдельные моменты спектакля, но он не знает пьесы и не выделяет сознательно главных ее мест. Иное дело — кино. Там «управляющий зрелищем имеет силу сознательно выхватить из пьесы любой главнейший момент и возвести его в перл изображения»¹⁰¹.

⁹⁸ Косоротов Александр Иванович (1869—1912) — драматург и театральный публицист. В годы первой русской революции пользовалась успехом его пьеса «Весенний поток» (1904). «Монументальность» — лучшая из статей Косоротова.

⁹⁹ Театр и искусство, 1911, № 38, с. 702.

¹⁰⁰ См.: Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с. 51.

¹⁰¹ Театр и искусство, 1911, № 38, с. 702.

Наблюдения Косоротова буквально через несколько недель были подтверждены этапным фильмом раннего русского кино «Оборона Севастополя» (преьера состоялась 15 октября 1911 г. в Большом зале Московской консерватории). Один из центральных эпизодов фильма, потопление черноморской эскадры, был решен монтажно. «При монтаже толпа севастопольцев, кадры изрыгающих дым и огонь пушечных жерл и падающего на бок корабля создали цельное, динамическое зрелище. Через детали, частности зритель мог мысленно воссоздать и представить себе всю картину гибели флота», — пишет современный исследователь дореволюционного кино¹⁰².

Киноведческая мысль и кинематографическая практика почти одновременно начали «осваивать» возможности монтажа, однако ни статья, ни фильм не были по достоинству оценены в момент их появления. На фильм, отступив от обычных правил, откликнулся критической статьей «Сине-фоно» (№ 5, 1911—1912). В ней был брошен упрек его постановщикам А. Ханжонкову и В. Гончарову за то, что они отказались от сквозного драматургического действия, ограничившись показом «отдельных, не связанных друг с другом батальных и бытовых сцен», а использование монтажа отмечено не было. Двумя месяцами раньше в том же журнале (№ 1, 1911—1912) обозреватель под псевдонимом Н. А. Стырный отметил статью Косоротова в «Театре и искусстве», но ее неавторства оценить по достоинству не сумел. А между тем все последующее развитие кино как искусства неотделимо от монтажа и крупного плана. Знаменательно, что первым о них заговорил не киножурналист, а театральный писатель, в кинематографической среде в ту пору монтажу и крупному плану значения не придавали. Лишь примерно через пять лет киножурналисты заново открывают эту тему, однако не вспоминают историю вопроса.

Между тем в статье Косоротова есть еще один интересный аспект, сохранивший актуальность до наших дней. Признав крупный план специфическим выразительным средством кино, Косоротов мечтает о

¹⁰² Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961, с. 35.

том, что и театр сможет приблизить действие к зрителю. В начале XX в. наряду с прежними огромными сценическими площадками, где актер был затерян среди декораций, стали появляться маленькие сцены, где фигура артиста казалась крупнее из-за того, что декорации уменьшились в размерах. Автор статьи в «Театре и искусстве» не принимает ни «монументального пейзажа с фигурами», ни «монументальных фигур с пейзажем». Он ищет подвижного, изменяющегося соотношения этих двух компонентов, обусловливаемого режиссерской волей. Он надеется, что будет придумано какое-то техническое усовершенствование и станет обычной практика, когда «из общего ровного течения вдруг вырываются и возводятся в перл монументального изображения наиболее важные части».

Эту идею до сих пор осуществить не удалось, однако в наше время к ней возвращаются, хотя и здесь приоритет Косоротова прочно забыт. Шагом в подобном направлении являются попытки выделить лицо артиста пучком света, погружая сцену в темноту, или выносить действие на просцениум, в проходы между рядами кресел, приближая актера к публике. Но у Косоротова речь шла, по-видимому, об использовании в театре оптического или оптико-механического приспособления. О своеобразном театральном крупном плане задумывался и Н. П. Акимов, когда выдвигал перед театральными инженерами задачу, «не прерывая действия, показывать в сильном увеличении лица актеров действующих, а не снятых заранее»¹⁰³. Подобное изобретение, осуществленное в одном из научно-фантастических произведений польского писателя Ст. Лема, вытеснив и театр и кино, образовало новый вид зрелища. Современный эстетик В. А. Сахновский-Панкеев полагает, что если «реал» Лема «когда-нибудь осуществится, то он отнюдь не объединит специфических достоинств театра и кино, напротив, взорвет изнутри их эстетическую природу»¹⁰⁴. Мы, однако, считаем, что подобное усовершенствование не разрушило бы природу театра, по-

¹⁰³ Акимов Н. П. О театре. Л.—М., 1962, с. 181.

¹⁰⁴ Сахновский-Панкеев В. А. Соперничество — содружество: театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979, с. 109.

скольку осталась бы неизменной ее основа: творческий процесс происходит одновременно с восприятием. Ни у Косоротова, ни у Акимова не вызывало опасений, что оптическое увеличение деталей спектакля разрушит природу театра. Тема эта приобретает живой, актуальный характер в связи с успехами лазерной техники, в частности голографии, которые дают основания полагать, что давняя мечта автора статьи в журнале «Театр и искусство» не так уж фантастична.

* * *

В отличие от статьи Косоротова, стоявшей в современной ей печати особняком, серьезная теоретическая статья в «Сине-фоно», «Синематограф и театр», подписанная Гейним (№ 23—25, 1912—1913), окружена шлейфом публикаций на ту же тему. Центральное место в статье занимает волновавший тогда многих вопрос о природе кинематографического гротеска.

В 1911—1912 гг. журналисты впервые обнаружили особую приверженность кино к показу экстремальных ситуаций и ярких, психологических однозначных персонажей. «Вестник кинематографии» в передовой статье (№ 4, 1911) отмечал обилие на экране злодеев, крови и преступлений и заявлял, что подобный крен аморален и отражает общественный аморализм. И сегодня обвинением буржуазному кинематографу звучат гневные слова статьи: «Он уверяет, что вся кровь наших дней — самое обыкновенное, естественнейшее явление жизни». Через несколько номеров, вернувшись к той же теме, журнал называет еще одну аморальную склонность кино, тяготение к эротике, даже к порнографии (№ 14, 1911). В чем причина популярности вульгарных, пошлых кинопроизведений? «Вестник кинематографии» лишь отмечал, что культурный уровень большинства зрителей низок.

А автор статьи «Кинематограф» в газете «Столичная молва» Н. Лопатин, защищая лубочный фильм, находил некую первозданную прелесть в его примитивности: «Если кинематограф показывает вам злодея, так это уж настоящий злодей, и вы начинаете ненавидеть его с первого же взгляда за одну его

шляпу, за одну его черную, зверскую бороду. Если же на экране появляется добродетель, то опять-таки сразу всем и каждому становится ясно, что даже ангелы не превосходят ее чистотою, добротою, непорочностью»¹⁰⁵.

В констатации факта — кинематограф тяготеет к контрастам и преувеличениям, причем преувеличивает, как правило, отрицательные стороны характера, пороки — Гейним повторяет своих современников. Он считает, что кино трансформировало заимствованные у театра жанры, доводя драму до трагедии, трагедию до мелодрамы, комедию превратив в фарс. Однако подобному гротеску Гейним дает новые объяснения.

Во-первых, он объясняет его самой природой немого кино. Статья, о которой идет речь, одна из первых в киножурналистике, где об отсутствии звука в фильме говорится не как о временном досадном недостатке, а как о его характерной черте, по крайней мере на определенном этапе развития. То, что можно было бы сказать одним словом, подчеркивает Гейним, актеру приходится изображать рядом мимических движений. Стремясь быть понятым всеми, актер неизбежно переигрывает¹⁰⁶; «В синематографе нет не только нюансов, но и положительных степеней: все в превосходной». Недостаток углубленной разработки характеров постановщики возмещают экзотичностью обстановки действия, калейдоскопичностью картин-кадров. Это интересно, поскольку современные критики коммерческого буржуазного фильма нередко упускают историю вопроса: рецепты и шаблоны сегодняшнего дня восходят к рецептам и шаблонам раннего кино, обусловленным неразвитостью его выразительных средств.

Во-вторых, в статье в «Сине-фоно» кинематографический гротеск рассматривается как явление, отвечающее запросам массового городского зрителя, ищущего быстро сменяющихся сильных впечатлений.

О том, что ускорение ритма городской жизни вне-

¹⁰⁵ Статья Н. Лопатина перепечатана в «Сине-фоно» (1912—1913, № 27).

¹⁰⁶ Аналогичное рассуждение В. Мазуркевича из журнала «Кинематографический театр» (1911, № 16) см.: Чернышев А. А. По страницам старых журналов. — Советский экран, 1982, № 9, с. 18.

сло изменения в восприятие искусства публикой, специалисты начали задумываться в 90-е гг. Современный исследователь Н. А. Хренов приводит датированное 1891 г. любопытное свидетельство врача А. Яковлева, рассуждающего об эмоциональных перегрузках и о возросшей разобщенности людей — следствиях развития капитализма: «Современный культурный человек возбужден, — писал Яковлев в медицинском журнале, — ибо он уже не довольствуется ни тихими удовольствиями и радостями; он всюду и везде ищет сильных впечатлений, и это потому, что чем раздраженнее наши нервы, тем все сильнее и сильнее впечатления требуются для того, чтобы вызвать то особенное состояние нашей нервной системы, которое называется чувством удовольствия... Он требует от театров раздирающих драм и комедий, изображающих прелюбодеяния, он требует от цирка — детей, висящих на трапедии, рискующих ежеминутно сорваться со страшной высоты и раздробить себе голову о камни; он требует от газет телеграмм о различных угрожающих политических событиях, описаний кровавых жизненных драм и подробной уголовной хроники; он требует от литературы описания наготы — и той же наготы требует и от живописи; он разлюбил тихую мелодическую музыку... И он находит все это, ибо все, за что платится щедро, в наше время может быть найдено»¹⁰⁷.

Яковлев был неправ, утверждая, что такие новые запросы типичны для культурной части общества. Гораздо характернее они были для не имевших культурной традиции, впервые приобщавшихся к искусству городских низов. Это явление, связанное с ростом капиталистического города с его социальными контрастами и противоречиями. Гейним называл фильм «характерным продуктом современного города» и даже сравнивал его с гашишем. Зрительная галлюцинация обходится без слов, следовательно, и экрану слово не нужно, оно лишь помешало бы магии гротескного зрелища.

Эту мысль сразу же подхватила вся кинематогра-

¹⁰⁷ Цит. по: Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981, с. 209.

фическая пресса. В десятках статей мы читаем, что слова лгут и лишь поступки выражают истину. Художественному театру будто бы наиболее удаются паузы, немые сцены. В очерке К. Зауральского «Кинематограф на Парнасе» (Сине-фоно, № 15, 1912—1913) доказывалось, что своей немотой кино приобщает зрителей к сотворчеству: каждый вкладывает собственные мысли и чувства в жесты героев. М. Выгановский в «Вестнике кинематографии» (№ 2, 1914) напечатал статью «В безмолвии суть» — о том, что приход звука погубил бы кино, лишив его собственного лица. Подобно тому, как несколькими годами раньше киножурналисты разрабатывали тему массовости кино, в 1913—1914 гг. они открыли для себя немое кино. Теперь они сравнивают фильм с балетом и пантомимой, тема эта становится центральной. Появляется крылатое выражение «Великий Немой», переиначенное из андреевского «Великий Киному».

Небольшие журналы «Кинематографический театр» и «Кинотеатр и жизнь» вынужденную немоту фильма считают его органическим пороком, констатируя, что набор жестов у актера ограничен, что существует противоречие между в высшей степени реальным фоном действия (улица с домами и автомобилями) и условным поведением персонажей, объясняющихся жестами, подобно глухонемым.

Нет оснований видеть здесь полемику. Речь идет о «романтическом» и «реалистическом» подходах к фильму, о которых говорилось выше.

Однако перед первой мировой войной в киножурналистике происходит первая серьезная полемика, и сам факт ее возникновения — свидетельство начавшейся зрелости новой отраслевой периодической печати. Спор разгорелся вокруг вопроса, что является первоочередной задачей кино — служить развлечением или «сеять разумное, доброе, вечное». Внешне этот спор был облечен в несколько неожиданную форму: является ли более предпочтительной экранизация или развлекательный фильм?

* * *

В тогдашнем репертуаре имел место своеобразный водораздел: фильмы по оригинальным сценариям

чаще всего были развлекательными, экранизации — более серьезными. Можно вспомнить многочисленные исключения из этого правила: например, популярный «Фантомас», откровенно развлекательный, был поставлен по роману П. Сувестра и М. Аллена. В руках халтурщиков-драматургов экранизации самых серьезных произведений литературы нередко превращались в дурную пародию на первоисточник. В фильме «Симфония любви и смерти» по трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (фирма Талдыкина, 1914) возлюбленная Сальери Изора, чтобы вдохновить его на творчество, принимает яд. Отравив Моцарта, Сальери уничтожает свои музыкальные рукописи и сам падает мертвым. Три труп, и высокая трагедия «справедливости, парадоксальной в отношении к истине»¹⁰⁸, подменялась бульварной мелодрамой. Экранизировались зачастую низкопробные произведения Вербицкой, Арцыбашева и им подобных.

«Сине-фоно» и «Вестник кинематографии» выделяли те экранизации, где сюжет литературного произведения воплощался точно. Отсутствие отступлений от оригинала считал «огромным плюсом» фильма «Капитанская дочка» по Пушкину «Сине-фоно» (№ 25—26, 1913—1914). «Вестник кинематографии» (№ 7, 1914) расхваливал картины «Анфиса», «Обрыв», «Гроза», «Живой труп». Но в какой степени экранизации выдающихся романов и пьес в бедном выразительными средствами тогдашнем кино сами могли стать фактами искусства? Журнал так отвечал на этот вопрос: достаточно, что они делают для неграмотного и полуграмотного зрителя возможным хотя бы приблизительное знакомство с классикой, пробуждают интерес к книге.

Была и другая сторона проблемы: уже начала осознаваться опасность подмены частью аудитории, особенно подростками, книги фильмом. М. Браиловский доказывал (Сине-фоно, № 19, 1912—1913), что экран не может заменить чтения. «Кине-журнал» (№ 7, 1914) опубликовал характерный анекдот:

¹⁰⁸ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья 11. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М., 1981, с. 473.

— Петя, ты «Обрыв» читал?

— Не читал и читать не буду. Устарелый способ. На той неделе «Обрыв» в нашем кинематографе идет. Чего же проше! Пойду и посмотрю.

«Вестник кинематографии» стал главным поборником экранизации, увидел в ней средство разорвать порочный круг, связывающий неразвитого зрителя и низкопробный фильм. Журнал утверждал, что достичь «художественности» можно путем прививки на «ди-чок» кино культурной традиции старых искусств¹⁰⁹. Он пропагандировал линию Ханжонкова на привлечение в кино театральных актеров, художников и драматургов. Литература рассматривалась журналом как источник высоких идей, которые облагораживают экран. В статье И. Василевского (Не-Буквы) «Русская литература и кинематограф» экранизации противопоставлялись фильмам по оригинальным сценариям: автор доказывал, что первые в противоположность вторым всегда несут значительную мысль. Критическое отношение Василевского к оригинальным сценариям было в значительной степени оправданным — особенности сценария как нового литературного жанра еще не определились¹¹⁰, профессия сценариста не пользовалась уважением.

Высокие и благородные мотивы сочетались с сугубо корыстными. Западноевропейские, прежде всего французские, фирмы, контролировавшие предвоенный русский прокат, предлагали зрителю, как правило, развлекательные фильмы по оригинальным сценариям. Стратегия Ханжонкова, вступившего с ними в борьбу, заключалась в том, чтобы заставить русское общественное мнение предпочесть экранизации: в об-

¹⁰⁹ Выражение «художественный фильм» первоначально появилось в киножурналистике в связи с французской серией «*films d'art*», к участию в которой были привлечены А. Франс, Э. Ростан, Сара Бернар. После появления в «Вестнике кинематографии» серии статей о повышении художественного уровня картин, фирмы начали рекламировать свои фильмы как «художественные», и выражение «художественный фильм», первоначально означавшее «высокохудожественный фильм», постепенно переосмыслилось, стало означать «игровой фильм».

¹¹⁰ Статья В. Мазуркевича «Что и как писать для кинематографа?» (Кинематографический театр, 1911, № 16) открывает ряд публикаций на ту же тему.

ласти экранизации русской литературы у русской кинематографии появлялись бесспорные преимущества.

Позиция Ханжонкова объективно совпадала с интересами молодого русского кино. Его борьба за экранизацию стала, по существу, борьбой за национальный русский репертуар. Показательна обложка «Вестника кинематографии»: русский богатырь в кольчуге разматывает киноленту. Работа над картинами по выдающимся произведениям русской литературы не могла не оказать благотворного влияния на сам климат кинопроизводства. С другой стороны, массовый зритель учился серьезному отношению к экрану, говоря словами писателя и журналиста А. Амфи-театрова, начинал понимать, что посещение кинотеатра не только наслаждение, но и труд (№ 33, 1912).

Позицию «Вестника кинематографии» поддержал «Сине-фоно», выступавший за просвещение посредством фильма. Заслуживает особого внимания рассуждение М. Браиловского (№ 3, 1912—1913) о том, что кино больше удаются экранизации романов, чем пьес. Пьеса предназначена для редкой смены декораций, характеры раскрываются в действии-диалоге. В фильме диалог должен быть сведен к минимуму, в то же время действие с предельной легкостью может перебрасываться из одного места в другое. Что же касается романа, пишет Браиловский, «душевная и сердечная жизнь героев, борьба их страстей и стремлений, развивающаяся на фоне общественной, классовой и социальной обстановки»¹¹¹, составляющая его предмет, переносится на экран легче. Критик не вполне прав: предмет фильма, пьесы и романа в серьезном искусстве совпадают, это «судьба человеческая, судьба народная», но главная его мысль о более близком родстве экрана с прозой, чем с драматургией, сохранилась в киноведении до наших дней.

«Сине-фоно» проявлял постоянный интерес к теории экранизации. В заслугу уже упоминавшемуся фильму «Живой труп» он ставил введение сцен, «которые должны пояснить зрителю то, что в пьесе рассказывают действующие лица» (№ 1, 1911—1912).

¹¹¹ Сине-фоно, 1912—1913, № 3, с. 16.

Журнал впервые открывал, что механическое перенесение литературных произведений на экран невозможно, что «требуется исключение ряда сцен и введение новых» (№ 14, 1910—1911). Таким образом, ранние несовершенные экранизации подводили авторов статей к существенным творческим выводам.

«Кине-журнал» в ходе дискуссии резко изменил свою позицию. Покуда спор не выходил за рамки теории вопроса, он разделял получивший широкую поддержку взгляд «Вестника кинематографии» о том, что России нужен национальный русский кинорепертуар. С. Никольский писал об этом в разных специальных киноизданиях, в «Кине-журнале» (№ 16, 1913) он доказывал, что страна, имеющая своих Репиных, Станиславских, Шалапиных, должна быть передовой и в области кино. Но вскоре фирма Ханжонкова предложила либо ввести квоты для зарубежных картин, либо облагать их налогом, и «Кине-журнал» перепугался: эта мера больно ударила бы по карману многих мелких прокатчиков, специализировавшихся на импорте зарубежной продукции, в том числе и прокатную контору Перского (ее телеграфным паролем был «Германфильм») ¹¹². В журнале появилась выдержанная в резких тонах статья Б. Дубиновского (возможно, псевдоним), где утверждалось, что зрителя можно завоевать только в конкуренции (№ 7, 1914).

Главными оппонентами «Вестника кинематографии» стали ростовский «Живой экран» и журнал французской фирмы Гомон «Наша неделя».

«Живой экран» принадлежал, как мы помним, прокатному объединению «Ермольев, Зархин и Сегель», связанному с французской фирмой Пате. Первый из трех партнеров, Иосиф Николаевич Ермольев, в 1907 г. 18-летним юношей начал служить в фирме Пате, а основанный им в 1915 г. в Москве торговый дом Ермольева являлся дочерним предприятием этой фирмы. Журнал был создан осенью 1912 г., чтобы поддержать план ряда русских и зарубежных фирм, среди них и Пате, состоявший в том, чтобы поделить Россию на восемь самостоятельных районов, где

¹¹² См.: Живой экран, 1912, № 1.

крупные прокатные объединения монопольно показывали бы свой репертуар.

Фирма Ханжонкова решительно отвергла это предложение: в «Вестнике кинематографии» (№ 49, 1912) была напечатана статья С. М. Никольского «Фокус-покус», где доказывалось, что его принятие сделало бы русский экран узаконенной добычей иностранных монополий. Напротив, объединение «Ермольев, Зархин и Сегель» увидело для себя в этом предложении возможность явочным порядком установить монопольный контроль над прокатом юга России. В Ростове его главным конкурентом было отделение фирмы Ханжонкова. Именно в ней Ермольев, Зархин и Сегель увидели главное препятствие своим честолюбивым замыслам, и с первого же номера их «Живой экран» бросился в бой. Гвоздем номера стал опубликованный под псевдонимом «Капитан Скотт» рассказ «Мечты, мечты, где ваша сладость», в основе сюжета которого был жульнический план присвоить иностранную картину, причем главное действующее лицо имело номер московского телефона 22—63, подлинный номер Ханжонкова.

Произошел скандал. «Сине-фоно», защищая собственную респектабельную репутацию, обратился к издателям с гневной тирадой: «У вас в руках огромная сила. Вы выступаете с печатным словом!.. Так осторожнее обращайтесь с ним!» ¹¹³ Обещанного продолжения рассказа Капитана Скотта в «Живом экране» так и не последовало, а вскоре, когда затея с монополизацией потерпела полный провал, со страниц журнала исчезли и материалы о преимуществах монопольного ведения дел в прокате.

Однако «антиханжонковскую» направленность журнал сохранил. Теперь борьба была перенесена в область эстетики. «Живой экран» выступил в поддержку развлекательных фильмов, которые, в частности, экспортировала в Россию фирма Пате, и против экранизаций, доказывая, что они кинематографу еще не удаются, с ними надо повременить.

Еще грубее и лаконичнее этот взгляд выражала «Наша неделя»: «Французская мелодрама трогает больше, чем Пушкин, на экране. Глупейший ковбойзм

¹¹³ Сине-фоно, 1911—1912, № 24, с. 25.

и сыскное лубочное световое действо захватывает помимо воли жизненностью построения, а Достоевский на экране тошен»¹¹⁴. Ту же линию журнал продолжал и в годы первой мировой войны. Нельзя не назвать возмутительной бестактностью его заявление, будто русское кино «стоит по отношению к работам Запада так же, как постановки какой-нибудь труппы Герцогова-Завалдайского в Уссурийске — по сравнению с Художественным театром»¹¹⁵.

«Живой экран» действовал тоньше и осмотрительнее. Понимая, что прямые нападки на русский фильм не найдут поддержки у читателей, он решил идти окольным путем: доказывать, что главная цель искусства — «возвышающий обман», что серьезные фильмы не нужны массовому зрителю. В качестве признанных авторитетов, которые должны были такой взгляд подтвердить, журналом были привлечены Глеб Успенский и газета германских социал-демократов «Форвертс».

Их общий, хотя и разделенный четвертью века взгляд был таков: труженику, все время занятому добыванием куска хлеба, присуща потребность помечтать. Утомленный однообразной многочасовой работой и вечной нуждой, он ищет в литературе и искусстве необыкновенных впечатлений. «Форвертс» в статье, названной, как и одна из статей «Правды», «Кинематограф и рабочие», отмечала, что легкая читаемость экранных образов делает их особенно привлекательными для рабочего.

Описательный подход «Форвертс» к кино значительно уступал аналитическому подходу «Правды», которая связывала кино с системой буржуазной пропаганды и обсуждала возможности его использования для просвещения рабочих. Однако было бы неверным истолковывать позицию газеты, основанной В. Либнехтом, как призыв к экрану ограничиться необыкновенными историями и отказаться от просветительских задач.

Между тем «Живой экран» такой необоснованный вывод делал. Перепечатав статью из «Форвертс» (№ 12 и 13, 1913—1914), он выступил с декларатив-

¹¹⁴ Наша неделя, 1913, № 32, с. 5.

¹¹⁵ Там же, 1915, № 54, с. 3.

ной статьей «Культурная задача кинематографа» (№ 16, 1913—1914), где говорилось: «Все рассуждения о том, что единственной задачей кинематографа является распространение знаний, научных сведений и только, страдают крайней узостью и, скажем мы, эгоизмом обеспеченных классов». Здесь неверно поставлено слово «единственной»: по убеждению авторов «Вестника кинематографии», «Сине-фоно», распространение знаний является чрезвычайно важной задачей фильма, хотя они не отрицают и фильма-развлечения.

В условиях капиталистической системы главной опасностью для молодого искусства была опасность превращения его в бездумное развлечение, своего рода наркотик для огромной зрительской аудитории. Между тем редакционная статья «Культурная задача кинематографа» не только не признавала опасности в таком развитии событий, но даже его приветствовала: «Пусть экран показывает самые невероятные комбинации, самые фантастические происшествия. Вреда они принести не могут, а доставят эстетические наслаждения».

В наше время появляются все новые материалы, свидетельствующие, что оглуляющая роль экрана, его ориентация на зрителя-простака возникали отнюдь не случайно, а были последовательно проводившейся закамуфлированной политикой. Отметим, например, свидетельство Ж. Садуля, что Леон Гомон, глава и основатель крупной кинофирмы, существующей и в наши дни, имел репутацию специалиста по антирабочей пропаганде¹¹⁶. Русские Талдыкины, Либкены, Дранковы не только охотно шли навстречу запросам самого неподготовленного, малокультурного зрителя, они тщательно следили за тем, чтобы экран утверждал буржуазную идеологию и мораль.

«Живой экран» подавал себя как прогрессивный журнал, однако в главном предвоенном эстетическом споре он занимал объективно реакционную позицию, и тенденциозно подобранные высказывания левых публицистов лишь маскировали ее подлинный смысл.

Между тем перед началом первой мировой войны стало ясно, что надежды, возлагавшиеся «Вестником

¹¹⁶ См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 2, с. 427.

кинематографии» на экранизацию и на деятелей старых искусств, не сбываются. О том, что кино начинает выдвигать собственных актеров, пресса заговорила в конце 1913 г., во время гастролей Макса Линдера. Превосходный на экране, он оказался посредственным на сцене. Леонид Андреев в первом «Письме о театре» предсказывает появление выдающихся кинодраматургов, «Кинемо-Шекспиров», и, обсуждая «Письмо», журналисты повторяют, что довольно кинематографу рвать плоды с чужих деревьев, нужно ставить вопрос о его самоопределении в первую очередь в области сценариев.

Нерасчлененность восприятия кинематографа обусловила частые смешения понятий в первой дискуссии кинематографических журналов. Участники ее не отдавали себе отчета, что русский фильм, развлекательный фильм, экранизация — категории разных рядов. В осторожной в выражениях полемике оппоненты не называли друг друга по именам. Вместе с тем сам факт ее возникновения был значителен и свидетельствовал, что подходила к концу эпоха, когда всем кинодельцам хватало места под солнцем. Позиции сторон в дискуссии по эстетическим вопросам явственно определяла капиталистическая конкуренция.

Плодотворность споров о путях русского кино снижалась из-за того, что русские фильмы в отечественном прокате перед началом войны составляли лишь десятую часть. Пока журналы о них спорили, театровладельцы привычно украшали фасады зданий рекламными щитами с изображением сцен из чужеземной жизни, зазывая прохожих на западные ленты.

Часть II

«ПЕГАС», «ПРОЕКТОР» и ДРУГИЕ.

1914—1917

Весь мир горит: грохочут пушки,
Стреляют, рубят, жгут огнем...
А мы?
Мы здесь, на побегушки
К мадам Сенсации идем.

Эти строки, напечатанные в «Кине-журнале»¹, своеобразно вводят нас в атмосферу русского кино эпохи первой мировой войны. Война была несправедливой, разбойничьей, грабительской, войной за передел мира между крупнейшими империалистическими державами. Она унесла миллионы жизней, ввергла народы в голод и нищету, причинила громадный ущерб хозяйству. Вместе с тем некоторые отрасли промышленности получили стимул к развитию, в том числе и кинематографическая. С 1914 по 1916 г. производство новых русских картин возросло более чем в два раза, достигнув 500 в год, главным образом полнометражных. Рост русского кинопроизводства был связан с резким сокращением ввоза иностранных фильмов, обусловленным войной, и все возрастающим интересом к кино зрительской аудитории. В 1915 г. отраслевые журналы считали, что в Российской империи 2500 кинотеатров, а в конце 1916 г. — что их стало 4000. Вместо прежних двух-трех сеансов в день кинотеатры давали по пять-шесть.

Репортеры сообщали: «Киев. Во многих кинотеатрах приходится дожидаться очереди по два-три сеанса, куда попадешь в обетованное кресло зрительного зала. О праздничных же днях нечего и говорить: места берутся с бою»². «Воронеж. Дела местных ки-

¹ Кине-журнал, 1915, № 7—8, с. 114.

² Сине-фоно, 1914—1915, № 19—20, с. 82.

нематографистов, как и раньше, прекрасны. Кинематографы полны»³.

С. Волконский перед войной писал, что в кино продается за год 180 млн. билетов⁴. В начале 1915 г. автор журнала «Экран и рампа», укрывшийся за псевдонимом «Цезарь» (похоже, что это был хорошо осведомленный журналист Ц. Ю. Сулиминский, в 1916 г. редактор справочной книги «Вся кинематография»), заявляет, что количество кинозрителей в России достигло 40 млн. в месяц⁵. Еще через полтора года «Кине-журнал» приводит новую цифру: 2 млн. в день! Эта цифра приведена в докладной записке кинопредпринимателей министру торговли и промышленности, где аргументируется необходимость импорта киноплёнки⁶. Можно было бы предположить, что дельцы сознательно преувеличивают, но они тут же приводят данные о военном налоге на кинобилеты — в день 300 тыс. рублей, и поскольку эти данные легко поддавались проверке, первая цифра тоже должна быть приблизительно верна. Таким образом, число кинопосещений на душу населения за годы первой мировой войны возросло в 4 раза и достигло примерно 5 в год, то есть почти тех же размеров, которые и сегодня характерны для большинства западноевропейских стран.

Киножурналисты предоктябрьских лет выдвигали два объяснения такого роста. С одной стороны, они связывали этот рост с прекращением продажи водки, с другой — с тем, что кино больше, чем любое другое времяпрепровождение, давало возможность забыть, бежать от житейских тягот и невзгод. Оба эти объяснения свидетельствовали, что авторы статей о кино начинали видеть в нем своеобразный наркотик. Их отношение к этому явлению неоднородно. Одни считают его свидетельством «морального маразма толпы», другие призывают понять «утомленного жизнью» зрителя. Никто, однако, не ставит вопроса о том, что кинематограф-наркотик, подобно всякому наркотику, оказывает пагубное воздействие, ослабляет способность человека к сопротивлению злу.

³ Там же, 1915—1916, № 9—10, с. 79.

⁴ Волконский С. Отклики театра. Пг., 1914, с. 181.

⁵ См.: Экран и рампа, М., 1915, № 2, с. 5.

⁶ См.: Кине-журнал, 1916, № 15—18, с. 82.

Киножурналисты обнаруживают, что кино достигает наркотического эффекта легче, чем другие, старые искусства; они объясняют это легкой «читаемостью» развлекательного фильма, переносящего зрителя в мир необыкновенных приключений, псевдовышенных страстей и т. п. Зритель охотно подставляет себя на место героя и верит в невозможные происшествия на экране, поскольку каждый кадр внешне достоверен и жизнеподобен.

За несколько десятилетий до создания на Западе концепции «массовой культуры» русские предоктябрьские киножурналисты, по существу, закладывают первые камни в фундамент этой концепции. «Синефоно», «Вестник кинематографии» и «Кине-журнал» рисуют одинаковую схему: вкусы экрану диктует зритель, а фирмы лишь отвечают на его запросы.

На деле, как установили советские исследователи, кинематограф в годы первой мировой войны активно использовался буржуазией в целях манипуляции общественным сознанием. В начале войны средствами фильма велась активная шовинистическая пропаганда. Заполнившие позднее экран истории невероятных подвигов разбойников и авантюристов не просто являлись ответом на запрос невзыскательного зрителя. Когда наступило общественное осознание, что война несет народу только холод, голод и неисчислимые бедствия, кинодельцы стали использовать фильм, чтобы отвлечь трудящихся от борьбы, предотвратить надвигающуюся революцию. Профессор ВГИКа В. К. Туркин считал 1914 г. водоразделом в истории дооктябрьского кино: на фоне общего кризиса буржуазной идеологии в кино с небывалой отчетливостью в годы первой мировой войны проявились «признаки идейного упадка и морального загнивания»⁷.

Развитие киножурналистики в основных чертах повторяло развитие кино. Однако острейший дефицит бумаги и рост типографских расходов привели к быстрому сокращению количества киноизданий. Журналы стали печататься на низкосортной бумаге, уменьшился их объем. С первого же дня войны «три кита» специальной киножурналистики фактически перешли с двухнедельного на ежемесячный выпуск.

⁷ ЦГАЛИ, ф. 2384, № 7, л. 9.

№ 14 (1914) «Кине-журнала», датированный 26 июля и сообщавший о начале войны, оказался последним его одинарным номером. Следующий номер, № 15—16, появился 23 августа, и с этого времени журнал стал выходить только сдвоенными номерами.

«Вестник кинематографии» маскировал свой переход на более редкий выпуск двойной нумерацией: сначала указывался порядковый номер книжки журнала от начала его издания, а затем в скобках текущий номер за данный год. Причем первый всегда был одинарным, а второй чаще всего двойным. Когда даже ежемесячный выпуск журнала оказалось налаживать все труднее, «Вестник кинематографии» в 1916 г. перестает указывать на обложке текущий номер за год. Всего с начала войны и до конца 1917 г., когда журнал закрылся, вышло только 33 книжки. С октября 1915 г. до мая 1916 г. издание журнала было прервано.

«Сине-фоно» в ходе войны в основном выходил сдвоенными номерами. Лурье несколько раз пытался возобновить двухнедельное его издание, но всегда неудачно. Так, в подписном году с октября 1915 г. по сентябрь 1916 г. было выпущено 14 книжек журнала, из них шесть одинарных и восемь сдвоенных, причем сдвоенные не были больше одинарных по объему. № 21—22 состоял только из указателей статей за год и списков новых картин. Даже формально издание не рассчиталось с подписчиком положенным числом номеров.

Последний предвоенный номер «Сине-фоно» (№ 20, 1913—1914) имел объем 100 страниц, следующий, сообщавший о начале войны, № 21—22 — 68 страниц, а № 23—24 — 44 страницы. Подобное же происходило и с остальными специальными журналами. Когда первая растерянность миновала, в начале 1915 г. их объем вернулся к довоенному уровню, но в 1916 г. происходит новое и на этот раз окончательное его падение.

Все специальные журналы выходили нерегулярно, рекламные объявления опаздывали. «Наша неделя» с момента объявления войны до января 1915 г. была приостановлена, затем возобновлена, но номера выходили от случая к случаю, печатались на плохой бумаге, набирались петитом. Издание этого журнала

французской фирмой Гомон в годы первой мировой войны вообще трудно поддается объяснению: доля французских фильмов в русском прокате резко сократилась, и журнал, в начале войны по-прежнему доказывавший, что русские фильмы по всем статьям уступают французским, позднее попросту сделался журналом перепечаток из русской кинопрессы. Он прекратил свое существование в мае 1917 г.

Ростов, центр проката юга России, продолжал оставаться и вторым по значению центром киножурналистики. К связанным с фирмами «Кинема» и «Живому экрану» в декабре 1914 г. прибавился, по примеру «Сине-фоно», «независимый» «Кинематограф». Однако все три журнала испытывают те же трудности, что и московские. Они также не выполняют обязанностей перед подписчиками, выходят во все меньшем объеме. «Кинематограф», не опирающийся на прямую поддержку одной из фирм, закрывается, просуществовав четыре месяца, в марте 1915 г.; в феврале 1916 г. закрывается «Кинема», в январе 1917 г. — «Живой экран». Ермольев, переехавший в Москву, создал новую собственную фирму и журнал «Проектор», Зархин, второй издатель «Живого экрана», умер, а Сегель, третий издатель, журналом мало интересовался, и журнал измелечал.

Лишь год, с февраля 1915 г. по январь 1916 г., просуществовал в Харькове орган новой кинофирмы Харитоновой «Южанин». Это было бледное, невыразительное издание. «Южанин» выходил нерегулярно и рассылался бесплатно владельцам кинотеатров. Не оставил сколько-нибудь заметного следа в истории киножурналистики и рижский ежемесячник «Кино»: в 1915 г. вышло три крохотных его книжки, причем только в первой была напечатана статья о кино, а затем журнал ограничился рекламными объявлениями. «Друг деятелей кино-варьете-миниатюр» публиковал объявления артистов и режиссеров, ищущих ангажемента, и, как «Кино», являлся «чистым» информационно-рекламным изданием. Пять номеров этого еженедельника вышли в июле — октябре 1916 г.

Происходило не только уменьшение количества журналов, их объема и периодичности. Болезненно давала себя знать утрата связей с передовой общественной мыслью. В предвоенный период перед кино-

печатью стояла задача утвердить в общественном мнении серьезное отношение к кино, и журналисты, определяя его особенности, в первую очередь увидели в нем «театр демократии» — самое массовое из искусств, они доказывали, что кино сможет приобщить народ к искусству. Такой подход определял демократическую позицию лучших специальных изданий. Освещая убогий текущий репертуар, их авторы критиковали почти исключительно зарубежную продукцию и главные свои надежды связывали с развитием отечественного кино.

Подобные рассуждения вполне устраивали и дельцов: они авансом получали право на внимание русского кинозрителя и воспринимали статьи о массовой аудитории кино как призыв к расширению производства фильмов и еще большему охвату зрителей.

Такое положение, обусловленное неразвитостью и кинопечати и кинопромышленности, не могло продолжаться долго. Перелом совпал с началом первой мировой войны. Осознав ценность печатного слова, дельцы усилили контроль над печатью. С ее страниц исчезли материалы оппозиционного характера, она стала тщательнее скрывать истинные мотивы, движущие капиталистами. Кинорынок оказался перенасыщен новыми картинками, между фирмами разгорелась отчаянная вражда, и полем боя стали журналы. Еще недавно корректные к своим собратьям, они теперь обливают их грязью, все чаще прибегают к тому приему буржуазной прессы, который В. И. Ленин считал «...наиболее ходким и «безошибочно» действительным. Лги, шуми, кричи, повторяй ложь — «что-нибудь останется»⁸.

Говорить об убожестве репертуара, когда он на 80% стал состоять из отечественных картин, журналистам не дозволяется: они должны писать лишь о низком уровне фильмов конкурентов издателя, и уровень обобщений в их статьях, естественно, становится ниже. Тема «кино и народ», едва ли не главная в довоенной кинопечати, сменяется темой «кино и обыватель»: дельцы обнаруживают, что наибольшие сборы делают картины, рассчитанные на обывательские вкусы, и охотно этим вкусам потакают. А киножур-

⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 217.

налистам начинает казаться, что искусство для массы и не может быть, ввиду ее отсталости и неразвитости, настоящим большим искусством. Кассовый успех фильма вызывает у них презрение, порою почти дословно они повторяют то, что писали театральные журналисты о кино в начале русского кинопроизводства. Забыты прежние надежды, возлагавшиеся на «разумный» кинематограф. Появляются даже статьи о вреде экрана.

Русский развлекательный фильм, как обнаружили журналисты, не имел существенных отличий от западного. Многие задались вопросами: существует ли национальное своеобразие фильма, в чем оно проявляется? В центре дискуссии неожиданно оказалась статья Бернарда Шоу, автора только что поставленного в Москве «Пигмалиона», «Кинематограф и мораль». Это единственный случай в дооктябрьской кинопечати, когда общим вниманием завладел иностранный авторитет. Статью перевели с английского и напечатали сразу несколько журналов. Б. Шоу доказывал: фабриканты, добиваясь, чтобы их фильмы принесли наибольший доход, прошли на экранах всего мира, насаждают «ходячую элементарную мораль», разрушающую национальные традиции. «Лондон не может жить нравственными воззрениями итальянского крестьянина или австралийского скотовода. И все-таки коммерческие соображения навязывают кино подобную мораль»⁹.

Казалось бы, русское кино, развивавшееся в годы первой мировой войны в условиях вынужденной изоляции, когда лишь немногие западные фильмы выходили на русский экран и, в свою очередь, русские картины не шли в зарубежных странах, могло проникнуться «русским духом». Однако этого не произошло. Дельцы не теряли надежд на сбыт своей продукции после войны на зарубежном рынке и заранее приспособлялись к его требованиям. Подавляя кинопромышленность национальных окраин, они стремились иметь максимальные сборы всюду, от Ревеля до Ташкента, и насаждали ту же условную унифицированную мораль, против которой боролся английский драматург. Следом за Б. Шоу киноизда-

⁹ Цит. по: Театр и искусство, 1914, № 30, с. 631.

ния начинают сетовать на выветривание из русских фильмов национального начала и подмену его этнографическим, они сокрушенно констатируют, что фильмы безлики, в них не чувствуется авторства.

Несколько позднее тема авторства в кино получила новое развитие: журналисты начинают искать особенности творческого почерка наиболее известных артистов. К этому времени появляются первые русские звезды экрана, их имена постоянно мелькают на страницах газет. Лишенные возможности увидеть на экране привычных западных кумиров, зрители начинают оценивать по достоинству игру лучших отечественных артистов. Подъем их популярности происходит стремительно. В мае 1915 г. для газеты «Театр» Мозжухин — «юноша, не лишенный дарования»¹⁰, а уже в сентябре того же года в одесском журнале «Театр и кино» о нем говорится как об артисте, который «безраздельно владеет аудиторией кинотеатров», как о «корифее русской кинематографии»¹¹.

Но каждый из актеров был связан контрактом с определенной фирмой, капиталист рассматривал его как свою собственность, и журналисты были вынуждены в угоду издателям одних бранить, других восхвалять. Начинается рецензирование фильмов, и журналистам приходится постоянно кривить душой. Авторитет киноизданий падает. Осенью 1916 г. один из первых русских сценаристов и кинотеоретиков А. С. Вознесенский пишет по этому поводу: «Кинематографические журналы либо издаются кинематографическими фирмами, либо существуют за счет их публикаций. Все, что там пишется по какому-либо вопросу «за», понимается как реклама делу, субсидирующему журнал. Все, что пишется «против», понимается как борьба с конкуренцией. Поэтому самые непосредственные, от души идущие слова звучат в кинематографических органах каким-то подозрительным фальцетом»¹².

Это важное свидетельство, что в среде творческих работников кино перед 1917 г. распространяется мнени-

¹⁰ Театр, М., 1915, № 1684, 19—20 мая, с. 3.

¹¹ Театр и кино, Одесса, 1915, № 2, с. 18.

¹² Журнал журналов, Спб., 1916, № 45, с. 4.

ние об ущербности буржуазной печати, о том, что ее историческая роль сыграна до конца.

* * *

В начале первой мировой войны практически заново создается сеть киноизданий, адресованных зрителю. «Не кажется ли вам странным, читатель, что такой крупный фактор современной жизни, как кинематография, не имеет связывающего звена между собой и публикой в виде общей или специальной (не узко-профессиональной) печати? Практическая цель нашего журнала — приравнять положение кинематома к положению театрала. Этот последний имеет в своем распоряжении репертуар театров, подробные программы, знает все... об авторах пьес, о самих пьесах и перечень участвующих в них артистов... Пора, наконец, искреннему и серьезному поклоннику кинотеатра перестать завидовать театралу», — читаем в редакционной заметке «О целях нашего издания» в журнале «Экран и рампа»¹³.

Однако организовать такое стабильное выходящее жизнеспособное издание оказалось очень сложным. Выпуск «Экрана и рампы», например, был остановлен на седьмом номере. Трудности были связаны не только с кризисом бумаги. Еще не определился тип массового киноиздания, издатель не отдавал себе ясного отчета, как заинтересовать зрителя, приохотить к чтению о кино.

Сравнительно недавно считали, что зритель может интересоваться только тем фильмом, на который он пришел в кинотеатр. Теперь приходит осознание, что зритель с удовольствием прочтет статью об актере или о «секретах» съемочного дела. На смену оперативной газете приходит журнал, ставящий задачу медленного долговременного воздействия на читателя. Новые газеты не появлялись, а из старых продолжало существовать только «Обозрение петроградских кинематографов, скетинг-рингов и театров» Генералова. Журналов тоже выпускалось немного, всего шесть.

¹³ Экран и рампа, М., 1915, № 2, с. 15—16.

Киноиздания для зрителя в период, когда их читательская аудитория еще не сформировалась, были заведомо убыточным предприятием. Фирмы не стали бы давать им своих объявлений, а покрывать издательские и типографские расходы за счет розничной продажи не представлялось возможным. Как правило, подобные издания предпринимали прераснодушные энтузиасты-дилетанты и быстро прогорали, но в одном случае в качестве издателя выступил киноделец, предполагавший убытки покрыть за счет более широкого показа фильмов своей фирмы. «Журнал искусств» «Пегас» фирмы Ханжонкова — единственная в своем роде попытка кинофирмы, минуя прокатчиков и театровладельцев, обратиться к зрительской аудитории и убедить ее, что эта фирма — лучшая в стране.

Ставить во главу угла отдельный фильм оказывалось нерациональным: он шел в разных городах страны в разное время. Но уже носилась в воздухе идея, что многие из тем, обсуждаемых в журналах для специалистов, представляют более широкий общественный интерес, могут привлечь внимание кинозрителя-интеллигента. Этому читателю Ханжонков решил адресовать свой новый журнал, считая, что общественное мнение вокруг кино формирует именно он.

Завоевывая устойчивый читательский интерес, Ханжонков решил пойти по пути недавнего «Кинотеатра и жизни»: не ограничиваться одним экраном, публиковать статьи о литературе, драме, балете, музыке, живописи. Задача медленного, долговременного воздействия подсказывала сокращение периодичности: «Пегас» выходил раз в месяц. Читатель ежемесячника, посвященного литературе и театру, привык к тому, что это толстый журнал, и Ханжонков решил не нарушать традиции. Но вместо романов и повестей публиковал сценарии.

Три дилетантских быстро прогоревших журнала демонстрируют другие направления поиска типа журнала для зрителей.

Двухнедельный тонкий петроградский «Кинематограф» А. П. Нагеля также предназначался зрителю-интеллигенту, но ограничивался только темой «кино и знаменитости». На его страницах В. Л. Бурцев

рассказывал, как он ходил в кино на Капри с М. Горьким, Григ. Гнесин вспоминал, как он снимался в экранизации ибсеновского «Бранда», поставленной в Норвегии П. Орленевым. Со статьями выступили ученые В. М. Бехтерев и В. А. Вагнер, писатели Л. Н. Андреев и Н. Н. Евреинов, поэт С. М. Городецкий и певец, главный режиссер Мариинского театра И. В. Тартаков, публицисты И. И. Ясинский и И. М. Василевский (Не-Буква). Журнал избегал привлекать кинематографистов-профессионалов, он стремился показать кино со стороны.

Следить за мыслями талантливых людей интересно, но статьи порою повторяли одна другую, нередко были посвящены малозначительным вопросам. «Кинематографу» не хватало единого стержня, руководящей идеи, и трудно предположить, что он мог бы просуществовать в ограниченных своих рамках сколько-нибудь долгое время. В последнем его номере перед закрытием были анонсированы выступления А. И. Куприна, Тэффи, А. Т. Аверченко.

«Петроградский кино-журнал» и московский журнал «Экран и рампа» отчасти напоминали киногазеты: оба предназначались всем кинозрителям, а не отдельной их группе; эти тонкие журналы малого формата выходили дважды в неделю и состояли из программ кинотеатров, рекламы и развлекательного материала. Издатели пытались модернизировать старый, оказавшийся несостоятельным тип издания. «Петроградский кино-журнал», четыре номера которого вышли в 1916 г., стал единственным, где весь развлекательный материал оказался связан с темой кино. Интерес к чтению о кино, запоздавший по сравнению с интересом к кино, пробудился в годы мировой войны, это подтверждает и «Экран и рампа». Здесь в каждом номере помещалось по одной большой статье о кино — резюме статей из журналов для специалистов.

Развлекательный материал для чтения в антрактах вскоре стал не нужен. С начала 1916 г. крупные московские кинотеатры «Арс», «Форум», «Унион», «Ампир» впервые регулярно стали показывать фильмы с двух аппаратов без перерывов между частями. Против новшества решительно выступил «Проектор» (№ 2, 1916), который заявлял, что антракты кино-

публике, как и театральной, необходимы, а демонстрация фильма без перерывов утомительна. Однако публика рассудила иначе, новшество быстро привилось, оно нанесло последний удар по чисто развлекательным изданиям.

Название журнала «Экран и рампа» свидетельствует о характерном направлении мысли издателей целого ряда мелких журналов. «Война» театра и кино прекратилась, и они стремятся сделать журнал театрально-кинематографическим, рассчитанным сразу на две группы читателей-зрителей. В небольших городах, где развлечений-зрелищ было немного, издания такого рода имели успех.

В Москве «Экран и рампа», несмотря на свое название, остался чисто кинематографическим. В Казани «Театр и экран» и в Одессе «Театр и кино», новые журналы, открывшиеся в 1915 г., главную часть своего объема отводили театральной жизни, а киноотдел состоял преимущественно из хроникальных заметок, перепечаток и т. п. Оба эти журнала следовали за московской «Театральной газетой», которая первой среди театральных еженедельников стала выходить с подзаголовком «Сцена и экран» (№ 27, 1915) и провозгласила себя театрально-кинематографическим изданием. Казанский журнал быстро закрылся, но одесский просуществовал до 1919 г. и по-своему ценен как исторический источник: в то время в Одессе начинали творческий путь многие крупные деятели советского искусства, и в киноотделе журнала «Театр и кино» мы находим два стихотворения В. Катаева, акrostих, посвященный Э. Багрицкому, портрет Л. Утесова.

В предвоенные годы русская киномысль в значительной степени формировалась в общей печати: писатели положили начало общественному осознанию кино как нового искусства, революционные деятели определяли место кино в механизме буржуазной пропаганды. Отраслевые журналы шли вторым эшелон, причем вклад в развитие киномысли вносили исключительно специальные журналы. В годы войны ситуация меняется: в общей печати почти не появляются проблемных, магистральных статей о кино. Его постоянно упоминают, но мимоходом. В «Петроградском кино-журнале» (№ 4, 1916) сообщено, что

некий досужий статистик нашел 604 упоминания слова «кинематограф» в петроградской печати в течение одной только недели.

Театральная печать, прежде активно участвовавшая в спорах вокруг нового зрелища, тоже отошла в сторону: стало ясно, что «победы» кино или театра не будет, что они останутся собратями-соперниками.

Функцию развития киномысли берет на себя почти исключительно отраслевая кинематографическая печать. К журналам для специалистов здесь впервые присоединяется журнал для зрителей — «Пегас».

* * *

В конце лета и осенью 1914 г., когда развернулась широкая шовинистическая кампания и даже видные деятели искусств выступали в верноподданническом духе, главные журналы для киноспециалистов, «Сине-фоно», «Вестник кинематографии» и «Кине-журнал», не стеснялись называть империалистическую, захватническую войну «второй отечественной». На объявление войны каждый из журналов откликнулся по-своему. «Сине-фоно» перепечатал без всяких комментариев царский манифест. «Кине-журнал» после передовой статьи, где говорилось: «Зловещее зарево всеразрушающего пожара охватило Европу», поместил старую статью, содержавшую жалобы на дороговизну немецкой пленки. «Вестник кинематографии» выпендренно доказывал, что война должна дать новый импульс развитию русского кино: «Настало время уже внять голосу народа и национальной совести...»¹⁴ Разумеется, фирма Ханжонкова заботилась прежде всего о собственном благополучии, однако в обстановке шовинистического угара подобные тирады воспринимались как искренние. Вторя «Вестнику кинематографии», футурист Д. Бурлюк доказывал в «Кине-журнале», что новому русскому фильму понадобится гигантский размах, подсказанный грандиозностью событий (№ 23—24, 1914).

Жизнь подсказывает журналам новые темы: реквизиция кинотеатров под госпитали, военный налог

¹⁴ См.: Кине-журнал, 1914, № 14, с. 20; Вестник кинематографии, 1914, № 95(15), с. 10.

на билеты, сбор средств на нужды раненых и семей воинов и т. п. В освещении этих вопросов все единодушно проявляют корыстный кастовый подход: упорно добиваются, чтобы кинопредприниматели платили меньше налогов, чтобы кинотеатры ни в коем случае не забирали под госпитали, это-де подорвет частную инициативу, а государству окажется невыгодным из-за необходимости реконструкции зданий.

Уже в первом военном номере «Сине-фоно» помещена реклама двух первых «сенсационных постановок» на военную тему. За ними последовали десятки новых, началась первая волна «политизации» кинематографа. Вторая поднялась после Февральской революции, когда место ура-патриотических лент заняли скандальные разоблачения нравов двора. Однако в обоих случаях спекуляция на общественном интересе к историческим событиям имела лишь очень кратковременный успех, и через три-четыре месяца фильмов типа «Слава нам, смерть врагам» или «Жизнь и смерть Гришки Распутина» исчезали из репертуара.

Ростовский журнал «Кинематограф» (№ 1, 15 дек. 1914) поместил за подписью «Инкогнито» фельетон «Война родит героев» (так назывался один из тогдашних киноевиков). В нем была раскрыта тщательно скрывааемая механика производства документальных картин, якобы снятых на фронте военных действий.

«Настоящая великая война, естественно, породила в публике большой интерес к картинам из военных событий, — читаем в фельетоне. — И вот наши кинематографические «герои», вооруженные, вместо съемочных аппаратов, большими ножницами, идут, но не на поле брани... а в темные подвалы, где навалены кучи различного хлама — старых кинематографических картин.

«Старые маневры бельгийской кавалерии»

— Вырезайте, Иван Иванович, сделаем надпись: «Бельгийская кавалерия идет в атаку на германскую пехоту».

«Вид английской эскадры».

— Давайте, сюда, Иван Иванович, сделаем надпись: «Английский флот готовится пустить ко дну немецких пиратов».

«Смотр французской пехоты в присутствии военного министра».

— И это сойдет, Иван Иванович, — сделаем надпись: «Как немецкие варвары готовились к войне».

— Но позвольте, ведь это французские солдаты во французской форме!

— Какой вы наивный, Иван Иванович, будет там публика

разбираться в форме одежд солдат! Надпись сделаем покрупнее, тогда и французы за немцев сойдут...

И так из различного хлама, как феникс из пепла, возрождается новая лента, широковещательные рекламы возвещают публику о новой, небывалой в кинематографии, ленте, «снятой с натуры», рисующей захватывающие события, разыгравшиеся на театре войны.

Сбор обеспечен»¹⁵.

Как теперь стало известно, поддельную хронику не гнушались выпускать многочисленные мелкие фирмы¹⁶. Фельетон, который бил не в бровь, а в глаз чуть ли не целую гильдию, не мог бы появиться на страницах осторожных столичных изданий. Но, как это постоянно случалось с небольшими новыми журналами, таланта и критического запала у «Кинематографа» хватило ненадолго, со второй книжки (№ 2-3) он стал вполне заурядным, а на четвертой (№ 6-7) — прекратил существование.

Между тем и столичные журналы, отражая общественное мнение, вынуждены признать низкое качество военных пропагандистских картин. Уже во второй после объявления войны книжке «Сине-фоно» помещает редакционную статью «Русские ленты», где предсказывается быстрое падение общественного интереса к подобной продукции и утверждается ее нравственная несостоятельность: «Наши нервы получают достаточно пищи при чтении о всех тех ужасах, которые испытывают наши соотечественники от рук наших врагов... и возбуждать их еще более демонстрацией этих ужасов совершенно не следует»¹⁷. Однако журнал не умел быть последовательным и в обзоре новых картин отзывался о каждой в отдельности чрезвычайно высоко.

Подобная практика существовала в «Сине-фоно» и прежде, но теперь в общественном мнении отдельный фильм начинает осознаваться как произведение искусства, к нему предъявляются строгие требования и рецензии-рекламы на страницах «независимого» журнала впервые вызывают протест. Вызов «Сине-фоно» бросил «Вестник кинематографии», еще недавно с ним связанный дружескими узами. Журнал фирмы Ханжонкова мог позволить себе открыто на-

¹⁵ Кинематограф, Ростов, 1914, № 1, с. 9.

¹⁶ См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. Глава «Кинематограф и военная пропаганда».

¹⁷ Сине-фоно, 1913—1914, № 23—24, с. 16.

зывать драмоделов по именам, так как не нуждался ни в их рекламных объявлениях, ни в сохранении видимости беспристрастия. Упомянув елейную оценку низкопробного антинемецкого фильма «Антихрист» в «Сине-фоно», «Вестник кинематографии» заявил: расточать похвалы можно, «лишь имея определенную и весьма далекую от художественных задач цель»¹⁸.

Удар был направлен в самое больное место. Действительно, «Сине-фоно», существовавший за счет рекламных объявлений разных фирм, не мог позволить себе неличеприятные суждения о фильмах. Один только раз он неодобрительно высказался о деятельности Скобелевского комитета и тут же лишился его объявлений (см. № 9—10, 1915—1916). Но расточая неискренние похвалы всем фильмам подряд, журнал резко ограничивал свою возможность содействовать развитию искусства кино; подрывал собственный авторитет. В 1916 г., когда журнал «Экран России» в статье о начале русского фильмопроизводства заявил, что молодое русское кино опиралось на поддержку «Сине-фоно», «Вестник кинематографии» не преминул отозваться ядовитой остротой: «А мы по своей наивности всегда полагали, что не «Сине-фоно» поддерживало русскую кинематографию, а скорее наоборот»¹⁹.

На новом этапе киножурналистики, после создания «Пегаса» и «Проектора», обтекаемые статьи «Сине-фоно» делаются анахронизмом. Лурье не сумел перестроить журнал в соответствии с изменившимися требованиями времени, и лучшие авторы стали уходить в другие редакции. В «Проектор» перешли М. Браиловский, Ф. Оцеп, М. Алейников. Новым постоянным автором «Сине-фоно» в 1915—1917 гг. сделался Владимир Евграфович Ермилов, одновременно выступавший в «Кине-журнале». По характеристике Н. Д. Телешова, это был «...человек, не лишенный таланта, демократически настроенный, искренно желавший быть полезным, но — неудачник»²⁰. Его статья

¹⁸ Вестник кинематографии, 1915, № 111 (9—10), с. 22.

¹⁹ Там же, 1916, № 118, с. 22.

²⁰ Телешов Н. Д. Записки писателя. Воспоминания, исправленные и дополненные. М., 1948, с. 17. В 90-е и 900-е гг. Ермилов был педагогом, артистом театра, издавал еженедельник «Народное благо».

ям по вопросам кино не хватало глубины обобщений и литературного блеска. «Сине-фоно» на последнем этапе вязывается в две бесплодные дискуссии: выступает с резкими нападками на открытую завербованность «Пегаса»; в резких выражениях критикует театральный журнал «Кулисы» за неумелое ведение кинодела. В обоих случаях острые критики направлены против конкурентов-издателей, а в среде кинодельцов Лурье по-прежнему ни с кем отношений не портит, самоустраивается от профессионального всестороннего анализа новых лент.

* * *

В начале войны «Вестник кинематографии» изменений не претерпевает. По-прежнему он пишет о фильмах фирмы Ханжонкова в слащаво-умилительном тоне, по-прежнему при каждом удобном случае стремится унижить кинодельцов-конкурентов. Понимание ценности отдельного фильма приходит к журналистам с опозданием, и в начале войны «Вестник кинематографии» проходит мимо всего того нового и значительного, что появлялось в лучших картинах фирмы Ханжонкова. Намечалось создание актерского ансамбля в фильме, уже выделялся среди актеров талантливый И. И. Мозжухин, складывался самобытный почерк режиссеров Е. Ф. Бауэра, П. И. Чардынина. Но «Вестник кинематографии» не писал об этом. Он ограничивался простыми клише, восхваляя каждую новую картину Ханжонкова как «великий шедевр кинематографии».

Однако за журналом стояла крупная интеллигентная фирма, и это в некоторой степени развязывало руки его сотрудникам. Элементарное противопоставление: свои фильмы — шедевры, чужие — архиплохи — журналисты из «Вестника кинематографии» делали в какой-то степени убедительным, раскрывая, как вульгарны военные агитки фирм Либкена, Талдыкина и др.

Статья об одной из них, «Немцы в Калише», характерно называлась «Трагедия и пошлость». «Аляповатая игра артистов, грубо истязавших женщин, невольно бросает в дрожь. Не от вида истязаемых женщин, нет, а от того, что находящиеся в глубине

каждого из нас чуткие струны тронуты грязной лапой толстокожего автора «драмы»²¹.

Порою автор ограничивался ироничным изложением содержания — и этого было достаточно. Вряд ли требовался комментарий к сюжету фильма фирмы Либкена «Борьба народов за свободу славян», где утверждалось, будто забастовки русских рабочих финансируются немцами. Собственный жизненный опыт должен был подсказать читателю, что фильм от начала до конца лжив. Автор ограничился лишь тем, что указал на несоответствие названия сюжета, сделанное в рекламных целях.

Реже на страницах «Вестника кинематографии» предпринимались попытки анализа сюжета. Фильм «Антихрист», например, был назван «лубком и лубком грубым» из-за того, что «...наши враги немцы изображены в таких черных красках, что создается неожиданное для автора впечатление: брезгливое чувство к самому автору»²².

Фильмы получали, как в «Сине-фоно», однозначную оценку, их компоненты в отдельности не рассматривались. Но утверждая, что одни картины хороши, а другие плохи, журнал создавал основу для появления крайне необходимого для кинопечати жанра — рецензии. Систематически высмеивая антинемецкие подделки, «Вестник кинематографии» способствовал быстрейшему осознанию истинного характера начавшейся войны. Конечно, ценность его выступлений резко уменьшалась от того, что порою в тех же номерах восхвалялась ура-патриотическая продукция фирмы Ханжонкова. Мог ли, скажем, журнал не перевозносить картину «Русский Балтийский флот», когда Ханжонков добивался права на фронтовые документальные съемки?

На раннем этапе русской литературной критики Пушкин сформулировал главную заповедь для критиков: руководствоваться при оценке произведений исключительно любовью к искусству. Но фирма требовала от нанятых ею на работу журналистов ставить превыше всего ее, фирмы, интересы. Киножурналисту приходилось постоянно приспособливаться, идти на компромиссы. Объективно оценивая одни стороны

²¹ Вестник кинематографии, 1914, № 99(19), с. 11.

²² Вестник кинематографии, 1915, № 111 (9—10), с. 22.

кинематографического процесса, одни фильмы, он был вынужден о других умалчивать или представлять их в искаженном свете.

За годы первой мировой войны в «Вестнике кинематографии» сменилось три редактора: Г. А. Леонов в конце 1914 г. был призван в армию, его сменил В. М. Гончаров, после смерти Гончарова в 1916 г. редактором стал А. Ф. Донецкий. Однако линия журнала не изменялась. В некрологах на смерть Гончарова, одного из первых энтузиастов кино в России, автора сценария «Понизовой вольницы», кинорежиссера десятков фильмов, вовсе не упоминалось о его журналистской деятельности. Много лет спустя Ханжонков написал воспоминания о Гончарове²³, но, собрав множество деталей их сотрудничества, ни словом не обмолвился о Гончарове-редакторе. Объяснение возможно одно: редакторы были номинальными фигурами, вели лишь текущую административную работу. Линию «Вестника кинематографии» определял, являлся его фактическим редактором глава фирмы.

Узкие рамки, заданные Ханжонковым «Вестнику кинематографии», вскоре перестают его удовлетворять. Он привлекает к сотрудничеству двух новых авторов, рассчитывая с их помощью завоевать журналу новый авторитет.

Первый из них — профессор Московского университета, видный экономист И. Х. Озеров, член Государственного совета, обладавший влиянием в правительственных кругах. Поборник применения технических средств в обучении, он в 1907 г. в книге «К реформе преподавания» призывал педагогов систематически использовать диапозитивы. В 1915 г. в сборник статей «На новый путь! К экономическому освобождению России», широко отмеченный прессой, включил статью «Кинематограф и школа» — настоящий гимн учебному фильму.

Озеров, разносторонне образованный человек, неплохой поэт (выступал под псевдонимом З. Ихоров), был сыном неграмотных крестьян-бедняков. На собственном опыте он знал, как трудно человеку из низов было получить образование в царской России, и,

²³ См.: Ханжонков А. Первый русский кинорежиссер.— В кн.: Кино и время, вып. 1. М., 1960.

несомненно, доказывая эффективность и экономическую выгоду использования фильма в народном просвещении, был искренен.

Но Озеров стал членом реорганизованного в начале войны правления акционерного общества «А. Ханжонков и К^о». Со страниц «Вестника кинематографии» он доказывает теперь не только пользу учебного фильма, но и высокое качество учебных фильмов фирмы Ханжонкова.

Второй новый автор — писатель и журналист Никандр Васильевич Туркин. Когда в 1912 г. вышел в свет его сборник рассказов «Загадки жизни», черносотенная газета «Гроза» откликнулась следующим образом: «Леонид Андреев, Арцыбашев, Куприн, Аверченко, Туркин — вот наши палачи, вот осквернители, предатели и опозлители всего святого и истинного. Сколько зла они принесли людям, какое опустошение произвели они в русском обществе. Их проповеди разврата, неверия, бесстыдных оргий, порока и лжи не прошли даром — они широкой волной прокатились по всей Руси необъятной и заразили тяжкой болезнью все слои русского общества на долгие годы».

Брань мракобесной газеты и упоминание вместе с маститыми литераторами были лестными для Н. Туркина, вырезку с этой рецензией он хранил в личном архиве, рядом с вырезкой из другой махрово-реакционной газеты «Земщина», где его называли «социал-демократом, издававшим «красный» журнал»²⁴.

Однако он не был ни писателем уровня Куприна или Леонида Андреева, ни социал-демократом. Проработав около 20 лет в провинциальных газетах, Н. Туркин добивается известности в годы первой русской революции в Москве как обозреватель прокатетской «Вечерней почты», с 1908 г. он фактический редактор органа октябристов «Голос Москвы», в 1910—1911 гг. печатался в эсеровском «Голосе жизни». Затем последовал «писательский» период его деятельности. В предвоенные годы в театре Сабурова ставился его фарс «Зигзаги любви», «немного в духе Бокаччо», как писал близкий автору «Голос Мо-

²⁴ ЦГАЛИ, ф. 891, оп. 1, № 28, л. 229—230.

сквы»²⁵. В том же духе был выдержан сборник его рассказов «Загадки жизни». По театрам ряда городов прошла пьеса «Русская душа» — одна из немногих русских дооктябрьских пьес о газетчиках, эту среду Н. Туркин хорошо знал.

«Русская душа» — название крупной газеты, в которой, по автору, сотрудничали люди самых разных политических взглядов; объединенные идеей «внесения культуры» в широкую читательскую аудиторию. Два образа разработаны подробно: миллионер-издатель и энтузиаст газетного дела главный редактор, мечтающий, чтобы его похоронили обернутым в газетные листы, как в парадный мундир. Однако конфликт между ними — конфликт личностей, а не мировоззрений, и в пьесе можно было прочесть некое похвальное слово мудрому меценату.

С февраля 1915 г. Н. Туркин ведет в «Вестнике кинематографии» новую постоянную рубрику «Записки театрала», а с ноября того же года становится главным редактором нового ежемесячника фирмы Ханжонкова, толстого «журнала искусств» «Пегас». Быстрая его карьера у Ханжонкова была связана с таким обстоятельством. Он имел определенное, хотя и не крупное писательское имя. Когда достигла апогея начавшаяся перед войной мода на приглашение в кино деятелей литературы, театра, живописи и все надеялись, что они облагородят кино, Ханжонкову удалось «обскакать» конкурентов: он не только создал при фирме литературно-сценарную часть, он привлек в «Вестник кинематографии» писателя. Это был первый случай, когда писатель переквалифицировался в киножурналиста. Репутация человека со стороны, не замешанного в интриги фирм, делала Н. Туркина очень подходящим для этого киномагната.

С приходом Н. Туркина в «Вестник кинематографии» сразу же меняется облик журнала: в нем становится больше крупных проблемных статей, однако, по видимости глубокие и объективные, они имели постоянную особенность: положительные примеры в них брались из картин Ханжонкова, отрицательные — из картин его конкурентов. Таким образом незаметно, исподволь читателю внушалось, что картины Ханжон-

²⁵ Голос Москвы, 1912, № 9, 9 января, с. 4.

кова — самые лучшие. На смену прежней примитивности «Вестника кинематографии», когда лестные отзывы о картинах фирмы, его выпускавшей, были кратки и очевидно рекламны, теперь приходит «научнообразная», завуалированная пропаганда. Возможно, создателем новой стратегии журнала стал Никандр Туркин.

Вскоре Ханжонков решает первым из кинодельцов адресовать рекламное издание непосредственно зрителям. Он рассчитывал вызвать увеличение зрительского спроса на фильмы своей фирмы и вынудить прокатчиков и театровладельцев этот спрос удовлетворять. Созданный для этой цели «Пегас» не оправдал его надежд: еще не сформировался достаточно широкий круг читателей киноизданий. Репутация «Пегаса» сразу же оказалась под сомнением: его обвиняли в «завербованности». Начав издавать «Пегас», Ханжонков приостановил было выпуск «Вестника кинематографии», но, увидев, что привычный способ обращения к киноспециалистам оказывается более результативным, в мае 1916 г. он возобновил издание «Вестника», а «Пегас» в феврале 1917 г. закрыл²⁶.

В передовой статье первого по возобновлении номера (№ 117) говорилось: «Являясь по существу известиями кинематографического рынка, «Вестник кинематографии» отныне будет уделять особое внимание осведомлению своих читателей о всех новостях как русского, так и заграничного кинематографического рынка». О том, как понимал журнал отсутствие предвзятости, можно судить хотя бы по материалам отдела хроники этого номера. В нем помещены сообщения о различных неприятностях, преследующих конкурентов Ханжонкова, и об успехах его фирмы:

«— Фирма, которая первой дала у себя права гражданства системе сманиваний, — В. Венгерова и В. Гардина — сама стала жертвой принятой ей системы. Недавно покинули фирму режиссер г. Маликов и оператор г. Франциссон.

²⁶ О трудностях, преследовавших фирму Ханжонкова, свидетельствует такой факт: на титуле последнего номера «Пегаса» указана дата — ноябрь 1916 г., но на обложке дана другая — 18 февраля 1917 г. Фактически номер вышел еще позднее: в нем помещено объявление о выходе фильма «Набат», законченного после свержения самодержавия.

— Фирма Тиман и Рейнгардт, по примеру предыдущих лет, на летний сезон прекратила для своей прокатной клиентуры покупку новых картин.

— Акционерное общество А. Ханжонков и К^о довело до всеобщего сведения, что оно в течение лета будет снабжать свою клиентуру новыми программами, так же, как и в сезоне.

— Г-ном Анталек написана новая пьеса «Трагическая паутина». По содержанию она не менее интересна, чем «Ирина Кирсанова», имевшая исключительный успех²⁷.

Возобновленный «Вестник кинематографии» отличался от старого в первую очередь внешним видом: теперь это иллюстрированный журнал со множеством кадров из фильмов и фотографий «звезд». В статьях на общие темы уже нет скрытой рекламы, исчезает со страниц имя Никандра Туркина (он перешел в кинорежиссеры). Теперь скрытой рекламой занимается отдел критики: в нем четко разграничены рецензии-панегирики на фильмы фирмы и рецензии-фельетоны, высмеивающие продукцию конкурентов Ханжонкова.

* * *

«Кине-журнал» с началом войны тоже почти не изменился, в нем только стало больше развлекательного материала: рассказов, стихов, шаржей. В юбилейной статье, посвященной пятилетию журнала, Перский, сближая его с «Сине-фоно», утверждал, что его кинопредприятие и журнал никак между собою не связаны, что журнал независим — он не рекламирует предприятие и не бранит конкурентов. Явно противопоставляя «Кине-журнал» «Вестнику кинематографии», Перский далее заявлял, что его журнал «не только не вредит их (конкурентов. — А. Ч.) собственной работе, но и способствует своими действиями росту их предприятий и расширению сферы их влияния»²⁸.

Изображая себя альтруистом, пекущимся о благе кинематографии, Перский, несомненно, рассчитывал лишь на доверчивость читателя. На деле в годы вой-

²⁷ Вестник кинематографии, 1916, № 117, с. 2, 3, 7.

²⁸ Кине-журнал, 1914, № 23—24, с. 62.

ны, как и ранее, он искал скандальной славы. В начале войны «Сине-фоно» и «Вестник кинематографии» со ссылкой на французские источники сообщили о гибели на фронте Макса Линдера. «Кине-журнал» в номере, вышедшем позже, когда уже выяснилась ложность этого известия, в обычной шутовской манере обвинил конкурентов в «позорном легкомыслии»: «Мы не сочли возможным, не проверив этих сомнительных слухов, горько оплакивать крокодиловыми слезами смерть всеобщего любимца»²⁹. После Февральской революции на одном из собраний кинематографистов обсуждался случай, когда ярославский киноделец, одновременно и владелец колбасной фабрики, Г. И. Либкин отказался от проката невыгодной благотворительной картины и вступил в спор с Перским. «Кине-журнал» в таких красочных выражениях рассказал об этом происшествии: «В эти единственные, незабываемые дни один из деятелей кинематографа омрачил светлый праздник поступком, недостойным гражданина свободной России... «Ярославский колбасник не может оскорбить инженера Перского!» — раздался гневный возглас последнего»³⁰.

Была и другая причина, мешавшая Перскому сохранять нейтралитет в борьбе дельцов. По мере того как утверждается взгляд на фильм как на произведение искусства, «Кине-журнал» все чаще пишет об отдельных фильмах и, не умея быть последовательно-лестливым, как «Сине-фоно», журнал Перского наживает себе врагов.

Заметка о том, что режиссер картины «Подвиг Василия Рябова» вместо обычных статистов привлек к съемкам настоящих крестьян и солдат (№ 19—20, 1914), фиксировала положительный опыт, накопленный творческими работниками кино, и никого не могла обидеть. То же можно сказать о репортаже «Кулисы экрана» в № 11—12 (1915), где рассказывалось, что на съемках картины «Гуттаперчивый мальчик» номера цирковой программы снимали по несколько раз, чтобы «схватить», говоря словами журнала, «наиболее чистую работу», — здесь шла речь о начале использования в кино съемках дублей. Но сравнивая не-

²⁹ Там же, 1914, № 15—16, с. 31.

³⁰ Кине-журнал, 1917, № 5—6, с. 76—77.

сколько фильмов, журнал вынужден был выступать с нелицеприятными оценками. В № 5—6 (1915) была помещена статья «Война и мир» на экране», где сравнивались две одновременно появившиеся экранизации Л. Толстого, осуществленные фирмами Тимана и Ханжонкова. Критик, подписавшийся «Х.», отдавал предпочтение «Наташе Ростовой» в постановке Чардынина (фирма Ханжонкова). Он писал о лучшем отборе сцен и об успехе исполнительницы главной роли актрисы Каралли. Тут же он заявлял неосмотрительно, что «общее впечатление от постановки у Тимана — это скомканность», и критиковал актрису Преображенскую.

Появление на экранах сразу двух экранизаций «Войны и мира» было вызвано попыткой фирмы Тимана «сорвать» успех заранее рекламировавшейся картины фирмы Ханжонкова. Это удалось, картина режиссеров Гардина и Протазанова «Война и мир» вышла на экраны раньше и, воспользовавшись чужой рекламой, сделала крупные сборы. После нее «Наташа Ростова» успехом не пользовалась. Об этой истории с возмущением писал «Вестник кинематографии», противопоставляя «тщательно подготовленную», «длительно обдуманную» постановку Ханжонкова «наспех составленному попури из клочков романа» у его конкурента³¹. Критик «Кине-журнала» ограничивался только сравнением фильмов. Но едва ли случайно, что реклама «Русской золотой серии» Тимана вслед за статьей «Война и мир» на экране» в «Кине-журнале» исчезает.

Фирмы, особенно не имевшие собственных печатных органов, и слышать не хотели никакой критики в адрес своих картин. Становление литературной, театральной, музыкальной критики было лишь в малой степени стеснено конкуренцией, но совершенно иные процессы сопровождали становление кинокритики. Едва только утвердился взгляд, что кино — это искусство, как журналисты начинают видеть, что кино — это и промышленность, причем промышленность капиталистическая, что любой упрек в адрес конкретного фильма воспринимается дельцом столь же нетерпимо, как если бы его публично упрекнули в низком ка-

³¹ Вестник кинематографии, 1915, № 108 (5), с. 14.

честве выпускаемых им ботинок или кроватей. Между тем опыт, накапливавшийся творческими работниками кино, властно требовал фиксации и анализа. Противостояние между творческими работниками кино и дельцами в годы первой мировой войны углубляется и яснее осознается. Журналист, укрывшийся под псевдонимом «Вега», летом 1915 г. пишет об этом в «Кине-журнале», указывая на противоположность целей творческих работников и «промышленного элемента» (№ 17—18). Однако, верно поставив диагноз болезни, Вега не мог предложить никаких рациональных методов ее лечения. Он ограничился паллиативами вроде упования на порядочность промышленников.

В 1915 г. в «Кине-журнале» вырабатывается любопытная практика: при обсуждении теоретических вопросов ссылаться на фильмы, давно сошедшие с экрана, и заграничные. Таким образом удавалось никого не обидеть, ни с кем не испортить отношений. Рассуждая о механизме кассового успеха фильмов, журналист, подписавшийся «Неро», разбирал, например, две прошедшие перед войной картины, итальянскую «Кво вадис?» («Камо грядеши?» по Г. Сенкевичу) и датскую «Четыре черта» (№ 13—14, 1915). Но такая практика неизбежно делала журнал беззубым, опрокинутым в прошлое.

А между тем вопрос о механизме кассового успеха фильма, к которому неоднократно обращается «Кине-журнал» в середине 1915 г., был остро актуальным, его подсадало незадолго перед тем происшедшее изменение кинокусов. Ура-патриотические картины, которые еще вчера могли рассчитывать на хорошие сборы, вдруг стали одна за другой проваливаться. К концу 1914 г. их реклама со страниц киноизданий исчезает.

Не решаясь затрагивать опасный политический аспект этой темы, «Кине-журнал» рассматривал механизм кассового успеха фильма оторванно от конкретных обстоятельств, не сопоставляя фильм и действительность. Его авторы сделали ряд верных общих наблюдений, сегодня они порою кажутся банальными истинами, но для своего времени, произнесенные впервые, они звучали как открытия. Доказывалось, что коммерческий успех кинокартины неотделим от рек-

ламы (в № 13-14, 1915), сообщалось, что на рекламу одного фильма некоторые петроградские кинотеатры тратили до трех тысяч рублей в неделю и не оставались в накладе. Вместе с тем журнал признавал, что никакая реклама не спасет плохой картины: мнение зрителей, передаваемое из уст в уста, в конечном счете определяет ее судьбу. Развлекательный фильм имеет больше шансов на хорошие сборы, чем серьезный. Успех нередко связан с модой на жанр и всегда с модой на того или иного киноартиста. Далеко не всегда успех фильма пропорционален его художественным достоинствам.

* * *

Как преодолеть разрыв между громадными творческими возможностями кино, огромной его аудиторией и низким идейным и художественным уровнем «среднего» фильма, как добиться, чтобы «Немой» стал действительно «Великим»? В годы первой мировой войны киножурналистика вытягивает из цепи фактов два важных звена, открывает два новых способа воздействовать на кинопроцесс.

Первый — печатать рецензии, публично обсуждать качество фильма. Не ограничиваться одними экранизациями и выдающимися фильмами, как это делала «Театральная газета», рассматривать весь текущий репертуар, причем особенно внимательно те картины, которые пользуются зрительским успехом. Публиковать рецензии быстро, добиваться такой же оперативности, как у театральных рецензентов, обычно откликнувшихся на премьеру уже на следующий день.

Несмотря на очевидную необходимость кинорецензирования, новому журналу фирмы Ермольева «Проектор», выходящему в Москве с октября 1915 г., взявшемуся за это впервые, пришлось преодолевать гору предубеждений. Дельцы считали, что говорить о каких бы то ни было недостатках фильма — значит подрывать его коммерческий успех. Ермолев рассуждал иначе: обязанность критика рассматривать не только достоинства фильма, но и его недостатки. Необходимо создавать общественное мнение вокруг произведений экрана, подобно тому, как оно создается вокруг спектаклей или книг. Энергичные сотрудники

его «Проектора» (среди них выделялся талантливый М. Н. Алейников) посещали информационные показы новых картин, устраивавшиеся фирмами в рекламных целях еще до выхода их на экраны, а затем писали рецензии. Случалось, что недовольные рецензиями дельцы удаляли с просмотров авторов журнала.

Еще одно предубеждение: журнал фирмы не имеет морального права публиковать рецензии. Но кому еще под силу была подобная задача? «Независимый» «Сине-фоно» слишком дорожил хорошими отношениями с рекламодателями, на деле оказывался зависим от них. Начали печатать рецензии на фильмы театральные журналы, но все они относились к киноотделам как к второстепенным, выступали лишь от случая к случаю. А между тем накопленный кинематографистами опыт властно требовал фиксации и анализа.

Мог ли «Проектор» быть вполне объективен? С. С. Гинзбург утверждал: «Проектор» был изданием относительно независимым от коммерческих интересов фирмы. Дореволюционных киножурналистов очень удивляло то обстоятельство, что «Проектор» часто выступал с резкой, даже уничтожающей критикой картин, поставленных в фирме Ермольева, и в ряде случаев хвалил картины конкурирующих фирм³². Было, однако, и другое мнение. «Кине-журнал» в годовом номере, вышедшем 15 декабря 1915 г., то есть вскоре после начала издания «Проектора», посвятил ему злые эпиграммы:

Его назначение

Сиять лучом,
Стоять с бичом,
Хлестать и бить
И ложь, и пошлость, и рутину,
И громко, громко всем трубить:
— Купите-ка мою картину!

Его работа

Сердито, яростно нутужась,
Он на хозяина рычит
И так ругается, что ужас!
Но... ругань похвалой звучит³³.

«Кине-журналу» вторил выходивший с января

³² См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России, с. 162.

³³ Кине-журнал, 1915, № 23—24, с. 81.

1917 г. театральным еженедельником «Кулисы». Из номера в номер он вел обзор деятельности кинофирм. В статье П. Раевского «Ленты Ермольева» (№ 3) читаем: «У фирмы есть свой журнал «Проектор», цель которого поругивать конкурентов и не слишком тонко рекламировать свою фирму»³⁴.

Правда находилась посередине. «Проектор» не упускал случая для похвалы в адрес выпускавшей его фирмы и в то же время сделал немало для становления профессиональной кинокритики, рассматривая отдельно сценарий, качество съемок, актерские работы.

Воздействовать на кинопроцесс можно было и иначе — предложить публике читать киносценарии. Впервые стало осознаться, что качество фильма непосредственно зависит от сценария, что сценарий — род литературы.

Развитие русского театра в XVIII—XIX вв. находилось в тесной связи с развитием драматургии, бывали случаи, что пьеса не получала сценического воплощения чаще всего по цензурным условиям, но ее читали, и она воспринималась как живой факт литературного процесса. Н. В. Гоголь, по-видимому, не учитывал этого обстоятельства, когда однозначно утверждал: «Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела»³⁵. Достаточно вспомнить трудную сценическую судьбу почти всех лучших русских пьес до Гоголя, а также современных авторов, «Ябеды» В. В. Капниста, «Недоросля» Д. И. Фонвизина, «Горя от ума» А. С. Грибоедова, «Бориса Годунова» А. С. Пушкина, «Маскарада» М. Ю. Лермонтова, чтобы установить, что пьеса зачастую жила вне сцены. Но киносценарий, предназначенный в отличие от пьесы для одного-единственного воплощения, с первых дней существования кино имел тенденцию растворяться в фильме и не воспринимался публикой как самостоятельное художественное произведение.

На раннем этапе русского фильмопроизводства сценарий был простым перечнем подлежащих съемке сцен — техническим документом, и сохранился любопытный исторический анекдот — достоверный факт,

³⁴ Кулисы, М., 1917, № 3, с. 16.

³⁵ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7. М., 1978, с. 87.

что сценарист первой экранизации «Анны Карениной» написал такой перечень за несколько минут на манжете рубашки. В небольшой, но содержательной работе «Сценарии и сценаристы дореволюционного кино» Н. В. Крючечников приводит любопытные данные о быстром росте гонораров за сценарий. В 1911 или в 1912 г. Дранков заказал сразу десять сценариев начинающему писателю Льву Никулину, обещав заплатить аккордно 50 рублей. В 1915 г. А. И. Куприн за сценарий по своему «Гранатовому браслету» получает уже 800 рублей, но и эта цифра резко возрастает уже к Февральской революции.

В годы первой мировой войны писатели начинают систематически работать в кино. Дельцы, постигнув, что громкое имя в титрах фильма увеличивает сборы, ведут настоящую охоту за знаменитостями. В журналистике ее предельным выражением явилось опубликованное в начале 1916 г. в одесском журнале «Театр и кино» следующее открытое письмо одесского антрепренера: «Предлагаю писателю Куприну 1000 рублей за то, чтобы он вместе со своими домашними, клоуном Жакомино и обезьяной сыграл маленькую пьесу по сценарию собственного творчества. Делаю такое объявление публично ввиду того, что хочу избежать посредников»³⁶. Куприн на это предложение не откликнулся.

Другие видные писатели в подобных ситуациях уступали нажиму, но сценарии не прибавляли им славы. Герой декадентского сценария В. Я. Брюсова «Жизнь в смерти», чтобы сохранить в нетленности красоту своей возлюбленной, убивал ее, а затем балзамировал труп. В «Истории одной девушки» Леонида Андреева отец выгоняет из дома дочь-гимназистку, соблазненную негодяем, но после долгих мытарств она прощена и возвращается с ребенком в любящую семью. Прием, повторявшийся в сотнях мелодрам: зритель сначала растроган обилием мучений, безвыходностью положения, потом — счастливой развязкой.

Несмотря на все различие тем и сюжетов, оба писателя ограничивались внешним действием, не пытались раскрыть сложный духовный мир современника

³⁶ Театр и кино. Одесса, 1916, № 14, с. 9.

специфическими выразительными средствами «Великого Немого» — и терпели неудачу. К тому же еще не сложилось серьезного, уважительного отношения к труду сценариста. Кинофабрикант сперва покупает роскошных актеров, декораторов, операторов, мебель, туалеты и лишь потом ищет автора — свидетельствовал «Кине-журнал» (№ 1—2, 1916). Как и прежде, сценарии попадали в бесконтрольное распоряжение режиссера, а их авторам по выходе фильма на экраны оставалось только писать возмущенные письма в редакции об искажении творческого замысла.

Вплоть до Октября закона об авторском праве в кино не существовало, и только журналисты в отраслевых изданиях порою взывали к совести безответственных дельцов.

«Сине-фоно» (№ 9, 1914—1915) сообщил, что операторы Русского кинематографического товарищества тайно сняли на пленку в одном из петербургских театров спектакль «Взятие Азова» по пьесе Алексева, а затем выпустили на экраны фильм. Администрация театра подала в суд, но проиграла процесс. Судьи руководствовались вновь утвердившимся эстетическим принципом, что фильм и спектакль — произведения двух разных искусств. Но ведь, по существу, речь шла о плагиате! Кинодельцы использовали отсутствие законов об авторском праве в кино для неприглядных авантюр.

Часто бывало так: одна фирма развесит аншлаги, начнет рекламировать будущую премьеру, а другая за два-три дня снимет одноименный фильм и «сорвет» сбор. Только перед Февральской революцией фирмы договорились заранее публиковать названия будущих картин, на определенный срок закрепляя за собой исключительное право на постановку.

Чтобы конкуренты не проведали о замысле фильма, режиссеры, как свидетельствовал в том же № 9 (1914—1915) «Сине-фоно», не давали актерам читать сценарии. Не знавший сюжета актер должен был по команде режиссера, чаще всего без репетиций, изображать волнение, радость или отчаяние.

Не удивительно, что в литературной среде писать сценарии считалось занятием предосудительным, чуть ли не профанацией таланта. Сценаристами преимущественно становились люди, весьма далекие от ли-

тературы, и недаром острил «Вестник кинематографии» (№ 123, 1917), что среди тех, кто не пишет сценариев, абсолютно безграмотные, дети до 10-летнего возраста и писатели с почетными именами (за немногими исключениями). Сценарии писали кинопредприниматели, например А. А. Ханжонков, режиссеры — В. М. Гончаров и другие, бульварные газетчики, такие, как И. Рапгоф, и литераторы-графоманы наподобие А. Гарлицкого. Многие, как бы стыдясь самих себя, подписывались псевдонимами. Александр Ханжонков подписывал сценарии, созданные им совместно с женой Антониной, псевдонимом, составленным из первых слогов их имен: Анталек. Гарлицкий выступал под псевдонимами Рубинов и Изумрудов.

Но среди сценаристов в годы первой мировой войны появляются одаренные бескорыстные поборники «десятой музы». Многие увлеклись возможностями на их глазах создававшегося нового литературного жанра. Уже имел известность в качестве театрального деятеля И. Перестиани, когда он резко изменил свою судьбу, стал сценаристом и кинорежиссером. Драматург А. С. Вознесенский тоже стал сценаристом, он регулярно выступал в печати, доказывая, что писатель, обладающий чувством ответственности, просто не может не принять участия в становлении нового искусства. В советскую эпоху он выступил теоретиком кино, написал серьезный труд «Искусство экрана» (1924)³⁷.

Первый и единственный опыт публикации сценариев в дооктябрьском кино предпринял новый журнал фирмы Ханжонкова «Пегас», ставивший себе задачей покончить с анонимностью сценаристов, преградить путь халтуре, повысить общественное осознание кино как нового искусства. В № 1 журнала, начавшего выходить с ноября 1915 г., были опубликованы два сценария, «Ирина Кирсанова» Анталек и «Пожирающие боги — Венера и Аполлон» В. Грубинского. Редакция предлагала читателям разобраться, почему фильм по первому из них имел успех, а по второму нет: неудачен ли в последнем случае сценарий, или вина за сла-

³⁷ См. также его воспоминания о дореволюционном кино: Вознесенский А. С. Кинодетство. — Искусство кино, 1985, № 12.

бый фильм ложится на режиссера. По-видимому, логично было ждать от журнала специальной статьи на эту тему, но он не стал заниматься разбором неудачной картины фирмы Ханжонкова.

Обращаясь сейчас к текстам этих давно забытых произведений, мы видим, что их авторы порою неплохо учитывали специфику немого кино, описывая кадр, оставляли место для творческой фантазии режиссера, были изобретательны в неожиданных сюжетных поворотах.

Приведем в качестве примера отрывок из «Ирины Кирсановой» — детектива, построенного на тождестве отпечатков пальцев у братьев-близнецов:

«В аудиторию, где в это время читал Николаев, вбежал курьер.

— Ваше превосходительство! По телефону сказали сейчас, что в вашей квартире неблагополучно... Пожар.

Аудитория пришла в волнение. Профессор Николаев порывисто сошел с кафедры и бросился к выходу.

* * *

Николаев растерянно смотрел на обгорелые комнаты. Когда к нему подошел полицейский, Николаев безнадежно махнул рукой в ответ на все его вопросы, повернулся и, опустив голову, вышел из сгоревшего гнезда.

* * *

В пальто и шляпе, как был на пожаре, вошел он к Глебу и, не раздеваясь, тяжело опустился на первый попавшийся стул. Лакей с испугом оглядел его и поспешил с докладом к молодому барину.

Быстро вошел Глеб. За ним Ольга Дмитриевна.

Глеб бросился к отцу:

— Что случилось? Что с тобой?

— Сейчас с пожара. У нас вся квартира выгорела.

Ольга Дмитриевна в волнении опустилась на кресло.

— Сгорели вещественные доказательства по делу... Странно... Удивительная случайность...

Вдруг взгляд профессора остановился на Ольге Дмитриевне. Страшное подозрение овладело им.

— А если это не случайность...

Он поднял голову и ищет глазами взглядом жены. Она задрожала, встретившись с ним взглядом.

Николаев поднялся, пораженный внезапным открытием... Смотрит на жену, медленно подходит к ней.

Она встала, полная дикой решимости и силы.

— Это я подожгла... Я не дала тебе погубить сына!

Минута оцепенения для пораженных, как громом, мужчин. Отец взял за руку Глеба и увлек его из комнаты»³⁸.

³⁸ Пегас, 1915, № 1, с. 38—39.

Ушло в прошлое то время, когда в фильмах строго чередовались кадры на натуре и в декорациях, когда камера была неподвижной, снимая все происходящее с одной точки, подобно тому, как зритель в театре смотрит спектакль. К 1915 г. уже в основном сложилась литературная форма сценария, из технического документа он превратился в произведение искусства. Не ограничиваясь перечислением объектов съемки, сценарист пытался передать режиссеру свое отношение к персонажам и событиям. В отличие от пьесы диалог был сведен до минимума, обилие титров отпугивало зрителей, а главное место заняли разросшиеся в сравнении с пьесой ремарки, описывающие исключительно внешнее действие. Авторы сценариев воплощали на практике идею Леонида Андреева о примате внешнего действия в кино.

Многие увидели в публикации сценариев лишь рекламный трюк фирмы Ханжонкова. И. Мавич в «Сине-фоно», приведя пространную цитату из «Ирины Кирсановой», возмущался: «И вот этот отрывистый язык, убогую, бескрасочную, мертвую протокольную запись г-н Туркин не стесняется рекомендовать как образец нового языка для новой художественной литературы»³⁹.

Журнал и сам не слишком высоко оценивал опубликованные им сценарии, но доказывал, что они все же могут представить интерес для широкого читателя, «заменить беллетристику». К этим публикациям примыкают статьи об особенностях новой литературной формы, в них доказывается, что обилие в сценарии описательно-повествовательного элемента определяет его особенность как жанра, находящегося на рубеже прозы и драматургии. Авторы требовали от сценариста не простого обозначения поступка персонажа, а детального, психологически мотивированного описания каждого его жеста. Например, Л. Остроумов в № 9—10 (1916) ставил в пример польской писательнице Анне Мар, которая обозначила эпизод убийства в своем сценарии «Смерч любовный» всего лишь в одной строке, подробную, психологически точную в мельчайших деталях сцену убийства из повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

³⁹ Сине-фоно, 1915—1916, № 4, с. 54.

Сценаристы фирмы Ханжонкова, по-видимому, учитывали подобные упреки и избегали ошибок своих предшественников. В последнем номере «Пегаса» перед его закрытием (№ 11, 1917) напечатан сценарий А. В. Амфитеатрова «Нелли Раинцева», где ярко выражено стремление автора подробно описать каждый кадр и дать психологическую мотивировку каждому поступку персонажей.

Вместе с тем, совершив своеобразный творческий подвиг, наметив за считанные годы контуры новой литературной формы, кинодраматурги эпохи первой мировой войны, как свидетельствуют сценарии, опубликованные «Пегасом», почти не задумывались о связи своего творчества и народной жизни, об ответственности перед зрителем. По страницам сценариев кочевали маньяки, наркоманы, почти никогда дело не обходилось без убийства, имена героев, хотя действие происходило в России, иностранные. В «Дурмане» Анны Мар изображалось самоубийство из-за любви, в «Чертовом колесе» Зои Баранцевич — убийство из-за ревности, в «Лунной красавице» Алека Бара — автомобильная катастрофа и самоубийство, в «Загадочном мире» Ливерия Авида — фантастические видения наркомана. Лучше других был сценарий Е. Н. Чирикова «Любовь статского советника», содержащий картины провинциальных нравов, но и в нем свободный художник становится чиновником не из-за нужды, а чтобы беспрепятственно встречаться со своей возлюбленной Лолой. Очень часто эпизоды сценариев кажутся пародией на скверную декадентскую литературу. Например, в сценарии З. Баранцевич «Умиравший лебедь»:

«Мольберт, перед ним скелет как модель. Его рисует высокий человек с нервным, подвижным лицом, в его душе такой же беспорядок, как во всей студии. По временам он нервно вскакивает, подбегает к скелету, поправляет его и опять рисует. Глаза у него странные, полубезумные. С отчаяньем бросил кисть и начал ходить по комнате, из угла в угол, напряженно смотрит в одну точку...

— Нет, не то...

Подходит к скелету, останавливается перед ним.

— Где найти смерть?.. Настоящую смерть?»⁴⁰

Почти в каждом номере «Пегаса» печатались

⁴⁰ Пегас, 1916, № 8, с. 28.

статьи, высмеивавшие декадентские и мещанско-обывательские фильмы. Но при этом о сценариях, публиковавшихся на страницах того же журнала, не говорилось ни слова. Снова проявлялся «ханжонковский» подход к журналистике: сценарии, купленные его фирмой, безупречны.

Здесь «Пегас» проигрывал «Проектору»: в «Проекторе» были нормой критические упреки в адрес фирмы Ермольева.

Сравнение сценариев, публиковавшихся в «Пегасе», с текущей продукцией фирмы Ханжонкова позволяет установить, что журнал преднамеренно обходил две их разновидности. Во-первых, мелодрамы из жизни ямщиков, приказчиков и т. п., воспроизводившие отдельные приметы народного быта и потому называвшиеся народными, хотя на деле — псевдонародные. Таких сценариев журнал не печатал, и это объяснялось ориентацией на читателя-интеллигента, с презрением игнорировавшего подобную дешевку. Во-вторых, журнал не печатал сценариев экранизаций. Еще не было изжито презрительное отношение к сценаристу как к «закройщику» литературных сюжетов, и издатель не без оснований опасался, что любой сценарий экранизации будет высмеян конкурентами как бледная тень литературного первоисточника. Не был опубликован даже сценарий фильма «Жизнь за жизнь» по мотивам романа французского писателя Ж. Оне, который фирма на страницах того же «Пегаса» и «Вестника кинематографии» провозглашала своим высшим творческим достижением.

В киножурналистике 1915—1916 гг. преобладал взгляд, что экрану пора создавать «собственную кинолитературу», иначе говоря, оригинальные сценарии, а не экранизации литературных произведений, и позиция «Пегаса» этому взгляду соответствовала. Возможно, Ханжонков стремился приохотить читателей к чтению сценариев с тем, чтобы они следили за сюжетом, за интригой, и новый, не известный ранее читателю материал больше подходил для этой цели.

Перед началом войны «Вестник кинематографии» Ханжонкова выступал горячим поборником экранизаций, однако летом—осенью 1915 г. из номера в номер доказывается: экрану нужна «оригинальная кинолитература» (№ 112 (11—12)); не каждый ро-

ман или рассказ могут быть перенесены на экран, а только те из них, которые «написаны картинно» (№ 113 (13—14)); классическая литература обогатила кино, заставив «отрешиться от трафареток и развязности», но экран не может, не должен ограничиваться одними иллюстрациями ее произведений (№ 115 (17—18)).

В № 116 (19—20) 1 октября 1915 г. была опубликована отрицательная рецензия на две экранизации, на «Катерину-душегубку» по «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и на «Дочь истерзанной Польши» по «Мадемуазель Фифи» Мопассана. Автор рецензии Валентин Туркин, выступивший под псевдонимом Вал. Веронин, убедительно доказывал, что нельзя ограничиваться одним только требованием совпадения сюжетов фильма и его литературного первоисточника, зрительный образ не эквивалентен словесному.

В вышедшем в тот же день первом номере «Проектора» была напечатана статья Ф. Оцепа (Машкова) «По поводу инсценировок», впервые в киножурналистике широко трактовавшая проблему воплощения образов одного искусства средствами другого. Вывод Оцепа был категоричен и совпадал с мнением В. Туркина: у каждого искусства есть свои выразительные средства, и без существенных потерь перенести на экран произведения литературы невозможно. Поэтому, заключал он, кино должно идти «своим особым путем».

Таким образом, старая полемика журналов Ханжонкова и Ермольева с компаньонами была самым развитием событий отменена. К 1915 г. стало ясно, что русские фильмы не могут далее противопоставляться иностранным как экранизация развлекательным фильмам. Дельцы почувствовали, что спрос на развлекательный фильм велик, а так как импорт резко сократился, сами переключились на их производство. Ханжонков не стал исключением.

Казалось бы, подтвердилась правота в старом споре ростовского «Живого экрана»: «невероятные комбинации», «фантастические происшествия» стали в русском репертуаре преобладать. Но высшими достижениями предоктябрьского кино явились все-таки экранизации. Журналы постоянно требовали связи

фильмов с жизнью, доказывали необходимость острых социальных тем, фирмы их призывы игнорировали. Однако, откликаясь на растущую общественную требовательность к фильму, они время от времени как своеобразную визитную карточку, как свидетельство своих творческих возможностей выпускали бережно сделанные, добротные экранизации классических литературных произведений. Русскому до октябрярскому кино оказалось легче освоить сложные приемы воспроизведения стиля Пушкина или Оскара Уайльда, чем вторгаться в современную действительность.

* * *

Здесь, несколько отклонившись в сторону, мы вспомним историю рецензирования фильмов в России до «Пегаса» и «Проектора». Казалось бы, накопленный критиками старших искусств опыт мог быть механически перенесен на почву кино, казалось бы, кинорецензия могла с самого начала, без трудностей сравниться по значимости и авторитетности с театральной и литературной рецензией.

На деле все было сложнее и драматичнее.

Появление первых рецензий на фильмы совпало с началом русского фильмопроизводства. В первом номере маленького еженедельника «Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге», датированном 25 октября 1908 г., была напечатана рецензия на «Понизовую вольницу» («Стеньку Разина») — характерный документ периода, когда кино еще считали техническим аттракционом:

«Из новинок за прошедшую неделю отметим картину «Стенька Разин». В техническом отношении она выполнена прекрасно. Видно, что г. Дранков в совершенстве постиг дело фотографирования, жаль только, что лента коротка, — сюжета хватило бы на несколько сот метров. Прекрасно снят вид на Волгу и флотилия лодок с разбойниками. Очень интересна картина в лесу, а также и последний момент, когда Стенька бросает княжну в Волгу»⁴¹.

Рецензент, не видевший еще отличия игрового фильма от документального, считал главным в филь-

⁴¹ Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге, 1908, № 1, с. 6.

ме качество фотографии. Читатель мог лишь догадаться, что фильм представляет собой экранизацию народной песни. В самом деле, поскольку фильм назывался «Стенька Разин», зритель вправе был бы ожидать произведения о крестьянской войне, а не о любви к княжне-персиянке. Сюжет, игра актеров казалась рецензенту чем-то второстепенным, его интересовал фильм только как «движущаяся фотография».

Показательно и то, что он ни словом не упомянул, что речь ведёт о событии большой важности, о первом русском игровом фильме. Лишь через несколько лет, когда развитие русской кинопромышленности заставит вспоминать ее первые шаги, журналисты начнут признавать:

«Стенька Разин» — маг-волшебник
Быстро дал движенье ей...

Это слова из рождественского стихотворения в ростовском журнале «Кинема» (№ 1, 1916).

В «Вестнике кинематографов в Санкт-Петербурге» (№ 3, 1908) рецензент восхищался тем, что актеры, играющие в снятом на пленку эпизоде спектакля «Свадьба Кречинского», движутся на экране как живые. Такая критика, характерная для раннего этапа кино в России, не могла просуществовать сколько-нибудь долго и прекратилась с закрытием «Вестника».

Понимание всей сложности взаимосвязей различных компонентов фильма, понимание того, что он отражает явления жизни, приходит к киножурналистам, так же как и к творческим работникам кино, значительно позднее, перед первой мировой войной. В 1910—1911 г. в «Сине-фоно» и «Вестнике кинематографии» появляются рекламные заметки об отдельных фильмах — первые свидетельства начала этого процесса. В «Сине-фоно» (№ 11, 1909—1910) в заметке о «Русалке», снятой по либретто одноименной оперы А. С. Даргомыжского, мы находим одно из первых признаний важности сюжета: автор исходит из убеждения, что у зрителя найдут отклик переживания героев картины.

С ростом числа рекламных объявлений возникает необходимость найти в каждом фильме какие-то

особенности. В рекламе картины фирмы выделяют тот элемент, который, по их расчету, должен привлечь театровладельцев и зрителей. Они начинают указывать исполнителя главной роли. Иногда подчеркивают необычный объект съемки («Наша неделя» в № 1 (1911) сообщала о картине «Во времена седого Рима»: «В означенной картине участвует больше двенадцати львов»). Порою рекламируется необычный жанр. Рекламное объявление иллюстрируют кадрами из фильма.

Мода на привлечение в кино знаменитых актеров приводит к тому, что в рекламных объявлениях мелькают их имена и портреты. Но имена режиссеров, операторов, художников остаются в тени, их зачастую не указывают даже в титрах.

С каждым годом рекламные объявления в журналах становятся все более многословными и броскими. Возникает противоречие между статьями, призывающими сделать кинематографию культурной, и крикливостью рекламы. Например, в № 3—4 (1915) «Кине-журнала» рядом со статьями в виде вкладки было помещено двухстраничное рекламное объявление о фильме «Муж» на мелованной бумаге, шелковым шнуром соединенное с сургучной печатью. Оно начиналось виршами:

Из глубины седых времен
В двадцатый век принес мужчина
Свой унижительный закон
Раба, скота и властелина,

а заканчивалось почти ультимативным требованием посмотреть фильм:

«Укажите нам человека, который не интересуется этой картиной? И мужа ждут ее, чтобы узнать, что сказал о них М. П. Арцыбашев, и жены ждут ее, чтобы узнать, что сказал знаменитый писатель об их мужах!.. И эта пьеса — жестокая правда, которую бросил с экрана глубочайший знаток человеческого сердца в лицо современников! И ее необходимо видеть всякому интеллигентному человеку, потому что она затрагивает вопрос огромной общественной важности! И ее необходимо видеть *всем*, потому что она касается *всех*!..»

Или в том же номере объявление о другом фильме: «Эта картина обойдет не только всю Россию, но и весь мир, потому что ее создала жизнь». А еще ниже о третьем: «То, что никому даже и не снилось! Ультрасенсация!..»

Читателей не коробил рекламный характер заме-

ток об отдельных фильмах в «Сине-фоно» и «Вестнике кинематографии» предвоенной поры. Ведь читатели в большинстве своем были владельцами прокатных контор, кинотеатров и привыкли каждый день заказывать художникам крикливую рекламу, а художественной стороной фильма отнюдь не интересовались. Возникал устойчивый стереотип, что объективной рецензии на фильм быть не может, что она непременно окрашена рекламностью.

В начале первой мировой войны рецензии-рекламы проникают в общую печать. Бульварные газеты и журналы публикуют панегирики ничтожнейшим картинам, несомненно инспирированные фирмами-изготовительницами.

...Я гений Игорь Северянин
Своим успехом упоен.
Я повсеградно обэкранен
И повсесердно утвержден.

«Повсеградно обэкранен» — речь шла о «кино-поэзе» «Ты ко мне не вернешься», дебюте мелкой фирмы «Белла роза». Вначале Игорь Северянин собственной персоной появлялся на экране перед почтеннейшей публикой, а затем следовала роковая история о том, как в екатеринские времена красавица-актриса бросила мужа ради иноземного принца, а бедный муж застрелился. Через полтора года ее правнук, прочитав ее мемуары, влюбился... в ее портрет, затем встретил даму, как две капли воды на нее похожую, и вся история в мельчайших деталях повторилась.

«Пегас» и «Проектор» дали очень невысокую оценку этому произведению. Но в бульварных газетах «Столичная молва» и «Вечерние известия» 10 мая 1916 г. были напечатаны рецензии, состоящие из одних восхищений — и сюжетом, и постановкой, и «прекрасной» игрой исполнителей. Точно такую же рецензию опубликовала на следующий день газетка «Театр», печатавшая помимо театральных программ либретто, стихи и анекдоты. Затем все три рецензии были собраны фирмой и помещены в виде рекламного объявления в № 21 (1916) еженедельника «Рампа и жизнь».

Рецензия-реклама была помехой на пути развития искусства кино, она дезориентировала зрителей, а

кинематографистов убеждала, что любой фильм можно «повсесердно утвердить» вне зависимости от его художественных достоинств. До последних своих дней солидные буржуазные газеты высокомерно отказывались печатать разборы отдельных фильмов, но все росло количество рецензий-реклам в бульварных изданиях. С их помощью дельцы от кинематографа пытались заручиться вниманием широкой публики, доверчивой, малоподготовленной. Но могла ли рецензия на фильм быть иной, не связанной с корыстным расчетом капиталистических фирм?

В канун первой мировой войны, когда у всех на памяти был диспут в московском Политехническом музее, когда все чаще на экраны стали выходить полнометражные картины и зрители начали ближе к сердцу принимать происходящее на экране, появляются первые лишенные рекламности кинорецензии. По-своему характерно, что первыми их печатают не маститые журналы для киноспециалистов, а мелкие еженедельники.

В «Кинотеатре и жизни» братьев Анощенко впервые появились рецензии, где доказывалось, что фильмы в подавляющем большинстве плохи, глупы и даже вредны для зрителя. О картине «Марк Антоний и Клеопатра» рецензент писал: «Я ожидал увидеть трагедию, а увидел опереточную борьбу страстей... Вместо одетых в железные панцыри легионеров — опереточное шествие статистов из «Вампуки»⁴². Еще более резкий отзыв находим в журнале о фильме «Преступная страсть отца»: «Не знаю, в каких психиатрических клиниках выискал автор тему для своего сценария, не представляю также, для какого зрителя он писал пьесу»⁴³. Ни один фильм не получил на страницах «Кинотеатра и жизни» положительной оценки, и такая требовательность, несомненно, была полемически заострена против общепринятой рекламности. Критический пафос рецензий еженедельника был дерзким вызовом господствовавшему в киносреде нравам. По другому пути пошел Э. Бескин, редактор-издатель открывшейся почти одновременно с «Кинотеатром и жизнью» «Театральной газе-

⁴² Кинотеатр и жизнь, 1913, № 1, с. 6.

⁴³ Кинотеатр и жизнь, 1913, № 5, с. 10.

ты». Его еженедельник был в первую очередь театральным, фильмам в нем отводилось незначительное место, но издатель начал давать рецензии на лучшие из них, прежде всего на экранизации литературной классики.

Уже в первом номере «Театральной газеты» была опубликована примечательная рецензия на экранизацию «Обрыва» Гончарова, осуществленную фирмой Ханжонкова. Автор едва ли не первым в русской критике отмечает своеобразие экранной формы прочтения романа в сравнении с театральной инсценировкой: в фильме большое количество титров — цитат из произведения, часть эпизодов снята на натуре. Напротив, павильонные сцены рецензент упрекает за театральность и подобный же упрек бросает исполнителю роли Райского, тогда еще только начинавшему свой путь в кино И. Мозжухину: его театральный грим не подходит для кино, «экран передает не живое, а татуированное краской лицо». Исполнительница роли Веры В. Юренева названа актрисой более подходящей для работы в кино, чем в театре: «На экране исчезает главный недостаток г-жи Юреновой — ее бросок в фразе, которую она любит рвать отдельными кусками. Зато полнее выступает то внешне-обаятельное, которого так много у этой талантливой артистки. У нее богатое чувство пластического ритма, что в кинематографе весьма и весьма важно».

Анализируя каждый из компонентов фильма, рецензент выявлял отличия фильма от спектакля. При всей простоте подобных наблюдений они, несомненно, воспитывали требовательность кинозрителя и могли оказать работникам кино практическую помощь. «Театральная газета» старалась прежде всего отмечать творческие успехи кинематографистов, ее выступлениям были свойственны серьезность тона, аргументированность.

Опыт рецензирования театральных спектаклей помогал авторам журнала оценить по достоинству и лучшие фильмы. В рецензии на фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» читаем о Ф. И. Шаляпине: «Даже лишенный голоса, он пленяет зрителя мощностью и выразительностью своего внешнего облика» (№ 43, 1915). В фильме «Портрет Дориана Грея» еже-

недельник увидел нечто новое, что принес в кинематограф театральный режиссер В. Э. Мейерхольд: «В картине прежде всего поражает отсутствие пустых, ненужных жестов, отсутствие суетливости движений. Видимо, актерам был дан диалог, и в драматических местах они не говорили о том, какая лошадь завтра придет на бегах. При такой диалогической квинт-эссенции актер и мимирует и действует не впустую, а извлекает органическое, настоящее содержательное движение лица и всего тела» (№ 45, 1915).

Уважительно-благожелательный тон был для кинорецензии внове, и неслучайно, что такие рецензии начал публиковать новый театральный журнал, а не широко распространенные прежние — «Театр и искусство», «Рампа и жизнь»: свидетели младенческих опытов кино в России, они не заметили вовремя его взросления. Кино быстро накапливало элементы искусства, а они по-прежнему с порога браковали все его достижения. Еженедельник Бескина с этой традицией порвал, и уже вскоре старые журналы, вынужденные последовать его примеру, тоже печатают рецензии на лучшие фильмы.

Издатели театральных журналов отнюдь не были бескорыстны. Театры не могли им давать сколько-нибудь значительное количество рекламных объявлений. Театральные журналы были убыточными. Бескин первым решил прекратить «войну» против кино и обнаружил, что положительные отзывы о фильмах оборачиваются выгодными кинообъявлениями. В 1915—1916 гг. «Театральная газета» порою четверть объема отводит коммерческой рекламе фильмов. «Рампа и жизнь», «Театр и искусство», «Обзорные театров» вскоре следуют за нею.

Эти опыты рецензий сыграли положительную роль в общественном осознании фильма как произведения искусства. Но жизнь выдвигала дальнейшие задачи: рецензировать все фильмы, а не только лучшие, приохотить широкий круг кинозрителей к чтению рецензий.

* * *

«Проектор» и «Пегас» начали выходить почти одновременно, первый с октября, второй с ноября

1915 г., их появление отразило общественную неудовлетворенность тремя крупнейшими журналами, которые явственно отставали от быстрого развития кино. Кино менялось, взрослело, журналы оставались неизменными.

Новый ракурс, новый подход к проблеме легче было связать с новыми изданиями. Старые рутинны, а издатель нового, обдумывая проспект, отыскивает их узкое место, старается его преодолеть.

С первого взгляда между двумя журналами мало общего. «Проектор» предназначался специалистам, «Пегас» — зрителям. «Проектор» — двухнедельный тонкий журнал, «Пегас» — толстый ежемесячник, «Проектор» был посвящен исключительно вопросам кино, «Пегас» — «журнал искусств».

Однако в главном «Проектор» и «Пегас» близки: оба одновременно обратились к разностороннему рассмотрению текущего репертуара и стали повторять, что его художественный уровень убог, что фильмы в подавляющем большинстве не только потакают дурному вкусу, но и портят вкус.

В критическом пафосе у них был предшественник, предвоенный еженедельник «Кинотеатр и жизнь», который уничтожили крупные фирмы из-за того, что критика в адрес новых фильмов была критикой извне кинематографической среды, не подвергалась закулискому контролю.

Тот старый, закрывшийся под новый 1914 г. журнал отразил изменившийся подход зрителей к фильму. Зритель уже искал в фильме отражения реальной жизни, но экран давал ему лишь внешнее жизнеподобие, а по существу — все более изощренные небылицы. Провозгласив кино искусством, журналисты выпустили джинсы из бутылки: умиление фильмом утратило смысл, началась эпоха требовательного к нему отношения.

«Проектору» и «Пегасу» участь «Кинотеатра и жизни» не грозила: за обоими журналами стояли фирмы-миллионеры, умелые, знающие конъюнктуру дельцы, не опасавшиеся, что наживут себе врагов.

В затхло-благоепном мире киножурналистики повеяло новым ветром. Над скверным фильмом критики впервые стали смеяться. Современный читатель первых русских киноизданий может улыбнуться их

наивности, но, читая «Проектор» и «Пегас», он улыбнется с сочувствием: оба журнала беспощадны к пошлости и бездарности. Их мнения нередко совпадали, в особенности когда дело касалось мелких фабрикантов-халтурщиков. Приведем два отзыва об «окультурной драме» «Загробная скиталица», снятой В. Туржанским по сценарию А. Каменского. Основной прием рецензента «Проектора» — иронический пересказ сюжета:

«Живут в одном доме две сестры, из которых одна замужняя, а другая часто падает в обморок; это потому, что замужняя сестра — вампир, который по ночам сосет кровь живых людей. А вампир потому, что какой-то художник когда-то и где-то обольстил некую девицу. Потом девица умерла, то есть не совсем умерла, а вторично появилась на свет»⁴⁴.

Еще более язвительный рецензент «Пегаса» В. Туркин анализирует трактовку ролей исполнителями: «Надо отдать справедливость актрисе, игравшей женщину-вампира. Своим кровожадным мином и сладострастным потягиваниям она, несомненно, училась в зоологическом саду, наблюдая тигров и леопардов во время кормления их сырым мясом. Естественно-здоровым выглядел муж вампира, хотя самое понятие вампиризма родилось именно от наблюдения фактов сгорания мужчины в иссушающем пламени женской страсти». Рецензия заканчивалась убедительным резюме: «Нужно уважать экран. Это не место для паясничанья»⁴⁵.

В обоих журналах зазвучало слово «реализм», оба требовали, чтобы новое искусство из опыта, накопленного предшественниками, заимствовало не только формальные приемы, а прежде всего интерес к внутреннему миру человека и к социальной действительности.

Авторам статей и рецензий приходилось писать почти исключительно об отрицательных примерах, о плохих фильмах. Экран еще не создал фильмов на все времена, шедевров от которых можно было бы начать шкалу отсчета. А между тем журналисты бы-

⁴⁴ Проектор, 1916, № 19, с. 14.

⁴⁵ Пегас, 1916, № 5, с. 80—81.

ли современниками Толстого и Врубеля, Станиславского и Стравинского. Оставалось или сравнивать фильмы с шедеврами других искусств, и тогда их неизбежно — все подряд решительно браковать, или намеренно замыкаться в кругу кино, и тогда один фильм мог казаться лучше, другой хуже. Авторы «Пегаса» и «Проектора» были непоследовательны, шли то по первому, то по второму пути. «Пегас» чаще высмеивал плохие картины весело, в фельетонной манере. «Проектор», как правило, серьезно разбирал их бесконечные погрешности даже не против жизненной правды (понятие слишком высокое), а против здравого смысла.

Разница в подходе была связана с ориентацией на различные читательские аудитории. «Пегас» предполагал у своего читателя-интеллигента гибкость ума, чувство юмора, знакомство с лучшими произведениями современного искусства. «Проектор» предназначался главным образом людям более узкого горизонта, чьи мысль и деловые интересы вращались в одной плоскости, плоскости кино. Но оба журнала создавали в мире кино новую атмосферу требовательности, способствовали развитию искусства кино.

* * *

«Проектор» повторял основные черты журнала для специалистов. Каждый номер состоял из передовой, двух-трех статей, обзора печати, нескольких десятков заметок и корреспонденций, либретто и списков новых фильмов, рекламных объявлений. Центральное место отводилось отделу «Критическое обозрение», «точные, беспристрастные рецензии» рекламировались при подписке как главная особенность журнала (см. № 1—2, 1917). «Проектор» был богато иллюстрирован кадрами из фильмов, и хорошо впечатанные на мелованной бумаге иллюстрации придавали ему большую в сравнении со старыми журналами выразительность. Подбор иллюстраций также должен был свидетельствовать о беспристрастии издателя: печатались кадры не только из фильмов фирмы Ермольева, но и из картин его конкурентов. В то же время это был отклик на общественное при-

знание фильма и, следовательно, отдельного его кадра произведением искусства.

Новым, точнее, восстановлением забытого старого явился регулярный двухнедельный выход журнала. Переход «Сине-фоно», «Вестника кинематографии» и «Кине-журнала» на положение ежемесячников привел их к опозданиям в текущей рекламе. Ермольев рассчитал, что десятки мелких фирм охотно станут доплачивать за оперативность, и ввел повышенную в сравнении с другими журналами плату за объявления. Однако участи других журналов и «Проектору» избежать не удалось: в 1916 г. три номера, пасхальный и два летних, вышли сдвоенными, а с января 1917 г. «Проектор» переходит на ежемесячный выпуск.

Место своего «Проектора» в ряду других киноизданий Ермольев видел так: он не открыто рекламен, как журналы Ханжонкова, не низкопробен, как журнал Перского. Он по видимости нейтральный, отличающийся хорошим вкусом журнал, смелый обличитель недостатков, воинствующий борец за художественность.

«Живой экран» фирмы Ермольева, Зархина и Сегеля, начавший выходить в 1912 г., отдавал должное, в духе времени, революционной фразеологии. В «Проекторе», предпринятом в разгар империалистической войны, ее как не бывало. Новому духу времени соответствовало новое выбранное издателем амплуа врага безвкусицы, решительно говорящего каждому правду в глаза, способного к резкой самокритике.

«Проектор» регулярно бранил на своих страницах фирму Ермольева, а Ермольев сам подписывал каждый номер в печать в качестве редактора-издателя и не смущался возникшей пикантной ситуацией. Он решил, что читателей она только привлечет, а на делах фирмы не отразится. Разумеется, упреки такого рода должны быть осторожными, деликатными и малочисленными, из общего контекста журнала непременно следовало, что фирма Ермольева — лучшая в России.

Перенеся «дело» из Ростова в Москву, Ермольев отстроил два первоклассных съемочных павильона и перекупил, переманил от конкурентов лучшие творческие кадры. У него начал ставить фильмы режис-

сер Я. Протазанов, стали сниматься О. Гзовская и И. Мозжухин. То же и с «Проектором». Получив цензурное разрешение на выпуск журнала в конце 1914 г.⁴⁶, Ермольев приступил к его изданию только через год, успев за это время заручиться участием авторитетных М. Браиловского, Ф. Оцепа, М. Алейникова. К костяку редакции затем присоединились Андрей Соболев, активный участник первой русской революции, будущий писатель, и И. Лазарев, будущий видный деятель советского театра.

Печатался в «Проекторе» и С. М. Никольский. Прежняя практика, когда киножурналистов не хватало и они часто одновременно выступали в нескольких киноизданиях, в годы первой мировой войны почти прекратилась: конкуренция усилилась, журналисты оказались жестко прикрепленными к одному определенному изданию. Но Никольский из Белгорода имел собственную тему — «изучение провинциального зрителя», в ней он был признанным авторитетом, и враждовавшие между собой журналы почитали за честь иметь его среди своих авторов.

Журналисты, как и кинематографисты, шли к Ермольеву не только из-за более высоких гонораров, их привлекала более культурная, чем в других местах, обстановка на его фабрике. Сын коллежского советника, И. Н. Ермольев владел тремя иностранными языками, был молод (в момент создания «Проектора» ему исполнилось всего 26 лет), гибок, не ограничивал подчиненных мелочной опекой, предоставлял им определенную свободу действий.

Нет сомнения, что предоктябрьских журналистов влекла в «Проектор» впервые открывшаяся перед ними возможность стать кинорецензентами. Однако рецензии в журнале печатались без подписей. Первый инцидент вокруг неодобрительной рецензии разыгрался очень скоро, после того, как Перскому не понравилась в № 2 (1915) рецензия на его фильм «Андрей Тобольцев» и он распорядился на свои просмотры для прессы Ермольева впредь не допускать. Ермольев как будто ждал подобного случая, в конце 1915 г. в «Проекторе» появляются статьи, где доказывается необходимость кинорецензий и выдвинута

⁴⁶ ЦГИА, ф. 776, оп. 17, 1914, № 482.

мотивировка их анонимности: журнал хочет оградить своих сотрудников от возможных неприятностей. Была и другая сторона вопроса: подобно Краевскому, надевавшемуся, что неподписанные статьи в «Отечественных записках» публика будет связывать только с его именем, Ермольев хотел использовать рецензии в «Проекторе» для укрепления собственной популярности.

К началу выхода «Проектора» фирма Ермольева, только открывшая собственное производство фильмов, попала в неприятную историю. Осенью 1915 г. торговец рыбой, убивший свою любовницу, заявил на суде, что он совершил преступление под впечатлением фильма фирмы Ермольева «Сашка-семинарист». У Ермольева ставилось немало фильмов «бандитской» серии, но подобные фильмы выпускали все. Киноафиши пестрели названиями: «Сонька — золотая ручка», «Разбойник Васька Чуркин», «Похождение Шпейера и его шайки червонных валетов». Однако общественное мнение ополчилось именно против Ермольева.

Газеты заговорили о том, что одно дело — читать о преступлениях, другое — видеть их на экране живыми, совершаемыми на глазах у зрителя. Доля правды в подобных сетованиях была, но справедливости ради необходимо заметить, что и сенсационные судебные отчеты, которыми пестрели газетные полосы, отнюдь не способствовали повышению общественной нравственности.

«Проектор» демонстрирует смелый ответ, который нашла фирма в сложившейся неприятной ситуации. Журнал сразу же присоединился к тем, что выступает против «убийств для развлечения зрителей», начал требовать, чтобы фильмы, связанные с темой преступности, выявляли ее социальные и психологические корни. Хотя в контексте дела об убийстве имя Ермольева «Проектором» не упоминалось, позиция журнала способствовала утверждению его авторитета. «Проектор» утверждал собственную «надпартийность», а фирма даже делала вид, будто прислушивается к своему органу: производство «бандитских» картин у Ермольева быстро свернули, их место заняли экранизации старых песен и романсов — новый модный киножанр эпохи первой мировой войны.

Однако в первом номере «Проектор» должен был напечатать еще рецензию на только что законченную IV серию «Сашки-семинариста». Эта рецензия очень характерна для нового стиля, введенного Ермольевым в киножурналистику. Вначале в ней говорится, что фирма скрывает имя режиссера не без основания — он, по-видимому, этой своей работы стыдится⁴⁷. Впрочем, замечал журнал, в ряду «сенсационных» лент эта не хуже и не лучше остальных. Очень важной была следующая фраза: «Фирма оправдывает выпуск ее тем, что на нее имеется большой спрос».

Таким образом, отсутствием пиетета перед выпускающей журнал фирмой подбирались ключи к сердцу читателя, а как бы невзначай брошенная фраза о «большом спросе» оказывалась самой главной: для театровладельца решающим критерием выбора картины был спрос.

Отметим и другие введенные Ермольевым «правила игры». Первое. Предъявлять к «своим» картинам меньшие требования, чем к «чужим». Так, зло высмеивая «чужую» декадентскую «Загробную скиталицу», «Проектор» ставит в заслугу «своей» декадентской картине «Жизнь — миг, искусство вечно» явно отсутствовавшую оригинальность (№ 6, 1916)⁴⁸. В № 1—2 (1917), недвусмысленно осудив «чужую» картину «Оскорбленная Венера» («Странные люди живут в кинопесах цикла: сплошь клиенты из клиники для душевнобольных»), о «своей» «Пляске смерти», где безумный композитор убивает сперва жену, а потом возлюбленную, «Проектор» говорит как об удавшейся во всех отношениях, а о сюжете ее замечает: «Отличительное достоинство сюжета кинопессы состоит в том, что она дает артистам широкий простор для игры». От «чужих» картин требуя жизненной правды, от «своей» журнал ждет выигранных ролей.

Второе главное правило «Проектора»: чтобы читатель поверил в беспристрастность рецензий, «свои

⁴⁷ Им был Я. А. Протазанов.

⁴⁸ Режиссер этой картины Ч. Г. Сабинский вспоминал, что Ермольев предъявлял особые требования к названиям фильмов и назначал денежные премии за «застывшие» типа «Любовь сильна не страстью поцелуя» или «Пила вино и хохотала». См.: Искусство кино, 1936, № 5, с. 61.

фильмы нужно время от времени ругать. Но разбрав одну ленту фирмы Ермольева, журнал спешил, порою в том же номере, рекламно подать другую. В результате глава фирмы, он же редактор-издатель журнала, проиграв в одном случае, мог возместить убыток в другом. Нередко из «своих» новых картин «Проектором» выбиралась одна «ударная», имевшая лучшие шансы на зрительский успех, и рекламно подавалась рецензентом. Другие «свои» затушевывали, даже осторожно поругивали. Третьи бранили как будто всерьез, но предсказывали им кассовый успех. В целом читатель журнала, если бы доверял полностью «Проектору», то закупал бы для демонстрации главным образом картины фирмы Ермольева.

Когда же фирма Ермольева сделала действительно превосходную картину «Пиковая дама», «Проектор», утратив чувство меры, бросился ее восхвалять в таких выражениях, что даже в выдавшей виды пред-октябрьской киножурналистике они были внове. «Красота обезоруживает рецензента и из строгого судьи превращает его в радостного участника на празднике искусства. Вот почему на просмотре ермольевской «Пиковой дамы» я забыл о своих профессиональных обязанностях. Я весь отдался во власть сказочно-пленительных грез, воплощенных предомной на экране...»⁴⁹ Но так взволнованно поведав об обуревавших его чувствах, автор статьи рассудительно счел за благо подписать ее таинственно: Эмь. Была известная неловкость в беззастенчивой саморекламе фирмы.

В обычных же случаях рецензент, как это водится, должен был перечислить достоинства и недостатки произведения. Здесь открывалась новая возможность для скрытой рекламы «своего» фильма и для принижения «чужого». Многое зависело от того, о чем говорится подробно, а о чем бегло, где недостаткам находят оправдание, а где их бичуют. В рецензии «Проектора» на фильм фирмы Ханжонкова «Умирающий лебедь» (№ 1—2, 1917) мимоходом отмечена превосходная актерская работа «звезды» В. А. Каралли, а основное внимание уделено порокам сценария. В рецензии на «свой» фильм «Женщина с

⁴⁹ Проектор, 1916, № 7—8, с. 18.

кинжалом» (№ 11—12, 1916) подробно сказано об «изумительной игре» О. В. Гзовской, а о плохом сценарии лишь в нескольких словах.

Адресовав «Проектор» специалистам, Ермолев действовал старым, испытанным способом. Он считал, что выбор фильма решает в конечном счете театровладелец, а не зритель, и, по-видимому, был прав. Не без помощи «Проектора» его фирма обошла фирму Ханжонкова, стала на короткое время крупнейшей в России. В 1917 г. она оказалась второй, ее оттеснила новая фирма Харитонова, которая журнала не выпускала (Харитонов ликвидировал свой харьковский «Южанин» в январе 1916 г.). Кажалось бы, имеются основания предполагать, что издание журнала не влияло на ход коммерческих дел кинофирмы, но не забудем, что успех Харитонова относится к 1917 г.⁵⁰, когда буржуазная кинопресса трещала по швам.

* * *

Ханжонков пошел по другому пути. Его «Вестник кинематографии» имел репутацию солидно поставленного издания, и многие мелкие фирмы охотно давали ему рекламные объявления, несмотря на то, что объявления в этом журнале подвергались редакционной правке: крикливость, дешевая сенсационность из них вымарывались. Но, по-видимому, некоторым рекламодателям это даже нравилось, и их фильмы, солидно подаваемые «Вестником кинематографии», сами как бы обретали серьезность. Выступая в апреле 1915 г. перед пайщиками акционерного общества «А. Ханжонков и К°», глава фирмы сообщил им, что журнал принес за год более 14 тыс. рублей прибыли⁵¹.

Однако на фоне общего оборота фирмы, достиг-

⁵⁰ В № 17—18 (1917) «Проектора», последнем номере журнала, сданном в печать перед Октябрем, в рецензии на фильм фирмы Харитонова «Белая роза», по сути, перечеркивается вся ее продукция, состоявшая из салонных мелодрам. Однако критический залп «Проектора» раздался слишком поздно — конкуренция кинофирм уже перестала быть актуальной темой.

⁵¹ См. финансовую таблицу акционерного общества «А. Ханжонков и К°» от 15 апреля 1915 г. в кн.: Ханжонков А. А. Первые годы русской кинопромышленности. М.—Л., 1937, с. 88.

шего почти 3-х млн. рублей, эта сумма была незначительной, и неутомимый Ханжонков уже вынашивал план создания взамен «Вестника кинематографии» нового журнала «Пегас». Крылатый конь Пегас еще в предвоенные годы дал название хроникальному киносборнику его фирмы.

Фирма сознательно шла на то, что новый журнал будет, по крайней мере на первых порах, убыточным. Стоимость выпуска ежемесячного журнала объемом 100—150 страниц текста с учетом роста цен на бумагу и типографские расходы должна была составить не менее 20 тыс. рублей в год. Не приходилось надеяться, что в журнале для зрителей будут скольконибудь регулярно печатать рекламные объявления кинофирмы, поэтому цена на объявления в «Пегасе» была установлена необычно низкая для киноизданий — 40 рублей за страницу после текста. Свои объявления дали разнородные периодические издания — от серьезного «Вестника знания» В. В. Битнера до журналов «оккультных наук» «Ребус» и «Изда». В № 5 (1916) 11 страниц «чужих» объявлений, которые должны были возместить фирме до 20% расходов на издание. Расходы на гонорар были невелики: примерно половину объема каждого номера составляли сценарии, а это была собственность фирмы, оплате не подлежащая.

Тираж «Пегаса» хранился в тайне, и единственное туманное свидетельство о его размере можно обнаружить в последней книжке журнала перед его закрытием. Сообщив, что из-за разрухи в типографском деле стало невозможно обеспечить регулярный выпуск, что издание решено приостановить, Н. Туркин писал: «Спрос у читателей на журнал рос с каждой книжкой, и в розничной продаже он выражался в таких цифрах, которые меня, старого журналиста, издавшего на своем веку всякие виды, несказанно удивляли»⁵².

Если бы тираж «Пегаса» достигал, скажем, 25 или 30 тыс. экземпляров, то, нет никакого сомнения, Н. Туркин привел бы эту цифру. Похоже, что «удивлявший» редактора тираж на деле был немногим выше, чем тираж любого специального журнала по

⁵² Пегас, 1917, № 11, с. 81.

кино, достигал, быть может, 3 или 4 тыс. экземпляров. Массовость киножурналистики для зрителей в годы войны утрачена, «Пегас» адресуется узкому кругу читателей-интеллигентов.

Тип «журнала искусств», где главное место отводится кино, был, несомненно, подсказан Ханжонкову «Кинотеатром и жизнью» братьев Анощенко, который Ханжонков не захотел поддержать в конце 1913 г. Рубрики «Пегаса» «Литературное обозрение», «Театр», «Музыка», «Живопись», «В журналах и газетах», «Этнография» свидетельствуют о стремлении издателя к энциклопедизму в области искусств, образуют более стройный план журнала, чем план «Кинотеатра и жизни», где помимо кино двумя другими разделами были театр и спорт.

Концепция «Кинотеатра и жизни» сводилась к следующему: все русское искусство переживает в настоящее время упадок, и это обусловлено отрывом художников от народной жизни. Категоричный в своих суждениях художественный критик М. Юрьев видел, например, черты декаданса даже в творчестве И. Е. Репина и В. И. Сурикова: они, по его мнению, слишком часто изображают «героев», а не простых людей, он резко критиковал современный отдел Третьяковской галереи, утверждая, что современная эпоха — это эпоха «прозябания русского живописного искусства»⁵³. Кинематограф, утверждали авторы журнала, в ряду искусств не исключение. Но старшие его собраты знали периоды расцвета, а кинематограф изуродовали дельцы с первых же его шагов. «Пегас» по-иному оценивал современное искусство, отмечал его высокие художественные достижения и пытался принять их за ориентир для молодого искусства кино. Один только перечень имен, которым посвящены статьи, например, в № 11 (1917), дает представление о масштабности «Пегаса» — здесь обсуждаются творчество поэтов Э. Верхарна и В. Я. Брюсова, прозаиков Г. Сенкевича и О. Мирбо, художников Ф. А. Малявина, А. А. Рылова, П. П. Кончаловского, Б. М. Кустодиева, композиторов М. М. Ипполитова-Иванова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова.

⁵³ Кинотеатр и жизнь, 1913, № 4, с. 14.

Такая широта тем, казалось бы, должна была обусловить участие в журнале очень широкого круга авторов-искусствоведов. Между тем почти все статьи «Пегаса», кроме статей о музыке и балете, написаны только двумя авторами — Н. В. Туркиным и его племянником и воспитанником Валентином Константиновичем Туркиным, причем последнему принадлежит неоспоримое первенство как в области круга тем и глубины статей, их литературного блеска, так и по части их количества. В каждом номере «Пегаса» пять-семь статей В. К. Туркина о кино, литературе, живописи. Поражает разносторонность молодого автора, его очень хороший вкус, его чуткость и бережное отношение к талантам.

В. К. Туркин (1887—1958), выпускник юридического факультета Московского университета, дебютировал в качестве киножурналиста в «Вестнике кинематографий» незадолго перед его временным закрытием. В «Пегасе» проявилось его незаурядное дарование критика. Впоследствии он стал видным теоретиком кино и кинодраматургом, автором сценариев известных советских фильмов 20-х гг. — «Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой», «Привидение, которое не возвращается». Его перу принадлежат не утратившие своего значения и в наши дни монографии «Драматургия кино» (1938) и «Искусство кино и его драматургия» (1958, на правах рукописи), он первый руководитель кафедры кинодраматургии ВГИКа.

Н. Туркин выступал в «Пегасе» со статьями о театре и кино, вел дневник редактора — «записную книжку «Пегаса». Дядя и племянник Туркины, чьи пути разошлись сразу же после Октября (в 1919 г. Н. Туркин умер), в «Пегасе» выступали единым фронтом. Чтобы создать видимость широкого круга авторов, они печатались не только под собственными именами, но и под псевдонимами⁵⁴.

«Пегас» можно рассматривать как своеобразный

⁵⁴ Н. В. Крючечников в кн. «Сценарии и сценаристы дореволюционного кино» раскрывает 11 псевдонимов В. Туркина, почти все встречаются в «Пегасе», особенно часто Вал. Веронин и его модификации, Янус, Дулеб, Стржигоцкий. Под двумя псевдонимами, раскрытыми в Словаре псевдонимов И. Ф. Масанова, Дий Одинокый и Гранитов выступал Н. Туркин.

семейный журнал, где два близких родственника писали для каждого номера главные статьи, заполняя большую часть критического отдела журнала. Однако помимо «хозяев» в журнале выступали и «гости»: например, тесно связанные с фирмой оператор Федор Бремер, профессор И. Х. Озеров, а также Ольга Блажевич, Лев Остроумов, С. М. Никольский.

Н. Туркин продолжил в «Пегасе» начатую им в «Вестнике кинематографии» серию статей «Дневник театрала», посвященную сравнительному анализу современного театра и кино. Перенос в нетронутым виде серии со страниц журнала для специалистов в журнал для кинозрителей был знаменателен и свидетельствовал, что темы, связанные с эстетикой и социологией кино, уже стали представлять общественный интерес.

Тем самым подрывались прежние основы журнала для специалистов, прежде монополизировавшего эти важные темы. Журнал для специалистов в том виде, в каком он существовал ранее, себя изживает. Говоря словами Н. Туркина, «это литература домашняя и все интересы ее домашние»⁵⁵, «русское светотворчество обзавелось несколькими специально своими журналами, задача которых скрывать от общества кулисы светотворчества и прославлять в кругу своих людей плоды творчества своих же людей»⁵⁶.

«Пегас», таким образом, утверждал начало нового этапа в истории киножурналистики, когда вопросы искусства кино перестали быть достоянием кучки профессионалов. Но это было только лишь начало, к тому же искореженное капиталистической конкуренцией. «Пегас» предназначался читателям, далеким от закулисной стороны кино, не знающим о борьбе фирм. Такой читатель-зритель помнил лица актеров, изредка, быть может, даже задумывался над особенностями творческого почерка нескольких ведущих кинорежиссеров, но совершенно не помнил, к примеру, играет Мозжухин у Ханжонкова или у Ермольева. Именно на эту неосведомленность рассчитывали Ханжонков и Н. Туркин, когда стали помещать в «Пегасе» рецензии без указания фирмы-

⁵⁵ Пегас, 1916, № 4, с. 102.

⁵⁶ Там же, 1917, № 11, с. 83.

постановщицы. Предполагалось, что неискушенный зритель поверит, будто рецензентом движет только любовь к искусству, когда он одни картины высмеивает, а другие рекомендует посмотреть каждому.

Кроме того, рекламность окрашивала и теоретические выступления «Пегаса», подобно тому, как это было в «Вестнике кинематографии», но так как «Пегас» предназначался зрителям, специальные журналы забили тревогу.

Приведем в качестве примера три материала из одного номера (№ 2, 1916), вызвавшие негодование «Сине-фоно». В статье Н. Туркина «Теория К. С. Станиславского и артисты кинематографа» повторяется мысль Станиславского, что в большинстве своем артисты сцены достигают слияния с ролью лишь к пятому или седьмому представлению. Туркин комментирует: такие актеры не могут плодотворно выступать в кино, где роль воплощается только один раз. Станиславский писал об особом даре, редко встречающемся, когда артисту премьеры удается лучше последующих спектаклей. Н. Туркин утверждает: именно такой дар нужен в кино. Как видим, вполне логично, но иллюстрации в статье следующие: В. И. Качалов и О. Л. Книппер — артисты первого рода, И. М. Москвин и М. А. Чехов — второго. Москвин и Чехов должны были начать сниматься у Ханжонкова, Качалов и Книппер — в других фирмах.

Рядом помещена статья о Е. Ф. Бауэре, первый в русской прессе разбор творчества кинорежиссера. Журналисты к тому времени уже научились анализировать работу артиста в кино, теперь настала очередь режиссера. В. Туркин во многом верно раскрывал особенности творческого почерка Бауэра — его любовь к сложным, пышным декорациям, его подчеркнутый интерес к антуражу действия. Вместе с тем он отмечал, что психологическая сторона сюжета и игры порою ускользает из поля зрения Бауэра. Эта статья В. Туркина в момент выхода журнала была воспринята как самореклама фирмы: Бауэр был ведущим режиссером у Ханжонкова.

В еще одной статье В. Туркина, «Артисты экрана», сравнивались три самых популярных артиста тогдашнего кино. Максимова автор упрекал за «красивое позирование», за «ложноклассицизм», о Моз-

жухине писал, что он сентиментален и подходит лишь для мелодрам, а единственным актером «многогранного и чисто реалистического таланта», обладающим «врожденной простотой и благородством движений, соединенных с выразительностью лица», провозглашал Полонского. Максимов — «чужой», Мозжухин ушел от Ханжонкова, а Полонский был его «звездой».

Патриархальная прямолинейная ханжонковская система саморекламы была примитивной в сравнении с более утонченной ермольевской. Однако несправедливо сводить деятельность «Пегаса» к одной только «плохо замаскированной рекламе продукции акционерного общества»⁵⁷. «Пегас» все же лучший пред- октябрьский журнал для кинозрителей.

«Пегас» и «Проектор» в какой-то степени отражали личности своих издателей — эмоционального, порою даже бескорыстного в заботах о русском кино Ханжонкова и холодно расчетливого, на американский манер, Ермольева. После Октября оба они оказались заброшенными на чужбину, но Ермольев легко вписался в зарубежные кинотрапы, сделался голливудским продюсером, а Ханжонков долго не выдержал моральной тяготы добровольного изгнания, вернулся на родину, стал работать в советской кинематографии.

«Пегас» в первые же месяцы своего существования сделался мишенью критических нападков. Московские газеты обрушились на него за то, что вместо повестей и романов он публикует сценарии, что «малозначительное» кино оказалось не по праву в центре внимания «журнала искусств». В отличие от «Вестника кинематографии» «Пегас» с самого начала не скрывал своего издателя, и газеты связывали преимущественный интерес журнала к кино с тем, что его издатель — кинопромышленник.

Между тем преимущественное внимание «журнала искусств» к кино соответствовало запросам времени, когда кино постепенно превращалось в искусство. Ничего не было странного и в том, что издание такого журнала предприняла кинофирма: кому, как не профессионалам-кинематографистам, было ут- верждать кино в умах и сердцах читателей периодической печати?

Но у «Пегаса» была и другая, менее достойная

⁵⁷ См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России, с. 15.

пристрастность, а именно — к выпускавшей его фирме. Н. Туркин несколько раз принимался внушать читателям, будто его журнал от фирмы независим, лишь позволяет ей финансировать издание; он-де хвалит фирму Ханжонкова вполне искренне, поскольку ее «основные стремления... в художественной области ему близки» (№ 4, 1916, с. 107). Только крайне наивные могли поверить в подобную идиллию. Прожженные киноиздатели к этому разряду не относились, в конце 1915 и в 1916 г. о «Пегасе» трижды пишет «Сине-фоно» и один раз в двух номерах посвящает ему большую статью «Проектор». Эти журналы отбросили не только видимость беспристрастия, но даже уважительный тон.

«Оседлавшие чужого коня» — так называлась статья И. Мавича в «Сине-фоно», где «Пегасу» был брошен упрек в «рекламе, вышедшей из границ своего коммерческого назначения». Автор выразительно заканчивал: «Напрасно вы, господа, оседлали благородного Пегаса. Неловко седлать чужих коней» (№ 4, 1915—1916, с. 54). «Проектор» был еще резче, и его памфлет «Пресса общая, кинематографическая и... ханжонковская» выдержана в едином тоне злобы: «В каждом большом организме, — читаем в нем, — есть своего рода отдушина, откуда извергаются все его отбросы, весь сор и вся грязь. Не с этой ли целью основаны «Пегас» и «Вестник кинематографии»?»⁵⁸

Причина благородного негодования журнала фирмы Ермольева была не в том, что «Пегас» рекламировал конкурирующую фирму, «Проектор» тоже рекламировал издающую его фирму, хотя и более утонченно. Ермолев просто завидовал тому, что журнал конкурента читает широкая публика. Создание такого изобретательного, талантливого журнала, как «Пегас», было делом непростым, и фирма Ермольева не могла без раздражения смотреть, как Ханжонков вербует своим «звездам» новых приверженцев. Гнев «Сине-фоно», видимо, объяснялся тем, что у Лурье представилась возможность расквитаться с Ханжонковым за резкий выпад «Вестника кинематографии» в связи с рецензией на фильм «Антихрист».

⁵⁸ Проектор, 1916, № 17, с. 8.

«Пегас», в свою очередь, не остался в долгу, начал высмеивать «Сине-фоно» и «Проектор». Он дискредитировал своих оппонентов в глазах читателей такими, например, пассажами: «На съезде по народному театру... судили о кинематографе по журналу «Сине-фоно», вполне веря, что этот орган отражает все стремления и возможности нового искусства, и по картине И. Н. Ермольева «Сашка-семинарист». Почтенные деятели съезда находились у болота, из которого берет начало река. Они говорили с презрением о реке, так как видели и знали лишь одно болото».⁵⁹

В отраслевую кинематографическую печать начали явственно проникать скандальные повадки желтой прессы.

Всего только несколькими годами ранее, перед первой мировой войной, кинематографические журналы выступали почти по всем вопросам единым фронтом, свидетельствовали по любому поводу уважение к остальным собратьям. Теперь им диктовала свои условия обострившаяся до крайности борьба фирм. Прежняя внешняя уважительность журналов была отброшена, ей на смену пришла яростная нетерпимость. Приобрел распространение новый жанр — памфлет.

Наиболее подходящим полем для сражения оказался отдел рецензий. В рецензиях «Проектора» на фильмы Ханжонкова и «Пегаса» на фильмы Ермольева отчетливо видна заданная недоброжелательность. «Пегас» печатал рецензии лишь на выборочные ленты. Похоже на то, что из всего потока фильмов он специально искал ермолевские, чтобы их раздроконить: в № 6—7 (1916) четыре отрицательные рецензии на фильмы Ермольева. О каждом говорилось с усмешкой, с издевкой. «Проектор» не оставался в долгу. В мае — июне 1916 г. журналы обменялись, например, такими уколами: «Пегас» по поводу ермолевского фильма «Сорок лет» по сюжету Л. Толстого заметил: «Странная судьба постигла литературное наследство Толстого. К носовым платкам его больше уважения, чем к его творчеству» (№ 5, 1916); «Проектор» в рецензии на ханжонковский боевик

⁵⁹ Пегас, 1916, № 2, с. 37.

«Жизнь за жизнь» сравнил талантливого режиссера Бауэра с... пушкинским Сальери (№ 11—12, 1916).

Еще раз получала подтверждение мудрая ленинская мысль о том, что свобода буржуазного деятеля искусств есть лишь замаскированная или лицемерно маскируемая зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания (статья «Партийная организация и партийная литература»).

Необходимость постоянных идейных компромиссов вела к разрушению личности журналиста, и недаром с такой страстью позднее многие из них, в том числе В. Туркин, от этого начального периода своей деятельности категорически отрекались.

* * *

Резкая перебранка «Пегаса» и «Проектора» не имела ничего общего с борьбой идей. Борьба идей в дооктябрьских киноизданиях вообще в сравнении с общей печатью ограничена, снивелирована. Все киноиздания относились к отряду печати капиталистической, и их борьба была лишь отражением борьбы буржуа-кинопредпринимателей за зрителя.

Но вместе с тем дооктябрьские киноиздания, и в частности «Пегас» и «Проектор», делали большое культурно-историческое дело. Развитие кино было общенациональной задачей, и кинопериодика в годы первой мировой войны создавала общественное мнение вокруг экрана, занималась просветительством, общественным воспитанием (пресса «.. в буржуазном обществе одно из главных орудий общественного воспитания...», — отмечал В. И. Ленин в «Первоначальном варианте статьи «Очередные задачи Советской власти»⁶⁰).

Особенно важны три аспекта деятельности «Пегаса» и «Проектора». «Пегас» подвергался слабому контролю со стороны издателя там, где он касался старых искусств, и среди других предоктябрьских журналов по искусству он выделялся умением связать оценки произведений литературы, театра, живописи с народной жизнью и освободительной борьбой. «Пегас» и «Проектор» поднимали на качественно новый уровень искусство кинокритики и тем са-

⁶⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 146.

мым косвенно способствовали повышению мастерства фильма. Наконец, оба журнала в теоретических статьях о кино продолжали разработку важных тем: механизма зрительского успеха фильма, особенностей его выразительных средств.

Большая часть статей «Пегаса» о старых искусствах написана В. Туркиным, человеком демократических взглядов, тонким и умным критиком. Н. Туркин чаще сопоставлял различные искусства, В. Туркин вписывал их в социальный контекст эпохи.

Принципиально важной была статья В. Туркина «За десять лет» в первом же номере «Пегаса» (№ 1, 1915). Автор сравнивал положение в русской литературе в 1915 и 1905 гг. Литература, которая обычно вдохновляет и питает, как вода растения, все другие искусства, в 1905 г. достойно выполняла свое историческое предназначение, но в годы реакции она пережила глубокий кризис. «Идейное шатание» возобновилось с началом войны. На «несчастливые годы» реакции пришелся первоначальный период русского кино. Поистине оно обладает удивительной жизнеспособностью, поскольку устояло перед «той массой пошлости, среди которой ему пришлось родиться, расти и развиваться». «Безотрадную снежную равнину представляется нам сейчас русская литература. Но под снегом от старых здоровых корней пробиваются на свет зеленые ростки».

В. Туркин был воинствующе непримирим к любым проявлениям литературного распада и в десятках статей вновь и вновь возвращался к критике декаданса. В связи с постановкой пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины» он писал: «Заманчиво было бы скаламбурировать, что эта пьеса является пощечиной носящимся в воздухе призывам к возрождению и работе. Но мы уклоняемся от такой переоценки творения Л. Андреева».

Дело проще. Мы еще доживаем старые дни, последние дни недавней реакции — с ее литературными идеологами.

Поэтому должно быть сказано прямо: Л. Андреев — именно он, автор и «Семи повешенных», и «Сашки Жегулева» и «Тьмы», — Ф. Сологуб, одаривший литературу «Навьями чарами», и все tutti quanti, и мистики и символисты, — все они делали

и продолжают делать дело общественной реакции, зовут к неделанию и аскетическому уединению с своей душой, с ее темными безднами»⁶¹.

В период, когда в творчестве многих деятелей литературы и искусства перекрещивались противоположные эстетические тенденции, «Пегас», особенно в статьях В. Туркина, умело отделял зерна от плевел, выступал с такими критическими оценками, правильность которых почти во всех случаях подтвердилось время. Мишенями страстных, язвительных памфлетов были Арцыбашев и Винниченко, Вербицкая и Пазухин, журнал решительно браковал за надуманную религиозность и фальшь пьесу «Будет радость» Мережковского, высмеивал попытку Ремизова реабилитировать память Иуды Искарота в «Проклятом принце». К. Д. Бальмонт, Игорь Северянин подвергались критике за бездумность, отсутствие глубины.

И вместе с тем журнал умел в обзоре творчества молодых поэтов назвать «незаурядной и оригинальной» Анну Ахматову, отметить «свое незаученное слово» в первом сборнике Мариэтты Шагинян, в театральном обзоре оценить как творческую удачу «Нечистую силу» А. Толстого. Осуждая ряд постановок декадентской драматургии в Художественном театре, «Пегас» пронизательно устанавливал наличие разрыва между невысоким уровнем пьес и «печатью гениальности», отмечающей творчество К. С. Станиславского.

Интересны и значительны статьи В. Туркина о живописи. Оно доказывал, что фотография и кино заставили по-новому пересмотреть специфику изобразительных искусств. Выяснилась бесполезность погони за максимально точным воспроизведением природы, яснее обнаружилось, что в основе каждого крупного произведения живописи лежит значительная идея. В. Туркин писал о выставках далеких друг от друга, враждовавших между собой творческих объединений, от «Мира искусства» до «Бубнового вальса», и умел найти в каждой группе и лучших художников, и их наиболее удавшиеся произведения. Он решительно отвергал полотна, воплощавшие ложные идеи. Отказывался принять, например, антинемецкие

⁶¹ Пегас, 1915, № 2, с. 46.

заказные картины признанных мастеров — В. Е. Маковского, Н. П. Богданова-Бельского. Но у таких противоречивых и ярких живописцев, как В. Э. Борисов-Мусатов, А. В. Лентулов, умел обнаружить реалистическое начало, эстетическую одухотворенность. В «Мартовском солнце» К. Ф. Юона В. Туркин подчеркивал такую изобразительность и такое чувство красочного восприятия, которые являются исключительными в истории русского пейзажа. Неожиданной, но очень убедительной была его мысль о духовном родстве, казалось бы, чрезвычайно разных художников К. С. Петрова-Водкина и И. Э. Грабаря, которых объединяет, по его словам, рационализм, сильное интеллектуальное начало. Он категорически не был согласен с причислением к модернистам Н. К. Чюрлениса и видел в литовском мастере нежного певца земли.

В. Туркин выступал и по вопросам зарубежной живописи. Его статья к 10-летию со дня смерти П. Сезанна относится к лучшим произведениям предоктябрьской критики о знаменитом французском художнике. Автор выступает в ней и как тонкий ценитель прекрасного, и как своеобразный художник слова. Он пишет: «Сезанн мучительно искал с кистью в руках, и он нашел то, чего не мог бы найти человек иного душевного склада. Он нашел простую душу в вещах — этих твердых, словно из гранита высеченных фруктах и цветах; в массивном орнаменте древесной листвы; в тяжелых складках словно литых тканей; в устойчивых и четких панорамах пейзажей; в зеркальном металле воды; он нашел простую душу и в человеке, сыне породившей его земли, — вещи среди вещей, — бессмертие которого более зависит от неизменности законов материи, чем от обманчивой формы красоты»⁶². Связь художника с жизнью, воплощение в полотнах поэтического начала, любовь к природе, глубина обобщений — вот что подчеркивает молодой критик в Сезанне, и его подход оказывается более плодотворным, чем анализ критиков «Аполлона» и «Золотого руна», видевших в крупнейшем французском живописце рубежа столетий только новатора в области художественной формы.

⁶² Пегас, 1916, № 9—10, с. 140.

При изучении предоктябрьской журналистики, посвященной искусству, исследователи проходили мимо «Пегаса», рассматривая его только как журнал по кино. Между тем это было едва ли не лучшее энциклопедическое издание старых искусств, которое отличалось приверженностью демократической традиции, боролось и против нарождавшейся «массовой культуры» в театре и в литературе, и против болезненно-декадентских явлений «элитарной культуры». Его благожелательная требовательность к мастерам искусств, его защита реализма находились в соотносительности с новым искусством кино, заставившим весь творческий процесс рассматривать в духе требований демократической аудитории. В многих статьях «Пегаса» звучал оптимизм кануна великих социальных перемен, указавших всем искусствам путь тесной, неразрывной связи с народной жизнью.

* * *

В каждом номере «Пегаса» подробно рассматривалось или упоминалось в тексте до десяти новых фильмов, в каждом номере «Проектора» публиковалось около тридцати рецензий. И Ханжонков и Ермолев усиленно следили за тем, чтобы рецензии служили рекламе их фирм, но общую направленность критического раздела оба издателя упустили из виду. В язвительных рецензиях на «чужие» картины талантливые сотрудники обеих редакций достигали широких обобщений и так метко критиковали стереотипы буржуазного кино, что никакие похвалы «своим» уже не убеждали.

В центре внимания двух журналов были фильмы самых распространенных жанров, комедии, мелодрамы, салонные и из «народной жизни», приключенческие картины. Рецензенты обнаружили, что фильмы каждого из этих жанров воплощают определенные шаблоны. Технический термин «штамп», которым обозначали «чекан, снаряд для чеканки враз чего-либо»⁶³, впервые применяют к произведениям искусства. Массовое производство фильмов сопровождалось

⁶³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 2-е, т. 4, Спб. — М., 1882, с. 645.

постоянным использованием одинаковых творческих решений. Шаблонность, с которой боролись рецензенты «Пегаса» и «Проектора», существует и в современном буржуазном кино, поэтому их критика сохраняет актуальность. В салонной мелодраме, читаем в «Проекторе» (№ 1, 1915), «немножко сентиментальности и дешевой «психологии», чуточку пикантности в дозволенных пределах, две-три сцены в кафешантане, обязательно пара модных танцев, одна сцена с кокеткой в отдельном кабинете с «затемнением» в рискованном месте и в последней части пара убийств или отравлений» (рецензия на вторую серию фильма «Муж»). В приключенческой картине, читаем в том же номере, «есть побег каторжников из тюрьмы, блуждание их по морю на плоте, жизнь на необитаемом острове, спасение утопающей девушки, пожар леса и т. д. Есть «благородный» каторжник, играющий роль мудрого вождя, есть и «неисправимый злодей», замышляющий беспрестанные козни» (рецензия на фильм «На костре страсти»). Рецензент связывает такую схему с кругом чтения юношества и отмечает, что подобные «костры страсти» прививают облегченно-развлекательный подход к искусству, уводят от серьезных раздумий над современностью.

«Пегас», сочувственно помянув ханжонковскую картину «из народной жизни» «Ямщик, не гони лошадей», в рецензии-памфлете В. Туркина «Кинематографическая шарманка» в связи с выходом на экраны ермолевской мелодрамы «Запрягу я тройку борзых темно-карих лошадей» как бы перечеркнул сам жанр псевдонародного фильма, точно подметил его главную характеристическую особенность: «Массе интересно в этих картинах только то, что «вишь — господа (и прибавим — видно, что господа), а нашего брата изображают». Следует отметить, что противоположные, взаимоисключающие оценки двух фильмов, «своего» и «чужого», появились в одной книжке «Пегаса» (№ 2, 1916). Критикуя «чужую» ленту, молодой автор «Пегаса» высмеивал условных кинематографических пейзажников, требовал от фильмов правды.

Общий вывод двух журналов: кинематографический процесс пошел по неверному пути: старые искусства отражают жизнь, а новое, при внешнем жиз-

неподобии, уводит от жизни. Это тем более опасно, что искусство кино обращено к огромной, невиданной прежде аудитории.

Оба журнала видели серьезную опасность в появлении в русском кино «господина Алькова». «Публика это любит! Публика этого требует! И с угодливостью лакеев маленькие люди ищут для почтеннейшей публики «сладенького», — возмущался В. Туркин в рецензии на экранизацию «Дневника горничной» О. Мирбо⁶⁴. «Проектор», обсуждая тот же фильм, вторил «Пегасу» (№ 7—8, 1916).

«Пегас» и «Проектор» начинают впервые в русской кинопечати рассуждать о типическом, о достоверности характеров и эпизодов, об идее произведения. По существу, они закладывают первые камни в фундамент концепции реализма в кино в пору, когда на экране торжествовал лжеромантизм.

«Нельзя представить себе, чтобы старик мог в течение ряда лет работать весь день в банке и всю ночь лакеем в ресторане», — упрекает рецензент «Проектора» авторов фильма «Все в жизни бывает» (№ 22, 1916), и это звучит как требование жизненной достоверности. О другом фильме, «Московский волк», читаем: «Для того, чтобы единичный случай из жизни частного человека, хотя бы даже московского миллионера, мог стать темой для художественного творчества, необходимо, чтобы в этом случае было много *типичного* для данной среды бытового и психологического материала. В эпизоде, который инсценирован фирмой, этого материала нет (или, быть может, его не сумели использовать), и получилась скудная содержанием «уголовная» драма» (№ 1, 1915).

Стремление издателя «Проектора» к внешней объективности позволило сотрудникам этого журнала сосредоточиться на важной, хотя и неприметной работе: они отыскивали то небольшое ценное, что содержалось в весьма посредственных кинопроизведениях. Так, фильм режиссера П. Чардынина «Инвалиды духа», мелодраму с отравлением и самоубийством, журнал хвалит за «ценные художественные элементы» начальных сцен: отсутствие кинематографи-

⁶⁴ Пегас, 1916, № 4, с. 89.

ческой торопливости, чеховские полутона. В рецензии на датский фильм «В азарте спекуляции» высвечена нереализованная авторами возможность создать на выбранной ими интересной завязке широкое социальное полотно.

Сценарий рецензенты «Проектора» и «Пегаса» признают идейной и художественной основой фильма, уделяют ему в своих рассуждениях главное внимание. Из других элементов фильма они останавливаются — сравнительно бегло — на декорациях (соответствуют ли они замыслу, жанру) и — очень подробно — на актерской игре. Это тот же круг вопросов, что характерен для театральной рецензии, но киноиздания почти не пишут о творческом почерке режиссера. В эти годы он только еще в кино начинает складываться и воспринимается главным образом через изобразительное решение кадра.

В актерской игре авторы рецензий в первую очередь ищут жизненной достоверности. Любой гротеск им напоминает об аттракционном прошлом кино и поэтому последовательно отвергается. В результате «Проектор» не умеет по достоинству оценить новаторство Чаплина, пытается доказать, будто он примитивен и груб (№ 10, 1916). О том, что гротеск — только прием, что его можно использовать для создания реалистического образа, еще не задумывались.

Положение В. и Н. Туркиных, критиков «Пегаса», было более трудным, чем критиков «Проектора»: последним дозволялись относительно уравновешенные рецензии, а Ханжонков с его патриархальным подходом к журналистике ничего подобного не допускал. В итоге «Проектор», как правило, оценивал картины третьих фирм более точно. Когда в конце 1915 г. одновременно вышли на экран «Царь Иван Васильевич Грозный» и «Портрет Дориана Грея», журнал (№ 3, 1915) отмечал, с одной стороны, дилетантскую и кустарную постановку первого и невосполнимую утрату во втором блестящих парадоксов Оскара Уайльда, а с другой — «серию изумительной чеканки образов, даваемых Шаляпиным в роли Грозного», оригинальные режиссерские находки Мейерхольда (съемки «против солнца», отражение игры в зеркалах, освещение по Рембрандту). Для «Пегаса» этот путь был закрыт. В игре Шаляпина он нашел лишь

оперные условности, неуместные в немом кино, разбирая «Портрет Дориана Грея», остановился на намеренно дразнящем выборе исполнителя заглавной роли (Мейерхольд, как известно, поручил роль Дориана Грея, женщине, актрисе Яновой). Н. Туркин доказывал, что это трюкачество, манерность, признак «старой театральщины» (№ 1, 1915).

Но, хотя общая оценка фильмов была задана фирмой, авторы «Пегаса» умели ее аргументировать. Основная мысль в рецензии Н. Туркина звучала убедительно: деятели театра, пришедшие в кино как гастролеры, не учитывают его особенностей, переносят на экран условности сцены; кино нужны собственные мастера.

В. Туркин в рецензии на «Пиковую даму» берет самую высокую точку отсчета для определения качества фильма — повесть Пушкина. У Пушкина Лиза, воспитанная в строгих правилах, первое письмо Германна отсылает обратно, следующее рвет и просит горничную больше записок ей не носить. «Все это типично, художественно и драматично». В фильме роль Лизы лишена драматизма. Лиза вступает в переписку с Германном сразу после первого письма: «Получается плохой водевиль». Выиграв на вторую карту 94 тысячи, Германн, по Пушкину, принял их с хладнокровием. По фильму, он уже со времени смерти графини хладнокровие потерял и гораздо раньше роковой игры сошел с ума. В. Туркин все же считает фильм серьезным шагом на пути к овладению искусством экранизации (№ 4, 1916).

Вначале рецензенты «Пегаса» и «Проектора» относились к игровому фильму как к эквиваленту театрального спектакля, обходили вопрос о собственных выразительных средствах кино. Перелом наступил, когда в первом полугодии 1916 г. почти одновременно появились две книги, справочник «Вся кинематография» под ред. Ц. Ю. Сулиминского и «Практическое руководство по кинематографии» М. Алейникова и И. Ермольева. Они отнюдь не претендовали на разработку вопросов теории кино, однако содержали плодотворные характеристики кинематографической мизансцены, ракурса, композиции кадра, роли детали. Под воздействием этих книг интерес журналистов к языку фильма заметно возрос. Еще в рецензии

на «Пиковую даму» В. Туркин критиковал кинотрюки вроде превращения портрета в игральную карту, но через несколько месяцев, в № 11 (1917) «Пегаса», он выступает энтузиастом специфических кинематографических выразительных средств. «Снимки крупных лиц, — теперь доказывает он, — это большой шаг вперед по пути пластического выражения эмоциональных процессов человеческого души».

Первым из русских кинокритиков В. Туркин призывает режиссеров «изучить каждого своего актера и показывать крупно его лицо лишь тогда, когда актер может дать интересный и значительный образ. Во всех других случаях, — пишет он, — можно и должно прибегать к символизму позы, не только удаляя актера от переднего плана, но даже усаживая или ставя его спиной к съемочному аппарату». Критики «Проектора» в рецензии на американский фильм «Раб наживы» также считают уместной смену планов (№ 9, 1916), в рецензии на мелодраму «Зеленый паук» отмечают постановку световых эффектов (№ 18, 1916). То, что несколько лет назад в статье Косоротова «Монументальность» звучало как предвидение, теперь входит в жизнь.

* * *

Тема «кино и зритель», привлекавшая внимание и до 1914 г., в годы первой мировой войны воспринимается по-новому. Журналисты с удивлением обнаруживают несоразмерность малых художественных достоинств и громадного кассового успеха развлекательных фильмов: приключенческих, мелодрам, комедий, костюмных исторических, точнее, псевдоисторических боевиков. Они пытаются объяснить этот успех, и тема «кино и зритель» разрабатывается ими почти исключительно в аспекте «коммерческое кино и зритель», хотя термином «коммерческое кино» еще не пользуются.

Впервые этот успех отраслевая печать связывает с особенностями выразительных средств кино. В статье «Современная психика и кинематограф», опубликованной в «Сине-фоно», журналист, укрывшийся под псевдонимом Сен-Марс, утверждал, что, поскольку речь идет о целлулоидной ленте, о тенях,

бегущих на экране, зритель кино, в отличие от театрального, никогда до конца не верит в реальность мира фильма, и экранные катастрофы, любовь, смерть воспринимаются призрачными. Кинематограф «переносит эту легкость восприятия своего зрителя на его отношение к жизни»⁶⁵. По логике Сен-Марса, недостаточная, в сравнении с театром, жизненность кино обуславливает его успех там, где оно изображает преувеличенные страсти.

Иной взгляд отстаивал знаменитый «мирискусник» Александр Бенуа, который, делаясь впечатлениями о 9-серийной французской картине «Вампиры», делал наблюдение, далеко выходящее за рамки одной этой картины. По его словам, в развлекательном фильме есть «та самая внутренняя правда, о которой пекутся классические опекуны театра. Этой правды нет ни на грош в фабуле, но почему-то она имеется в любом отдельном моменте, разыгранном с изумительной простотой и убедительностью»⁶⁶.

Вдумаемся в ход мыслей Бенуа. «Отдельный момент», кадр фильма, более жизнеподобен, чем «отдельный момент» спектакля. Художник тонко подмечает большую, чем в театре, роль эпического, повествовательного элемента в кино. Кадров в фильме больше, чем сцен в спектакле, и фильм более информативен. Жизнеподобие и информативность могут компенсировать отсутствие правды в общем замысле, делая кинематограф убедительным даже там, где персонажи «иначе не уходят и не приходят, как через окна, как по крышам, по водосточным и даже по каминным трубам»⁶⁷. Драки, скачки, погони, перестрелки кинематограф воплощает достовернее, чем театр, нагляднее, чем литература, и Бенуа по-своему логичен, предпочитая развлекательный фильм: «простота подхода» кино его более привлекает, чем «умные вещи» театра.

Сен-Марс и Бенуа, по сути дополняя один другого, рассуждают об иной природе кинематографической достоверности в сравнении с театральной, и оба схо-

⁶⁵ Сине-фоно, 1915—1916, № 11—12, с. 41.

⁶⁶ Проектор, 1917, № 5—6, с. 2. Подобный взгляд Бенуа развивал и ранее. См.: Бенуа А. Из дневника художника. — Кино-листок, М., 1913, № 1.

⁶⁷ Там же, № 3—4, с. 3.

дятся, что в самой системе выразительных средств кино заложены предпосылки успеха развлекательного кинематографа.

Другие журналисты, писавшие одновременно с Бенуа, связывали этот успех с конкретно-историческими условиями, с желанием многих бежать от невыносимой действительности. В констатации распространенности развлекательного фильма общая печать и отраслевая кинематографическая в конце 1915 и 1916 г. едины, хотя оценивают ее по-разному.

В общей печати преобладало мнение, что картины, уводящие от жизни, полезны, так как защищают психику зрителя от непосильных перегрузок военного времени. При этом не учитывалось, что любой наркотик разрушает личность и кинематограф не исключение. Зритель, страдающий от отчуждения в буржуазном мире, во время сеанса идентифицирует себя с киногероем, но когда из иллюзорного мира экрана он вернется в реальный мир, то еще больше ощутит собственную изоляцию, бессилие. В результате возрастает социальная апатия, и на деле кинематограф-наркотик защищает не личность, а удобную правящим классам социальную действительность.

В статье М. Моравской с характерным названием «Любовь-усыпительница», опубликованной в «Журнале журналов» (№ 2, 1917)⁶⁸, содержался типичный для той эпохи взгляд:

«Тяжелые социальные условия, в которых живет большинство горожан, тех горожан, что главным образом платят дань кинематографу, — тяжелые условия жизни создают бульварную ленту. В чем легче всего забыть? В любви, конечно. А если пылкой, огромной, пышной любви не хватает? — поставьте ее на ленте.

Приблизить экран к жизни? Вздор. Его назначение — увести от жизни, давать забвение. И еще — имитировать жизнь, давать призрак бурной деятельности, мираж иной, не нашей, полной жизни, которую каждый может пережить за полтинник, не сходя с места. Страстная любовь и интенсивная деятельность — вот что привлекает в кинемо людей, лишенных того и другого».

Подобные рассуждения варьировались в десятках статей. Известный либеральный публицист Вл. Жаботинский утверждал в статье «Не у дел» («Русские ведомости», № 210, 1915, 13 сентября)⁶⁹, будто небы-

⁶⁸ Перепечатана в журнале «Вестник кинематографии» (1917, № 124).

⁶⁹ Перепечатана в журнале «Проектор» (1915, № 1).

валы экранные происшествия мобилизуют волю зрителя для сопротивления общественному злу:

«Кинематограф живет главным образом драмой «потрясающего» содержания. Его сила и приманка — прыжок с аэроплана в автомобиль, перестрелка с бандитами на крыше курьерского поезда и т. д. Наконец, есть просто «детектив-фильмы», и они с каждым днем становятся популярнее. Очевидно, все это отвечает какому-то нездоровому спросу и психологии нынешней толпы...

— Почему нездоровому? Спрос этот, по существу, очень здоровый. Это просто повысился в Европе *topos* индивидуальности, человечья душа устала от рыбьей жизни, которую мы ведем в наших полицейских государствах, и хочет хоть на картинах или на бумаге потешить себя запахом физической борьбы напряженных мускулов и крови».

Противопоставление фальшивой героики экрана фальшивой героике империалистической несправедливой войны звучало убедительно: каждодневная жизнь давала примеры подлинного героизма. В газетах летом 1915 г. был напечатан ряд сообщений о нарастании в стране революционного движения. В июне сообщалось о схватке с полицией забастовавших рабочих в Костроме, в августе — о разгоне рабочего митинга в Иваново-Вознесенске.

Защита Жаботинским ничтожного развлекательного репертуара объективно была вредна для кино, она напоминала, как пятью годами ранее театральные журналы предлагали ограничить роль кино ярмарочным балаганом. Комментируя его статью, «Проектор» признавал успех «потрясающих» картин у публики, но решительно требовал противопоставить им «разумный и художественный» репертуар (№ 1, 1915).

Другая вызвавшая ряд откликов статья «Кинематограф и фантастическая действительность» содержит любопытную попытку представить развлекательный фильм в качестве романтического. Ее автор, будущий режиссер Художественного театра, Вас. Сахновский в предоктябрьские годы сотрудничал с Ф. Ф. Комиссаржевским и находился под влиянием его теории «романтического театра». Отголоски этой теории в его попытке связывать успех таких картин, как «Сонька — золотая ручка», «Разбойник Васька Чуркин», с возвратом романтизма в литературу, музыку, живопись начала XX в. Сахновский декларировал: «Синематографический зритель сделался романтиком». По

его концепции реалистические литература и театр вырождаются, привлекают только «дряхлеющих и бесильных», а «вечно юное направление романтизма» стало теперь, благодаря кинематографу, достоянием «толпы». Сам Сахновский пренебрежительно относится к «вульгарной форме» этого романтизма, но заслуживает внимания следующее его наблюдение: «Зритель не дорожит правдоподобием вымысла в синематографе, он хочет поверить или сам перед собой притворяется, что верит в правду изображенных чувств. Там невозможное становится возможным. Сверхчеловеческие страдания, героические подвиги, злодейские происки, преступления, находчивость, мучительство — все редкое и предельное, чего в буднях жизни нет или не видно, показано на экране»⁷⁰.

Прямо-таки удивляет, что предоктябрьский интеллигент мог ставить в один ряд ранние рассказы Горького, «Поэму экстаза» Скрябина, врубелевского «Демона» — и ремесленные поделки «разбойничьего» кино. Назвав эти поделки романтизмом, Сахновский находил им в глазах читателя-зрителя оправдание, и ему вторила либерально-буржуазная печать, стремившаяся не допустить, чтобы кино обратилось к острой социальной проблематике. Слово «романтизм» драпировало убогость развлекательной продукции, неслучайно его охотно подхватила пресса, в особенности бульварная.

Стали раздаваться голоса, утверждавшие, что кино с начала первой мировой войны сделалось романтическим. Хотя при этом не решались называть его предшествующий этап классицизмом, однако мысль развивалась в этом направлении. Сначала кинематограф был связан условными самоограничениями вроде негласного правила о чередовании кадров в павильоне и на природе, он был неэмоционален, зачастую являлся движущейся иллюстрацией к литературному произведению. Затем он «раскрепостился» от ставших обузой норм, но, не умея создавать сложные, противоречивые характеры и ситуации, нашел себя в изображении преувеличенных страстей, исключительных событий.

Такая концепция с первого взгляда казалась убе-

⁷⁰ Голос Москвы, 1915, № 79, 7 апреля, с. 5.

дательной, однако подлинный ее смысл состоял в том же оправдании коммерческого фильма. В самом деле, классицизм и романтизм старых искусств были связаны с вызвавшими их к жизни эпохами общественного подъема. Становление русского кино происходило в период реакции, наступившей после поражения первой русской революции. Гармония, «хороший вкус», спутники старых искусств эпохи классицизма, ни в какой степени не были свойственны делавшему первые аттракционные шаги кинематографу. В фильмах периода первой мировой войны, когда правительственная цензура и самоцензура капиталистических фирм ужесточились, тщетно было искать показа буржуазной действительности как враждебной человеку, в них не было критики пошлой обыденности, не было высоких гуманистических мечтаний героев-протестантов. Приспосабливаясь к требованиям рынка и стремясь в то же время оградить массового зрителя от «опасного» неприятия действительности, дельцы-фабриканты снижали романтизм до внешнего примет: гиперболизации образов и ситуаций, поэтики контрастов и антитез. Они, без сомнения, учитывали распространенность неоромантизма в театре, музыке, литературе, живописи. Однако лучшие спектакли, симфонии, романы, полотна живописцев той поры, по характеристике Горького, звучали «призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его в вере»⁷¹, а фильмы только давали зрителю возможность забыться, но не облагораживали, не помогали в борьбе.

В отличие от общей, отраслевой печать пользовалась термином «романтизм» почти исключительно в отрицательном смысле, высмеивая «романтическую шумиху», «романтические вымыслы». Сахновскому в резкой форме возражал на страницах «Сине-фоно» В. Ермилов, доказывая, что преувеличенность экранных страстей — своего рода детская болезнь кинематографа, от которой ему надо как можно скорее избавиться. Он писал: «Публика с наслаждением смотрит зрелища и серьезного характера, дающие и эстетическое наслаждение и знания, лишь бы они были преподнесены ярко, отчетливо, увлекательно. И на-

⁷¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953, с. 163.

род ходит на такие осмысленные картины, ходит усердно, — не меньше, чем на рекламную труху. Какой там романтизм? Просто пошлость...»⁷².

Однако журнал не выработал последовательной линии по отношению к коммерческому фильму. Отвергнув в статье Ермилова «рекламную труху», он в то же время в статье Оцепа «Мимходом» (№ 6—7, 1914—1915) обосновывал пользу кинобега от действительности: «каждому нужно разрядить напряженность своих нервов».

Казалось бы, «Сине-фоно» должен был враждебно отнестись и к киномелодраме с ее преувеличенными страстями, тем более что автором статьи об этом жанре выступил тот же Ермилов. Однако для мелодрамы Ермилов делал исключение. По его мысли, из всех жанров развлекательного кино мелодрама единственно полезная. Малообразованный зритель, писал он, воспринимает только однолинейные образы, и обязательное торжество добродетели облагораживает аудиторию, отвечает потребностям момента, вселяя «добрые семена любви к ближнему, сострадания к ему мукам и испытаниям». Процитировав Пушкина, утверждавшего превосходство возвышающего обмана над низкими истинами, Ермилов горячо зывал к кинематографистам: «Дайте... картины, трогающие сердце, умиляющие, источающие из ваших очей слезу, наивные, поощряющие добродетель, благородные, дающие образцы рыцарских чувств и добродетелей. Это, скажут, неправда. Пусть так. Ничего не значит»⁷³.

«Сине-фоно» вторил «Кине-журнал». В статье Виллиса «Итоги» (№ 21—22, 1916) утверждалось, что мелодрамы нужны, что их существование оправдывают «слезы, исторгаемые из наивного зрителя».

Но был ли обман киномелодрам возвышающим? Вокруг жанра мелодрамы разгорелся спор, в котором оппонентами «Сине-фоно» и «Кине-журнала» выступили «Пегас» и «Проектор».

По-своему показательно, что первые два журнала защищали этот жанр в статьях, а вторые нападали на него в рецензиях и обзорах новых фильмов: «Сине-фоно» и «Кине-журнал» писали о мелодраме как

⁷² Сине-фоно, 1914—1915, № 14—15, с. 56—57.

⁷³ Там же, 1915—1916, № 4, с. 50.

таковой, о ее потенциальных возможностях, доказывали, что этот жанр, имевший, особенно в западном театре XIX в., яркую демократическую окраску, может стать основой воспитания чувств и современного неразвитого кинозрителя. Возражавшие этим журналам «Пегас» и «Проектор» отталкивались в своих построениях от конкретного фильмового материала, который неопровержимо свидетельствовал, что современная киномелодрама лжива и глубоко пропитана буржуазной идеологией.

В. Туркин утверждал в «Пегасе» (№ 8, 1916), что весь без исключения мелодраматический кинорепертуар «по-детски сентиментален, по-зверски жесток, по-дикарски груб и пышен»⁷⁴. Он рассматривал ряд кульминационных сцен из киномелодрам, убедительно доказывая, что в них и речи нет о демократической идеологии, что все они насквозь пропитаны, говоря его словами, одуряющей вульгарностью.

«В когтях скорпионов»: девушка, стреляя в соблазнителя своей сестры, убивает его.

«Женщина с кинжалом»: девушка убивает художника тем самым кинжалом, с которым она позировала ему для картины.

«И сердцем, как куклой, играя...» Финал: девушка из общества танцует лезгинку в доме свиданий и убивает себя кинжалом».

В. Туркин устанавливал различие между современной мелодрамой западного образца и отечественной: в первой действие вращается вокруг героя — Его Величество Денежный Мешок, во второй — место кредитной психологии заняла психология кары и возмездия, преступления и наказания. С первого взгляда русская мелодрама может показаться чище и нравственнее, однако обе в конечном счете утверждают незыблемость существующего порядка, обе смакуют сцены соблазнов и кутежей, отвлекая зрителя от реальных жизненных противоречий.

В. Туркину вторил в оценке мелодрам анонимный автор рецензии на фильм «Цыганка» в «Проекторе» (№ 1, 1916): «Демонические страсти, любовь, вспых-

⁷⁴ Характерные крикливые названия мелодрам недавно спародированы А. Адабашьяном и Н. Михалковым в названии фильма о предоктябрьской кинозвезде «Раба любви». Это название подсказано авторам фильма подлинным, еще более претенциозным: «Раба страстей, раба порока» — так назывался фильм с участием Пола Негри.

нувшая с первого взгляда, неукротимая ревность, яды и кинжалы, убийства и самоотравление... Вся эта романтическая шумиха, уже невозможная ни в литературе, ни в театре, еще держится в кинематографе и имеет успех, потому что массовая публика экрана еще принимает за чистую монету искусства — ложную фальшивую мишуру и внешний блеск подобных романтических вымыслов».

Эта характеристика основной части кинорепертуара эпохи первой мировой войны поразительно близка характеристике театрального репертуара 1830-х гг., данной Гоголем в статье «Петербургские заметки 1836 г.»: «Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах!.. Палачи, яды — эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия»⁷⁵.

Ровно восемьдесят лет разделяют эти два высказывания. Но старая ситуация повторилась: новое зрелищное искусство создало для себя новую широкую аудиторию, которая, не обладая развитым вкусом, искала одного только внешнего действия, предпочитала неслыханное, невиданное. Подобно тому как столичный театр эпохи Гоголя приспособивался к неразвитому вкусу, предоктябрьский кинематограф поставил производство мелодрам на конвейер.

Гоголь не только критиковал ничтожный репертуар, собственной творческой практикой он вмешивался в театральный процесс, закладывая основы идейного и общедоступного современного репертуара. Критика киномелодрам в «Пегасе» и «Проекторе» не подкреплялась положительными примерами. Создание передового кинорепертуара в нашей стране началось лишь после Великого Октября.

Спор вокруг киномелодрамы имел параллель в спорах вокруг мелодрамы театральной. За короткий срок дважды выдающиеся театральные деятели пытались мелодраму на сцене возродить, утверждали, что она привлечет народные массы в театр, положит

⁷⁵ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, М., 1978, с. 176.

конец трагическому разрыву театра и народа. Оба гребня волны общественного интереса к мелодраме совпадают с приливами революционного движения. Сначала о мелодраме заговорили в годы первой русской революции. К 1908 г. относится наблюдение А. А. Блока, что слово «мелодрама» теперь в устах у людей противоположных лагерей, и соображение А. В. Луначарского, что именно мелодрама может стать основой репертуара будущего народного театра⁷⁶.

Новая вспышка общественного интереса к театральной мелодраме имела место сразу после Октября. Видные деятели искусства стали доказывать, что революционная мелодрама потеснит и драму, и трагедию, и комедию. В 1919 г. по инициативе Горького проводится конкурс мелодрам, тогда же Луначарский выступает со статьей «Какая нам нужна мелодрама?». Современный исследователь истории театра А. О. Богуславский удачно характеризует ее как рабочую гипотезу, которая преследовала цель отыскать определяющие черты новой советской драматургии. Действительно, такие черты, как героика и романтическая одухотворенность, социальная и политическая целеустремленность, определенность характеров и драматических положений, действенность сюжета, составили важную творческую основу драматургии советской эпохи⁷⁷.

Однако конкретная практика театральной мелодрамы и предоктябрьских, и первых послеоктябрьских лет не оправдала возлагавшихся на нее надежд. В театральных журналах тех лет напечатаны десятки отрицательных рецензий на спектакли, где действие шло по проторенной дорожке внешних эффектов, сентиментальных нравочувений, роковых совпадений. Через несколько лет после Октября меняет свое отношение к мелодраме и Луначарский. В 1925 г. в статье «К вопросу об искусстве» он называет ее трагедией

⁷⁶ Блок А. О театре. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962; Луначарский А. Социализм и искусство. — В кн.: Луначарский А. Театр. Книга о новом театре. Спб., 1908.

⁷⁷ См.: Богуславский А. О. В спорах о драме и театре. — В кн.: Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия, 1917—1935. М., 1963.

для мещанства, для задыхающегося в обыденной обстановке обывателя.

Этот экскурс в историю смежного с кинематографом искусства, театра, дает возможность установить, что защитники киномелодрамы, В. Ермилов и его единомышленники, шли в русле передовой театральной мысли своего времени. Но в кино мелодрама оставалась жанром коммерческим, и вполне понятен гнев, с которым на нее обрушивались, ее высмеивали киножурналисты «Пегаса» и «Проектора».

* * *

Борьба киножурналистики против коммерческого кинематографа проходила в неблагоприятных условиях: не только фирмы, издатели и рекламодатели требовали от отраслевой печати восхваления шаблонных картин, эти картины пользовались несомненным зрительским успехом. Киножурналисту нужно было постоянно идти против течения, от него требовались незаурядное мужество и чувство гражданской ответственности, чтобы не поддаться двойному давлению. У И. Мавича, в некоторых статьях В. Ермилова в «Сине-фоно» и «Кине-журнале» в 1915—1916 гг. начали звучать мотивы тоски и безысходности: коли кино адресуется огромной неразвитой в эстетическом отношении аудитории, быть может, ему самой судьбой предназначено остаться навсегда искусством второго сорта?

Такое паникерство, характерное для последнего этапа агонизировавшей самодержавной власти в России, закономерно вызывало у лучших тогдашних журналов озабоченность и отпор.

«Пегас» и «Проектор» были единомышленны: у кино великое будущее, его аудитория все расширяется, выразительные средства развиваются с невиданной быстротой, хотя пока «каждая современная картина, конечно, является примитивом с точки зрения даже недалекого будущего»⁷⁸. Приобщая массы к искусству, кино постепенно повысит их требовательность, сформирует хороший вкус. В «Проекторе» Б. Мартов задавался вопросом: «Кинематограф для народа или

⁷⁸ Пегас, 1917, № 11, с. 69.

народ для кинематографа? Кажется, об этом двух мнений быть не может. Но до сих пор почему-то наши «кинотворцы» об этом упорно не думают и преподносят народу в подавляющем большинстве случаев лишь суррогаты народной кинопысьсы и всяческую труху, рассчитанную на грубые вкусы. А ведь для кинематографа теперь нет цели святее и насущнее, чем создание подлинного, одухотворенного, народного кинорепертуара»⁷⁹. В. Туркин в «Пегасе» подходил к тому же вопросу с другой стороны. Он доказывал: виртуозные мастера занимательности есть и в литературе, например Дюма-отец или Эжен Сю, однако только социально-психологический роман — «единственно интересная литература для культурных людей»⁸⁰. По тому же пути социально-психологического анализа должно пойти и искусство кино.

Устремленность в завтрашний день кино характерна для десятков статей периодических киноизданий 1915—1916 гг. Однако их авторы не задумываются о возможности революционного пути преобразования общества, они ограничиваются прогнозами медленного, постепенного повышения уровня фильма.

Наблюдая растущее число удачных сцен и элементов в лентах разных жанров, они пытаются найти какую-то новую классификацию фильмов, которая позволила бы яснее определить путь, ведущий к творческому успеху.

В 1908 г. в статье «Нат Пинкертон и современная литература» К. И. Чуковский дал классификацию жанров кино, ставшую в своем роде классической. Вслед за ним А. Пиотровский в 1920-е гг., Э. Арнольди⁸¹ в 1960-е гг. выделяют в дооктябрьском кино в качестве главных жанров комедию, мелодраму и приключенческий фильм. (К. Чуковский называл два последних соответственно трагедией и азартным фильмом. В качестве еще одного ведущего жанра у него фигурировал фантастический фильм, но этот фильм, «линия Мельеса», вскоре ведущие позиции

⁷⁹ Проектор, 1916, № 10, с. 4.

⁸⁰ Пегас, 1916, № 9—10, с. 112.

⁸¹ См.: Пиотровский А. К теории жанров. — В кн.: Поэтика кино. М.—Л., 1927; Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа. — В кн.: Вопросы киноискусства, вып. 6. М., 1962.

в репертуаре утратил.) В некоторых предоктябрьских журнальных статьях о детективном фильме говорилось как о самостоятельном жанре, в других резко разделялись салонные мелодрамы и мелодрамы из народной жизни, и различные подходы к понятию жанра сохранились в киноведении до наших дней⁸². Это явление характерно не только для киноведения. Специалист в области древнерусского искусства Г. К. Вагнер подчеркивает: «Ввиду отсталости теоретического искусствоведения сейчас не может быть и речи о какой-либо классификации жанров. Всякая классификация является итогом науки, мы стоим где-то недалеко от ее начала»⁸³.

Однако, приняв необходимые оговорки, мы все же должны отметить очевидную стабильность жанров дооктябрьского фильма и устойчивость их преобладающего положения в буржуазном кино на протяжении последующих десятилетий. Плодотворно наблюдение С. И. Фрейлиха: он подчеркивает, что вскоре после Октября в нашей стране комедия, мелодрама и приключенческий фильм оказались оттеснены на задний план, а главное место в кинорепертуаре стали занимать психологическая драма и эпопея. Преобладающее положение тех или других жанров кино исследователь связывает с эстетическими требованиями эпохи. В кино, как и в старых искусствах, имеет место историческое развитие каждого жанра: с одной стороны, жанр, непрерывно изменяется, преобразаясь в творчестве каждого выдающегося мастера, а с другой — обнаруживает очевидную устойчивость и живучесть⁸⁴.

Продолжая пользоваться жанровой системой Чуковского, киножурналисты в годы первой мировой войны выдвигают две новые системы классификации фильмов, которые сыграли определенную роль в общественном осознании места кино в ряду других искусств.

⁸² «Проблема жанров — одна из наиболее неясных проблем современного киноведения», — отмечал недавно В. Соколов. См.: Соколов В. К методологии исследования киножанров. — В кн.: Жанры кино. М., 1978, с. 46.

⁸³ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974, с. 16.

⁸⁴ Фрейлих С. И. Диалектика жанра. — В кн.: Вопросы киноискусства, вып. 10. М., 1968.

Н. Туркин в «Вестнике кинематографии» (№ 11—12, 1915) произвел систематизацию четырехсот фильмов фирмы Ханжонкова, причем игровые подразделил на следующие разряды: «иллюстрации» прозы, «иллюстрации» драматургии, фильмы по оригинальным сценариям. (Еще один его разряд, «иллюстрации» исторических событий, уже отмирал: перед первой мировой войной увлекались «оживлением» на экране картин известных художников: в частности, по полотнам В. В. Верещагина был поставлен фильм «1812 год»⁸⁵. «Иллюстрации» исторических событий могли обходиться почти без сценария. В годы войны роль сценария возрастает, становится ясным, что исторические фильмы — либо экранизации, либо фильмы по оригинальным сценариям.)

Схема Н. Туркина была для своего времени продуктивной: она заостряла внимание журналистов на многообразии связей фильма с произведениями литературы. В момент выхода статьи в фирме Ханжонкова уже шла подготовительная работа к началу публикации сценариев, становилось все яснее, что сценарий обладает характерными признаками одновременно и прозаического и драматургического произведения.

Выступив с несколькими статьями, где сравнивались экранные воплощения различных родов литературы, журналы вернулись к новым опытам системного анализа игрового репертуара. Противопоставление экранизаций и фильмов по оригинальным сценариям перестало удовлетворять, наступило осознание, что и те и другие выстраиваются по одинаковым законам жанра. Осенью 1916 г. «Пегас» и «Проектор» решают противопоставить фильмы со сколько-нибудь углубленным раскрытием внутреннего мира персонажей всем остальным. Журналы выдвигают новые термины — «кинодрама» и «киноповесть». «Кинодрама или киноповесть» — называлась большая статья Петровского в трех номерах «Проектора», «Кино-драма и кино-повесть» — одновременно поя-

⁸⁵ Н. Туркин отнес к этому разряду всего только две картины. О принципе копирования произведения живописи в кино см.: Лихачев Б. С. История кино в России, ч. 1, 1896—1913. Л., 1927, с. 111.

вившаяся статья Льва Остроумова в «Пегасе»⁸⁶. Первая, по терминологии авторов статей, строится на нарастаниях напряженности, катастрофах, «ударных моментах», а последняя ограничивается описательно-повествовательной задачей.

Остроумов косвенно признавал, что термины выбраны не вполне удачно. Повести «Скучная история» Чехова и «Бедные люди» Достоевского, писал он, «ударных моментов» действительно лишены, но «Пиковая дама» Пушкина ими изобилует. С другой стороны, в драматургии «ударные моменты» были характерны только на дочеховском этапе ее развития, а современное «Пегасу» и «Проектору» ее развитие шло по пути усиления психологизма и ослабления внешней зрелищности⁸⁷.

В противопоставлении повести драме звучало предостережение к театру, отголосок недавней антитеатральной кампании энтузиастов кино. Эта борьба в 1916 г. уже сделалась анахронизмом, но ее отдельные вспышки долгое время повторялись, и даже в 1925 г. появилась на свет книга некоего П. Полуянова, где эмоционально предвещались «счастливые, близкие дни победы» кино над театром. Книга была названа: «Гибель театра и торжество кино».

Отметим, что в последующие десятилетия киномысль не раз возвращалась к теме, выдвинутой «Пегасом» и «Проектором»: какой из родов литературы, проза или драматургия, должен стать ориентиром для кино. В 1920-е гг. имела широкий резонанс статья Сергея Радлова «Кино-драма и кино-роман»⁸⁸, на сходную тему проходили дискуссии кинематографистов в 1930-е и 1960-е гг. Повторяемость интереса к этой теме заложена в двойственности природы экранного искусства, и предоктябрьские авторы «Пегаса» и «Проектора» разглядели эту двойственность одними из первых.

⁸⁶ Первая из трех статей была подписана: Н. Петровский, две другие: И. Петровский. См.: Проектор, 1916, № 18—20. См. также: Пегас, 1916, № 9—10.

⁸⁷ Театральная эстетика эпохи первой мировой войны чуть-чуть уловила это различие. См. об этом: Герасимов Ю. Театральная критика с 1890-х годов до 1917 года. — В кн.: Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века. Л., 1979.

⁸⁸ Кино-неделя, 1924, № 5.

Пафос их статей состоит в утверждении психологического фильма. Подводя итог многочисленным выступлениям двух журналов, где давалась критика условностей-штампов развлекательного кино⁸⁹, Петровский и Остроумов сходятся во взгляде, что развлекательная линия закономерно заняла ведущие позиции на начальном этапе развития игрового фильма. Отсутствие звука тогда пытались возместить движением, искали усложненной интриги, сильных страстей, разнообразия драматических положений. «Движения, движения, как можно больше движения» — было альфой и омегой творческих работников кино. Сюжет кинодрамы решительно преобладал над характером. Актеру не нужно было раскрывать характер изображаемого им персонажа, он мелькал в молниеносно сменявшихся эпизодах.

«Граф и графиня, узнав, что их единственная дочь — предводительница шайки апашей, садятся в автомобиль и уезжают». За этой надписью следует коротенькая сценка, в которой двое персонажей с безразличными, но весьма корректными (графскими) лицами быстро садятся в автомобиль, дверца захлопывается, и автомобиль мчится»⁹⁰. Подобная иллюстративность, по мысли Петровского, была своего рода детской болезнью кино, и излечиться от нее ему помогло регулярное обращение к экранизации классической литературы. Актер впервые стал изображать не «графа» или «графиню», а определенный тип, характерный для своей эпохи, своей среды. Экранизация оказала влияние и на зрительский вкус, научив зрителя искать в фильме не «захватывающих моментов», а правдивого воплощения образов, заимствованных из любимых литературных произведений.

На развалинах кинодрамы, по Остроумову и Петровскому, возникает киноповесть, и ей авторы журналов предсказывают решительную победу в близком будущем. Ее характерная черта — углубленная разработка характеров. Фабуле отведена роль внешней рамки, которую сценаристу и режиссеру сле-

⁸⁹ См.: Перевалов Петр. Автор и режиссер. — Проектор, 1915, № 2; Демич П. На ложном пути. — Проектор, 1915, № 5. В. (В. Туркин) О страхах бессюжетицы. — Пегас, 1916, № 9—10.

⁹⁰ Проектор, 1916, № 19, с. 3.

дует заполнить психологическим и идейным содержанием. Актеру предоставляется возможность «мимически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось... Мимическое изображение чувств и переживаний ведется не в более быстром, чем в обыденной жизни, темпе (как требовалось первоначально кинодрамой), но в темпе гораздо замедленном. Правда, такое изображение условно; но условность — признак всякого истинного искусства»⁹¹.

Утверждая психологический фильм, «Пегас» и «Проектор» обобщали лучшие достижения современного им кинематографа, и, хотя в их статьях не говорилось о его связи с традицией Художественного театра, такая связь, несомненно, была в подтексте публикаций обоих журналов: выступления артистов Художественного театра в кино стали обычной творческой практикой⁹². Вместе с тем апология киноповести — психологического фильма не могла не привести к возрождению старого спора об ограниченности выразительных средств кино в сравнении с театром: когда главный акцент в фильме журналы стали делать на актерской работе, сразу же в театральных еженедельниках стали раздаваться голоса о том, что киноактер лишен слова, и поэтому, как утверждал В. Ге-г в «Театральной газете», «кинематограф не может дать настоящих образов и типов, не может затронуть тонких психологических проблем... Психологические задачи предъявляют к актеру почти невыносимые требования. Его изобразительные средства — мимика, жест и пластика — оказываются несостоятельными, и тут-то приходится прибегать к надписям»⁹³.

Этот последний предоктябрьский спор о путях дальнейшего развития кино свидетельствует о некоторой растерянности русской киномысли перед 1917 г. Она доказывает, что экран пойдет по пути Толстого и Достоевского, по пути Станиславского и Художественного театра. Но образная система кино еще на-

⁹¹ Проектор, 1916, № 20, с. 2—3.

⁹² О значении этих выступлений для предоктябрьского кино см.: Пономарева Т. Актеры МХАТ в кино. — В кн.: Из истории кино, вып. 6. М., 1962.

⁹³ Театральная газета, 1916, № 3, с. 15; № 8, с. 16.

ходится в зачаточном состоянии, и журналисты «Пегаса» и «Проектора» вынуждены вновь и вновь обращаться только к актеру. Между тем актер кино, обладая сравнительно небольшим арсеналом выразительных средств, не в силах их надежд оправдать. Сколько-нибудь развитого серьезного психологического фильма русский предоктябрьский кинематограф не создал. Зачастую в рецензиях «Пегаса» и «Проектора» психологическими фильмами называли салонные мелодрамы. Даже в лучших своих образцах предреволюционный психологический фильм был далек от больших обобщений, «судьба человеческая» оказывалась в нем изолированной от «судьбы народной», от социального осмысления действительности.

* * *

Укрепившемуся «реалистическому», критическому подходу к фильму в годы войны противостоит, как и прежде, «романтический» подход: появляются статьи и манифесты, призванные доказать, что кино выше всех других искусств. «Высшее искусство» — декларативно назвал статью в популярном журнале А. С. Вознесенский. «Искусство будущего» — называлась еще одна его статья⁹⁴. Восторженное отношение поэта С. М. Городецкого к кино проявлялось и в том, что он предлагал для него новое название — «жизнопись»⁹⁵. Оба автора считают, что фильм вызывает у зрителя ощущение достоверности, которое старым искусствам недоступно, и его можно сравнить лишь с впечатлениями, вызываемыми жизнью. Укрепляется новый взгляд на кино как на синтетическое искусство.

В 1915—1916 гг. было установлено, что прежнее мнение, будто зритель следит только за сюжетом и игрой актеров, несостоятельно. Зритель запоминает ритм отдельных эпизодов, их изобразительное решение, музыкальное сопровождение. Расширение круга творческих работников экрана, появление новых кинопрофессий заставляют обнаружить в фильме элементы выразительных средств почти всех старых искусств в новом органическом единстве. На смену па-

⁹⁴ Журнал журналов, Пг., 1916, № 45 и 47.

⁹⁵ Кинематограф, Пг., 1915, № 2.

раллелям фильм — книга, фильм — спектакль приходят попытки создать целостную систему иерархии искусств с учетом появления кино.

В основе концептуальной статьи Городецкого учение Г. Э. Лессинга о пространственных (живопись, скульптура) и временных (музыка, поэзия) искусствах⁹⁶. Городецкий доказывал, что крупные мастера прошлого стремились выйти за рамки выбранного ими рода искусства: зримый образ на полотне художника стремился воссоздать движение, действие, словесный поэтический образ рисовал материальные тела. Из популярной в то время книги литературоведа А. Горнфельда «Муки слова» (1906) Городецкий заимствовал мысль о творческом процессе как о борьбе художника с «сопротивлением материала»: каждый писатель, утверждалось в книге, стремился всегда выйти за рамки выразительных средств литературы. Городецкий эту мысль распространяет на все искусства. Так, пишет он, древний иконописец, не довольствуясь только изображением святого, наивно пытался воспроизвести историю его жизни и располагал на полях иконы клейма-житие.

Но есть ли пределы у выразительных средств кино, в чем оно уступает старым искусствам, в чем здесь заключается «сопротивление материала»? — эти вполне законные вопросы Городецкий обходил, и в результате его статья сбивалась на простое утверждение превосходства кино над остальными искусствами.

К рассмотрению подобных вопросов обратился ученый-языковед, ранее работавший в области теории стенографии, Я. И. Линцбах⁹⁷ в книге «Принципы философского языка. Опыт точного языкознания» (Пг., 1916). Это единственная монография эпохи первой мировой войны, затрагивавшая тему языка кино. Кино не было в центре научных интересов автора. Линцбах, ожидавший призыва в армию, торопившийся с изданием своего труда, ставил перед собой грандиозную утопическую задачу — приступить к выра-

⁹⁶ См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

⁹⁷ См.: Линцбах Я. И. Универсальная стенография, скорпись, как запись моментов движения органов речи, фонография. М., 1901.

ботке всемирного языка, продукта современной науки и культуры, «языка без словаря и без грамматики». Разочаровавшись в естественных исторических языках, стимулировавших национальную замкнутость, Линцбах предполагал создать единый, общепонятный для всего человечества язык, опирающийся на формулы математики, физики и химии, на выразительные средства музыки, живописи и танца. В качестве одной из составных частей этого универсального, в самом широком смысле слова, языка он рассматривал язык кино.

Книга Линцбаха стала первой в России академической монографией, где об изобретении кино говорилось как о вехе в истории человеческой культуры. Автор сделал разрозненные, но чрезвычайно любопытные наблюдения над языком кино. Их суть состояла в следующем. Язык кино можно уподобить естественному языку: образы и движения на экране соответствуют подлежащим и сказуемым в предложении, взаимное положение фигур в кадре выражает их отношения друг к другу. Современный кинематограф — идеальный рассказчик всякого рода событий, в то же время он затрудняется в передаче абстрактных понятий, однако в дальнейшем, прибегнув к схемам, он овладеет и этим материалом. Язык кино обладает существенным преимуществом над такими искусственными языками, как эсперанто и волапук, — «это язык, понимание которого доступно всякому зрителю без предварительного объяснения». Подобно Городецкому, Линцбах отмечает пространственно-временную природу кино, но он не склонен на этом основании новое искусство противопоставлять остальным. Более того, Линцбах обнаруживает и существенный недостаток языка кино: в сравнении со словом кадр чрезмерно информативен, «ни один человеческий глаз не в состоянии уловить всего, что дается здесь зрителю» (с. 69). Этот недостаток — продолжение достоинства: нельзя требовать от одного и того же изображения одновременно и наибольшей полноты, и наибольшей краткости.

Отрицательное отношение к историческим языкам подводило Линцбаха к наивному утверждению, что литература обречена, что в эпоху универсального философского языка кино возьмет на себя роль «учи-

теля человечества, роль, которую играет в настоящее время книга». Линцбаху не было известно учение И. П. Павлова о двух сигнальных системах: только слово — знак второй сигнальной системы, и оно функционально заменено другими средствами выражения быть не может.

Однако сделанные в книге наблюдения и прогнозы стимулировали творческую практику: мастера советского фильма 20-х гг. экспериментируют с передачей средствами кино абстрактных понятий⁹⁸, ставят себе целью достичь предельного лаконизма кадра.

Историзм, тщательность аргументации, разбор многочисленных «за» и «против» — все это было для русской киномысли эпохи первой мировой войны нове. Книга Линцбаха стала живым свидетельством, что период преобладания киномысли с ее декларациями, манифестами, заканчивался. Большой творческий опыт, накопленный за два десятилетия кинематографистами, начинал требовать глубокого научного обобщения.

Однако наука о кино, киноведение, возникла в нашей стране лишь после Великого Октября⁹⁹.

* * *

Перед Февральской революцией последние номера киноизданий в значительной части посвящены различным проектам государственной монополизации кинематографического дела. Царизм перед своим бесславным концом искал новых путей воздействия на общественное мнение, и кино представлялось едва ли не самым эффективным орудием.

Первым предложил ввести государственную монополию в области кино один из лидеров крайне правого «Союза русского народа» Пуришкевич. Его речь по этому вопросу в IV Государственной думе незадолго до начала войны прошла почти незамеченной,

⁹⁸ Р. Н. Юренев считает Линцбаха предшественником С. М. Эйзенштейна, создателя теории «интеллектуального монтажа». См.: Юренев Р. Н. Советское киноведение. М., 1977.

⁹⁹ Нами обнаружена в ЦГАЛИ рукопись едва ли не первой в нашей стране киноведческой работы, неизданной книги журналиста И. Н. Игнатьева «Кинематограф в России. Прошлое и будущее» (1919). Публикация отрывков из книги планируется в сб. 13 «Из истории кино».

но через два года о монополии заговорили вновь. В 1915 г. в Петрограде двумя изданиями вышла в свет брошюра монархиста-черносотенца Дементьева, содержащая развернутые аргументы в пользу монополизации¹⁰⁰.

Общеизвестны низкий идейно-художественный уровень кинорепертуара и некультурность кинодельцов, а также то, что кино приносит им рекордные доходы. Реквизировав кинотеатры, власти одним ударом убьют двух зайцев — и приобретут мощное средство прямой политической агитации, и приобщатся к крупному источнику денежных поступлений. Не разбившийся в киноделе Дементьев упускал из виду в своем проекте фильмопроизводство. Он предлагал откупить кинотеатры у их владельцев, по его подсчетам, на это требовалось всего 15 млн. рублей (для сравнения: только в виде марочного военного налога на билеты министерство финансов в 1916 г. получило 7 млн. рублей¹⁰¹). Фильмы, считая их безнравственными, Дементьев предлагал конфисковать безвозмездно. Между двумя изданиями брошюры имеются некоторые различия в тексте, свидетельствующие, что автор продолжал совершенствовать свой план. В первом, отвечая на вопрос, каким образом ввести правительственную монополизацию кинематографа, он предлагал «исходатайствовать высочайшее повеление», во втором ссылался на статью № 87 Основных законов, содержащую регламентацию публичных представлений, в том числе устраиваемых властями.

Дементьев был маниакально убежден, что отрыв фильмов от жизни связан с происками немецких агентов. Он видел всюду следы заговора и возмущался тем, что министерство двора финансирует театры, которые посещают только представители имущих сословий, а для крестьян, для рабочего люда, для бедняков, которых, по его словам, не меньше 90% населения России, делается очень мало. Так реакционер выбалтывал правду, которую тщательно скрывали либерально-буржуазные публицисты.

Проект делало по-своему забавным предложение искоренить в киноделе иноязычные заимствования — именовать кассира сборщиком, механика молодцом, а капельдинера подручным. Цензорский отдел, по плану Дементьева, должен был получить название думного (переосмысление черносотенцем значения слова «дума», любимого слова русских либералов, представляется показательным), кинотеатр должен был называться царской палаткой. Дементьев рассматривал иностранную терминологию в киноделе как путь проникновения тлетворных западных идей, чуждых русскому народу, счастливо живущему «под благой волей государя». Несомненно, он переключался с полузабытым адмиралом А. С. Шишковым, который в начале XIX в. подобным же образом предполагал уберечь молодую русскую литературу от идей французской революции.

¹⁰⁰ Дементьев В. М. Кинематограф как правительственная регалия. Пг., 1915, 48 с.

¹⁰¹ См.: Сине-фоно, 1916—1917, № 11—12.

Кинопресса встретила брошюру Дементьева в штыки. Типичной можно считать реакцию казанского журнала «Театр и экран», где в статье под характерным названием «Курьезный проект» о Дементьеве мимоходом брошено: «Очевидно, из школы субсидируемых «патриотов»¹⁰². Страх перед возможностью монополизации объединил буржуа-дельцов, и они на месяц-другой даже забыли свои бывшие распри. Общий, постоянно повторявшийся аргумент против проекта сводился к тому, что чиновникам не под силу руководить искусством, что казенные театры постоянно находятся в упадке, а кино быстро развивается будто бы только благодаря конкуренции фирм.

Между тем при дворе проект Дементьева был принят вполне всерьез. К этому времени изменилось отношение царских властей к кино. Его уже более не расценивают как балаганный промысел, кинематографистам раздают ордена. Особое беспокойство царизма с 1915 г. вызывал рост революционных настроений в армии¹⁰³, и первоначально проект монополии был связан с попыткой властей средствами кино поднять моральный дух солдат. Предполагалось, что кинематографом будет ведать состоявший под «высочайшим покровительством» Скобелевский комитет помощи увечным воинам и их семьям. Он был создан в 1904 г. в связи с русско-японской войной, одной из его руководительниц стала сестра генерала Скобелева княгиня Н. Д. Белосельская-Белозерская. После окончания русско-японской войны о комитете как будто забыли (устав был утвержден только 25 февраля 1909 г.). Однако перед первой мировой войной его деятельность активизируется, в 1912 г. в нем созданы издательский отдел и киноотдел, специализирующийся на производстве военно-пропагандистских и военно-образовательных фильмов. Признанием расположения Николая II к Скобелевскому комитету явилось предоставление ему в начале войны монопольного права на фронтные киносьемки. Одновременно комитет начал производство игровых картин,

¹⁰² Театр и экран, Казань, 1915, № 1, с. 14.

¹⁰³ См.: Лемке М. К. 250 дней в царской ставке. Пг., 1920, с. 327.

по большей части связанных с военной тематикой¹⁰⁴. Как бы готовясь к новой для себя роли государственного административного киноучреждения, Скобелевский комитет в марте — апреле 1916 г. выпускает единственный в предоктябрьской России киноофициоз, журнал «Экран России».

Этот журнал не привлек внимания историков кино, а между тем он существенным образом расширяет наши представления о политике царизма на последнем этапе его существования в области кино. Указывая на материалы специальных тюремных, церковных и тому подобных изданий, В. И. Ленин подчеркивал необходимость для революционера «...систематически утилизировать эту «богатую сокровищницу» политического просвещения»¹⁰⁵, где командующие классы появляются в неприкрашенном виде. Предпринятые царизмом в годы войны новые массовые официозные издания, например газета «Русская воля», играли в либерализм, драпировали свою реакционную сущность, но специальные издания, в частности издания для армии типа «Наш вестник», «Армейский вестник», были намного откровеннее, выбалтывали в пылу усердия сокровенные думы властей¹⁰⁶.

«Экран России» относится к тому же разряду. Представляет несомненный интерес содержащаяся на его страницах развернутая критика частно-капиталистического кинематографа. Эта критика справа, основывавшаяся на брошюре Дементьева, подводила читателя к выводу, что капиталистическая конкуренция стала тормозом в развитии кино, что дельцы в погоне за прибылью забыли о воспитательном значении экрана. «Великий грех совершала русская кинематография, когда забывала о душе народа, о его жизни, красоте» (№ 2—3, с. 6). Журнал шел дальше всех других киноизданий, утверждая, что разницы в этом отношении между отдельными фирмами нет. Еще один материал в том же номере — корявое, но содержательное стихотворение Петра Беспалова:

¹⁰⁴ Ценный материал о деятельности киноотдела Скобелевского комитета содержится в документах фонда Г. М. Болтянского в ЦГАЛИ. См.: ф. 2057, оп. 1, № 42 и 43.

¹⁰⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 340.

¹⁰⁶ См.: Бережной А. Ф. Русская легальная печать в годы первой мировой войны. Л., 1975.

Они пришли из лазарета
Еще усталые от ран...
Но в сердце зов, и ждут ответа.
Быть может, даст его экран?

Но светлый терем — правды терем —
Здесь опустел, и в нем темно:
Здесь человек представлен зверем,
И правде места не дано.

Беспалов даже пользуется сходной с Деметьевым терминологией, называя кинотеатр теремом.

О том, как понимал «Экран России» народные запросы, мы узнаем из программной передовой статьи № 1, важно подписанной «Редакция». Здесь заявлялось без обиняков: «Русский кинематограф должен быть здоровым и краснощеким, с ясными голубыми глазами и такой же ясной мыслью в голове». Речь шла о тщательно продуманном плане одурманивания народных масс, о насаждении пресловутой монархической идеи менее чем за год до свержения самодержавного строя. Коренным образом изменившееся отношение властей к кино вовсе не свидетельствовало, что они стали лучше разбираться в вопросах искусства¹⁰⁷, — просто агонизировавшее самодержавие пыталось спастись, хватаясь за любую соломинку.

Каких бы тем ни касался «Экран России», он стремился подвести читателя к выводу, что без монополизации не обойтись, что она дело ближайшего будущего. В статье А. Зубова «Мытарства критики» читаем: «Несомненно, анонимная критика скоро должна смениться смелым свободным автором-критиком» (№ 2—3). Н. Лаврский в статье «Актер экрана» критиковал систему актерских контрактов с фирмами и многозначительно заканчивал: «Мы накануне этой столь необходимой для экрана реформы» (№ 1). В двух статьях «Пионеры русской кинематографии» о Дранкове и других говорится как о деятелях прошлого, хотя их фирмы продолжали выпуск картин. В редакционной статье «Налог на зрелища» (№ 1)

¹⁰⁷ Любопытное свидетельство о придворных киноправах периода первой мировой войны приведено в книге М. К. Лемке. Автор рассказывает, как проходил киносеанс в ставке: «В антрактах мы все должны были вставать и становились лицом к царю, не получая приказа садиться до новой ленты» (Лемке М. К. 250-днев в царской ставке, с. 198).

проводится мысль, что военный налог на билеты уда- рает на 80 или даже на 100% по неимущим зрите- лям, но в горячее военное время без поступлений в казну от кино не обойтись. Журнал намекал, что на- лог можно будет отменить после проведения монопо- лизации.

Рецензии на отдельные фильмы — их «Экран Рос- сии» начал печатать по примеру «Проектора» и «Пе- гаса» — были проникнуты требованием официальной народности. Журнал расхваливал те картины, где «в надписях много здорового патриотического порыва» (рецензия на «Мародеров тыла», № 1), высоко оце- нивал «Пиковую даму», считая, что «иллюстрации» классики будут способствовать патриотическому вос- питанию. Напротив, убежденный, что «кинемато- граф, по существу своему — народный театр, театр масс. Он должен нести им здоровую, простую пищу» (№ 1), «Экран России» решительно критиковал мело- драмы, «лирический потоп». Подобно журналам фирм, беспардонно расхваливал продукцию своего из- дателя, Скобелевского комитета, и не упускал случая упомянуть о «высочайшем благорасположении» к нему.

Но на деле это «высочайшее благорасположение» не подкреплялось достаточной материальной поддерж- кой. О том, что Скобелевский комитет был крайне стеснен в средствах, можно судить по такому факту: на всем театре военных действий съемки вели толь- ко четыре оператора, и наладить выпуск регулярной военной хроники комитет не смог. Встревоженный приближением революции и сам царизм стал менее заинтересован в широком показе такой хроники на экранах страны. Противопоставив себя всем русским кинофирмам, Скобелевский комитет предоставил про- катные права на показ своих фильмов французам, Пате, позднее Гомону, и восстановил против себя об- щественное мнение¹⁰⁸. «Сине-фоно» и журналы фирм выступили на сей раз единым фронтом. «И речи быть не может о каком-либо облагораживании экрана пу- тем чиновничьей опеки», — декларировал в конце 1915 г. «Вестник кинематографии», характеризуя кар- тины комитета как нечто бесконечно серое, стерео-

¹⁰⁸ См.: Кине-журнал, 1915, № 21—22, с. 112.

типное¹⁰⁹. Когда же комитет предпринял выпуск «Экрана России», «Вестник кинематографии» в № 118, вышедшем с опозданием, уже после закрытия жур- нала, посвятил ему сразу две резкие статьи.

Похоже, что Скобелевский комитет не задумывал- ся о том, кому предназначается его журнал. Для широкого круга читателей-зрителей, а также для творческих работников кино он не представлял инте- реса. У кинодельцов «Экран России» мог вызывать только раздражение и страх. Журнал не мог рас- считывать на рекламные объявления кинофирм, при- носил убытки. Выпустив всего две книжки, Скобелев- ский комитет прекратил издание.

Между тем мысль о контроле над кино постепенно перестала в сознании царских властей соединяться со Скобелевским комитетом. Еще в сентябре 1915 г. по- явился контрпроект, по которому правительство долж- но было в целях экономии, ограничиться реквизи- цией кинотеатров и контролем над репертуаром, а производство фильмов оставить в руках частных фирм¹¹⁰. Возможно, что внутри Скобелевского коми- тета идея монополизации могла наталкиваться на противодействие¹¹¹.

В конце 1916 — начале 1917 гг. различные орга- низации и частные лица выдвигают ряд новых про- ектов реорганизации кино, и киножурналистика ак- тивно обсуждает их. Несомненно, отражал чаяния фирмы Ханжонкова проект, разработанный минист- ром народного просвещения П. Н. Игнатьевым, де- лавшим упор на развитии производства учебных фильмов. На кинематограф спешат наложить руку министерство финансов, министерство внутренних дел, синод. Синод создал комиссию для выработки положения об исключительном пользовании кинема- тографом для научных, просветительских и трезвен- ных целей¹¹². Министр внутренних дел А. Д. Прото- попов, поборник идеи полной монополизации, вклю-

¹⁰⁹ Вестник кинематографии, 1915, № 116 (19—20), с. 34.

¹¹⁰ См.: Театр и экран, 1915, № 5.

¹¹¹ Муж Белосельской-Белозерской Манташов, нефтяной магнат, человек со связями при дворе, был одним из главных пайщиков кинопредприятия «Биохром», и монополизация уда- рила бы по карману самой основательнице комитета.

¹¹² Проектор, 1917, № 3—4, с. 14.

чая кинопроизводство, добывается созыва при Главном управлении по печати Особого совещания, и оно разрабатывает проект закона о надзоре за изготовлением, ввозом из-за границы и публичным воспроизведением кинематографических лент.

Создавалась обстановка нервозности и неуверенности, кинопромышленность и киножурналистику лихорадило. В 1916 г. было остановлено 8 журналов. С закрытием в феврале 1917 г. «Обозрения» Генералова и «Пегаса» киножурналистика для зрителей прекратилась.

В последних номерах перед Февральской революцией, отражая требования издателей-буржуа, журналы нападают на царские власти, пытаются доказать, будто быстрое развитие русского кино в годы войны обусловлено конкуренцией фирм. Лучшие авторы каждого из журналов выступают против планов монополизации. И. Х. Озеров в «Вестнике кинематографии» (№ 123, 1917) публикует статью «Покушение на убийство кинематографии». В. Е. Ермилов в «Кине-журнале» (№ 13—14, 1916) патетически восклицает: не чиновник, а сам зритель должен «очистить нравы кинематографических авгиевых конюшен!» Главный упрек передовой статьи о монополизации в «Сине-фоно» (№ 7—8, 1916—1917) — упрек бюрократическому аппарату в косности и некомпетентности. Например, казенные театры, подчеркивал журнал, влачат жалкое существование.

Не только кинематографическая печать, но и общая буржуазно-либеральная напугана правительственными планами монополизации кино и видит в них в перспективе угрозу собственному существованию. Отраслевая пресса перепечатывает из газет выступления видных деятелей искусства, обеспокоенных усилившимся вмешательством царизма в культурную жизнь¹¹³. «Сине-фоно» перепечатывает из «Русского слова» критическую статью о правительственном проекте организации казенных кинотеатров для «низших слоев населения»:

«Авторы проекта исходят из установления того общеизвестного факта, что казенная и субсидируемая

¹¹³ Ср., напр.: Сине-фоно, 1916—1917, № 9—10; Проектор, 1917, № 3—4.

официозная печать, на которую правительство совершенно непроизводительно затрачивает огромные средства, не достигает своей цели, то есть не оказывает никакого влияния на общество, общественное мнение и вообще «образ мыслей» обывателя... Тут-то на сцену и является кинематограф. Проект предлагает организовать на широкою ногу правительственные электротeatры с тем, чтобы кинематографический экран был использован с целью утверждения в народе «здравых» идей и даже с целью смягчения обострений вражды различных классов населения между собой».

«Сине-фоно» полностью разделял мнение газеты, что внедрить казенный патриотизм с помощью кино царским властям не удастся: «Экран только еще больше подчеркнет в глазах народа контраст между тем, что ему показывает «начальство» в кинотеатре, и теми живыми картинами, которые он в действительности видит вокруг себя»¹¹⁴.

Все проекты введения государственной монополии в киноделе оказались отброшенными Февральской революцией, однако буржуазной киножурналистике уже не суждено было преодолеть глубокого идейного кризиса. В период между Февралем и Октябрем остается всего только 5 киноизданий: «Сине-фоно», «Кине-журнал», «Вестник кинематографии», «Проектор» и «Наша неделя». Все они выходят крайне нерегулярно, с большим опозданием. За 8 месяцев появилось, например, всего 3 книжки «Кине-журнала», 2 «Вестника кинематографии».

* * *

В опубликованной в марте 1917 г. «Проектором» сатирической энциклопедии кинотерминов дано такое определение кинематографического журнала: это поезд, подающий рекламные снаряды в действующую армию кинематографистов. В журналах-поездах есть вагон-ресторан, где голодная мысль может найти немного пищи (№ 5—6). Отдав должное циничной откровенности первой части этого определения, пря-

¹¹⁴ Сине-фоно, 1916—1917, № 1, с. 63. См. также: Русское слово, 1916, № 231, 7 октября.

мо связавшей киножурналистику с рекламной задачей, мы должны подчеркнуть: в недолгие месяцы между Февралем и Октябрем 1917 г. в кинематографических журналах пищи для мысли было крайне мало.

До Февральской революции журналы выполняли важную культурную задачу, закладывая основы эстетики кино. В период между Февралем и Октябрем статьи, посвященные эстетике нового искусства, встречаются на их страницах редко.

До Февраля лучшие из кинематографических журналов порою в резкой форме критиковали политику царизма в области кино и даже шире, в области культуры. Эта критика, при всей ее ограниченности, играла положительную роль, в какой-то мере расшатывала устой дряхлевшего самодержавия, в особенности в годы революционного подъема перед первой мировой войной. После Февральской буржуазно-демократической революции издатели журналов перепуганы дальнейшим нарастанием рабочего движения в стране, журналы, отражая их состояние, полностью переходят на охранительные позиции.

Существование массовой киножурналистики в предшествующий период оказывало несомненное воздействие на журналистику специальную. После Февраля, когда кинопечатать для зрителей перестала существовать, круг читающих о кино резко сузился, зритель снова перестал быть читателем. Творческие работники кино потеряли интерес к специальным журналам: киножурналистика вновь начала ориентироваться только на кинодельцов.

Сократилась и жанровая палитра. В журналах стали преобладать хроникальные материалы, зачастую на зарубежные темы, статьи по вопросам науки и техники. Исчезли художественные произведения, сократилось число иллюстраций. Номера сделались тоньше, в них меньше рекламных объявлений. Это объяснялось не только сокращением фильмопроизводства — неминуемым следствием нараставшего экономического кризиса в стране, но и меньшей заинтересованностью фирм в журнальной рекламе — журналы выходят теперь нерегулярно, объявления безнадежно запаздывают. В связи с типографскими трудностями «Кине-журнал», например, две последние книжки за 1917 г. обозначил как шестиренный

и свосьмиренный номера, иначе говоря, за семь месяцев вышло всего только две книжки. Ханжонкова подобные затруднения стали преследовать раньше: выпустив № 123 «Вестника кинематографии» в феврале, он следующий номер, № 124, смог издать (без указания даты) только в августе. После этого в сентябре вышел еще один номер «Вестника», а затем Ханжонков перенес свой журнал в Ростов. В ноябре — декабре 1917 г. вышли последние перед закрытием № 126 и 127. В декабре 1917 г. и Перский и Ханжонков свои издания прекратили. В мае 1918 г. их примеру последовал Лурье, в сентябре — Ермольев.¹¹⁵ Еще до Октября обнаружилась историческая исчерпанность русской буржуазной прессы¹¹⁶. Кинематографическая пресса не была исключением.

Первые отклики журналов на Февральскую буржуазно-демократическую революцию были восторженными. С энтузиазмом сообщалось о ликвидации полицейской цензуры над фильмами. Чувство облегчения охватило дельцов, когда они узнали, что планы государственной монополии в киноделе отменены.

Однако очень скоро в трескотню дежурных восторгов стали врываться тревожные обертоны. По всей стране нарастало революционное движение, и кинематографическая среда не была исключением. Издатели перепуганы, журналы подвергаются жестокой «приватной самоцензуре». В специальной печати крайне мало сведений о забастовочном движении рабочих кинопромышленности в 1917 г. В. Росоловская систематизировала отдельные заметки и корреспонденции, разбросанные по многочисленным периодическим изданиям¹¹⁷, и в результате представилась выразительная картина.

В марте 1917 г. произошла первая после Февральской революции забастовка механиков и технического персонала многочисленных петроградских

¹¹⁵ О судьбе буржуазных киноизданий после Великой Октябрьской социалистической революции см.: Петрович А. Русская периодическая кинопечатать первых послереволюционных лет. — В кн.: Из истории кино, сб. 6. М., 1965.

¹¹⁶ См.: О कोरोков А. З. Октябрь и крах русской буржуазной прессы. М., 1970.

¹¹⁷ См.: Росоловская В. Русская кинематография в 1917 г. Материалы к истории. М.—Л., 1937.

кинотеатров, в апреле бастовали рабочие на фабрике Ханжонкова. Летом 1917 г. в ходе новых революционных выступлений рабочих кинопромышленности впервые были выдвинуты политические требования. Съемка фильмов почти повсеместно была приостановлена. Дельцы предпринимали отчаянные попытки восстановить кинопроизводство с помощью штрейкбрехеров, но безуспешно. В июле 1917 г. газета Московского комитета РСДРП(б) «Социал-демократ», выходящая под редакцией М. С. Ольминского, под рубрикой «Стачки и конфликты» напечатала характерную заметку о происшествии на фабрике Ермольева: «В борьбе со стойкостью рабочих все пресмыкающиеся перед капиталом не гнушаются никакими методами борьбы: подвязав фартуки, надев халаты и воткнув за пояс ножницы, они стали выполнять работу плотников и маляров. Стаечный комитет доводит до сведения товарищей фамилии этих господ»¹¹⁸. Далее следовал список из 7 фамилий.

Из документов, появившихся в кинопрессе, наибольший интерес представляет опубликованная в «Сине-фоно» стенограмма чрезвычайного собрания кинодеятелей, состоявшегося в марте 1917 г. в московском кинотеатре «Арс». На собрании громко звучали голоса рабочих и демократически настроенных актеров, призывавших покончить с засильем дельцов в кино. Взволнованно выступал Г. Браницкий: «Товарищи, здесь представители капитала говорили о том, что желают быть в союзе с нами. Это тот союз, когда волк говорит овцам: я такой же серый, как и вы. Не верьте, что при свете серый волк окажется красным. Товарищи, представители капитала, говоря с содроганием в голосе о полном единении и прикидываясь овцами, все же остаются верны себе. У них нет ничего святого, кроме их кармана». Ему вторил Г. Джемаров: «Мы — люди совершенно разных течений: мы, актеры, и капиталисты, которые нас дают»¹¹⁹. Отчет об этом собрании содержал любопытные дополнительные штрихи для характеристики издателей «независимой» буржуазной кинопрессы. Перский выступил с предложением о том, чтобы в ис-

¹¹⁸ Социал-демократ, М., 1917, № 111, 19 июля, с. 4.

¹¹⁹ Сине-фоно, 1916—1917, № 11—12, с. 55.

полкоме будущего киносоюза было представлено 10 человек от группы капитала и столько же от трудовой группы. Само по себе это предложение — яркое свидетельство о том, как своеобразно понимали равенство в «новой, свободной России» буржуа, захватившие власть в результате Февральской революции. Если бы оно было принято, интересы десятков тысяч рабочих кинопромышленности оказались бы незащищенными. Собрание это предложение отвергло. Заодно с Перским выступал и Лурье, призывавший к «моральному союзу труда и капитала».

Буржуазно-демократическая революция быстро перерастала в пролетарскую. В сентябре 1917 г. на конференции рабочих культурно-просветительных организаций, в которой принимали участие А. В. Луначарский, М. И. Калинин, К. Н. Самойлова, была принята резолюция, в которой важное место отводилось оценке кинематографа в духе ленинских указаний по вопросам культуры: «Принимая во внимание, что современный кинематограф, будучи великим техническим завоеванием человеческого гения, находясь в руках буржуазии, является школой разврата, преступности и разложения нравов. Вместе с тем, он является носителем идей господствующего класса и способствует укреплению буржуазных понятий и морали в среде пролетариата, тогда как в условиях подлинной народной власти кинематограф может стать реальным и могучим орудием просвещения рабочего класса и широких народных масс, одним из важнейших средств в духовной борьбе пролетариата за освобождение от пут буржуазного искусства, способствующим развитию классового самосознания и роста международной солидарности»¹²⁰. Осенью 1917 г. происходят систематические революционные выступления рабочих на государственном кинопредприятии Скобелевского комитета. В дни Великого Октября рабочие этого предприятия, организовав группу красногвардейцев, несут караульную службу на московских улицах.

Жизнь подсказывала киноизданиям темы небывалой важности, но они боязливо обходили эти темы и в результате оказались оторванными от революцион-

¹²⁰ Цит. по: Росоловская В. Русская кинематография в 1917 г. Материалы к истории, с. 66—67.

ной действительности. Номера в основном заполнены случайными материалами, в которых никак не отражаются приметы эпохи. В № 125 «Вестника кинематографии» дана критика установившегося в американском кино штампа — обязательной счастливой развязки, пресловутого хеппи-энда. Журнал отвергает этот трафарет как не имеющий ничего общего с жизненной правдой. «Кине-журнал» в № 17—24, (1917) поместил небезынтересный фельетон, где в монологе кинодельца с вымышленной фамилией Фунтик — по-видимому, подразумевался владелец фирмы «Нептун» А. Антик — раскрывал типичный ход мысли кинодельцов, обдумывающих тему очередного боевика: «— Да, без скабрёзости мудроно угодить покупателям лент... Но только, понимаете, нужно сделать так, чтобы в сценарии соединилось и то и другое: и эротика, и идея такая, понимаете ли вы, политическая, левая очень такая, левая...»¹²¹

Русское игровое кино, потакая перепуганному обывателю, вводит в фильмы таинственных демонических героев, «сильных людей». Экран захлестывает волна порнографии, и характерна информация в «Проекторе» (№ 15—16) о том, что в Пятигорске вновь введена предварительная цензура фильмов.

Кинематографические журналы перед Октябрем заполнены жалобами на нехватку пленки, на сокращение производства электроэнергии, на новый закон, разрешающий работу кинотеатрам только три дня в неделю. Всесторонний кризис буржуазной кинематографии перед Октябрем и всесторонний кризис буржуазной киножурналистики — взаимообусловленные необратимые процессы.

В том же номере «Проектора» в передовой статье содержалось многозначительное признание обречённости буржуазного кино: «Кинематография находится сейчас в каком-то заколдованном кругу, из которого пока не видно выхода». Выход искусству кино из этого «заколдованного круга» принесла Великая Октябрьская социалистическая революция.

Безраздельному господству империализма был положен конец, начиналась новая эра в истории человечества.

¹²¹ Кине-журнал, 1917, № 17—24, с. 41.

ОТ ПРЕДЫСТОРИИ К ИСТОРИИ

В нашей стране кино называют искусством, рожденным революцией. Значительность мысли, правда жизни, верность лучшим идеалам эпохи, благородные нравственные начала — вот в чем секрет воздействия советского фильма на умы и сердца миллионов. Дореволюционный период, когда фильм не знал этих качеств, можно рассматривать как предысторический, подлинную историю нового искусства — начинающая с Октября 1917 г.

Молодым мастерам советского кино 20-х гг. предстояло совершить настоящий творческий подвиг — отразить средствами экрана революционную действительность, создать монументальный образ народа на переломном этапе развития. Образные средства, накопленные дооктябрьским кино, для решения такой задачи оказались недостаточными, и Д. Вертов, Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин и многие другие начали поиск новых выразительных средств. Особенностью кинопроцесса 20-х гг. было то, что практика стала вровень с киномыслью, а сами мастера кино сделали и ведущими его теоретиками.

Бескомпромиссные в своем максимализме, они единодушно отвергали все, связанное с дореволюционным кино. Дзига Вертов язвительно высмеивал «вакханалию черных орхидей, лиловых негров и экзотических неврастеничек» и, претендуя на афористичность, провозглашал: «Кинодрама — опиум для народа»¹. Более сдержанный Лев Кулешов повторял: русская «психологическая» драма ложна с самого начала², причем слово «психологическая» в кавычках означало: болезненно-изломанная, полудекадентская.

Порвав с идейным наследием старого буржуазного кино, молодая советская кинематография явилась в то же время рачительной наследницей иного капитала, доставшегося от дооктябрьской эпохи: творческих и профессиональных кадров, материально-тех-

¹ Вертов Д. Киноглаз. — В кн.: Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 96.

² См.: Кулешов Л. Наш быт и американизм. — Киногазета, М., 1924, № 17—18 (33—34), 23 апреля.

нической базы, производственного и творческого опыта.

Впрочем, материально-техническая база дореволюционной кинематографии была слабой, а быстро накапливавшийся опыт в предоктябрьских киноизданиях фиксировался недостаточно. В наши дни исследователь видит, например, в картине «Кто загубил?» (1916, реж. Н. Туркин) новаторское сочетание в одном кадре наезда и отъезда съемочной камеры, а в картине «Ничтожные» (1916, реж. А. Волков) удачный прием перемещения аппарата вслед за персонажами — структурный элемент неподвижности по отношению к фигурам в кадре³. Дооктябрьские журналы не умели оценить по достоинству таких находок, они предпочитали рассуждать о кинематографе «в целом», стремились к самым широким обобщениям, а частностям уделяли мало внимания. Их попытки воздействовать на хищных дельцов не привели к сколько-нибудь заметному улучшению репертуара, и поэтому их деятельность может показаться бесполезной. Но это не так. Отраслевая печать была своего рода «общественной совестью» кинематографической среды, дельцы боялись гласности, стремились выглядеть респектабельными. И кто знает, появились бы в предоктябрьское время такие исключения из общего правила, как «Царь Иван Васильевич» с Шаляпиным, «Портрет Дориана Грея» Мейерхольда, «Пиковая дама» Протазанова с Мозжухиным, если бы не каждодневные призывы киножурналистов к повышению художественного уровня фильма?

Киножурналистика 20-х гг. быстро и легко преодолела органические пороки дооктябрьской кинопечати. Изменившаяся действительность обусловила изменение типов изданий, более существенное, чем то, которое произошло перед первой мировой войной. Отраслевое издание становилось теперь частью общепролетарского дела, связывало себя с народной жизнью и борьбой.

Специальный журнал решительно порвал с традицией рыночной рекламности и попытками опорочить конкурентов издателя. Ушла в прошлое ориентация

³ См.: Разлогов К. Искусство экрана. Проблемы выразительности. М., 1982, с. 78.

на две разнородных аудитории: читателя — буржуазного дельца больше не существовало, журнал адресовался теперь исключительно творческому работнику кино. Журнал смог сосредоточиться на творческих проблемах, и для быстро развивавшейся киномысли это было чрезвычайно плодотворно. Сложился новый подтип кинематографического специального журнала — журнал по вопросам кинопромышленности и кинотехники.

Массовая кинопериодика впервые начала соответствовать своему названию. И дореволюционные киногазеты, обходившие с пренебрежением темы кино, и журналы для зрителей-интеллигентов оказались для новой исторической эпохи несостоятельными. Революция вызвала к жизни новые формы массовой кинопечати, адресованные небывало широкому кругу читателей всей страны, популяризирующие достижения советского кино, воспитывающие требовательность и вкус.

Сделавшись проводником политики партии, навсегда связав себя с народной жизнью и борьбой, киножурналистика пережила, по существу, свое второе рождение. Она наследовала, развивала и укрепляла традиции большевистской предоктябрьской печати, ленинской «Правды».

В становлении советской кинопрессы и советского кино приняли активное участие почти все ведущие авторы и сотрудники редакций предоктябрьских киноизданий, в том числе В. К. Туркин, М. Н. Алейников, Н. Д. и А. Д. Анощенко, Б. И. Мартов. Даже издатель «Вестника кинематографии» А. А. Ханжонков нашел место в общем строю советских кинематографистов. Процесс приспособления к новой исторической действительности проходил у киножурналистов легче, чем у их коллег из общей печати: в большинстве своем это были люди демократически настроенные, широко мыслящие — именно таких закономерно вовлекало в свою орбиту молодое, обращенное к невиданной прежде аудитории искусство кино.

В предреволюционные годы часто мечтали о завтрашнем дне, о том, что с пороками буржуазного кино будет покончено. Порою в статьях звучала горькая самокритика авторов, вынужденных во имя любви к кино идти на службу к пошлякам-дельцам.

«Хотя я и продался людям экранного искусства, но я их, теперешних, как и себя, теперешнего, не люблю. И их и меня презирайте, против них и против меня негодуйте... Но к экрану подойдите на-свежо, сумейте, наконец, увидеть правду о нем, попытайтесь его постичь. Нельзя же не увидеть, не почувствовать мускулов Поддубного, если хоть раз посмотреть на него. И этой верой в будущих людей экранного искусства, в завтрашних приемников своих поистине хочется заразить друзей и недругов. Пусть скорее нам придут на смену люди с большим и зорким охватом, чуткие, деятельные, как сам кинематограф, быстрые и глубоко душевные, как он!» — писал незадолго до Октября А. С. Вознесенский⁴.

Б. И. Мартов выступил в «Проекторе» с многозначительным стихотворением в прозе — в нем своеобразно подведен итог буржуазному периоду русской кинематографии и намечены для нее новые светлые горизонты:

«Когда человеческий гений создал Кинематограф — все музы принесли ему свои дары: муза Поэзии одарила его — немного, способностью безмолвного выявления глубочайших замыслов и переживаний; муза Истории — дала ему возможность проникать во все века и воссоздавать все эпохи; муза Театра принесла ему в дар тайны своей мимической игры; пластикой и грацией оделила его воздушная муза Балета — Терпсихора; творчество своих созвучий отдала ему Эвтерпа — богиня Музыки. — И все остальные музы щедро одарили новорожденного.

Но и злые соперницы муз Пошлость, Торгашество, Цинизм и Бездарность, непрощенные, наградили его своими дарами.

И в то время, как дары муз проявились не сразу, — злые дары их соперниц мгновенно укрепились подле новорожденного и закружили его в своей дикой пляске... Но уже крепнет и достигает зрелости это дивное дитя человеческого гения. И творческие дары божественных муз восторжествуют и воздвигнут новый храм искусства»⁵.

Это предсказание сбылось.

⁴ Вознесенский А. С. Искусство будущего (Мысли об экране). — Журнал журналов, 1916, № 47, с. 9.

⁵ Мартов Б. И. Из «Книги экрана». Отрывки и афоризмы. — Проектор, 1916, № 10, с. 3.

Библиография дооктябрьских периодических киноизданий

I. Специальные журналы

1. Актер. Еженедельный иллюстрированный журнал, посвященный вопросам актерской жизни, театра и кинематографии. М., 1913, сентябрь—ноябрь (№ 1—5). Ред.-изд. С. Н. Новиков. Зав. отделом «Экран» Якоби.

«Орган актеров».

2. Вестник живой фотографии. Еженедельный журнал с объявлениями Санкт-петербургских кинематеатров. Спб., 1909, январь—февраль (№ 1—5). Ред. С. И. Вибиков, изд. С. Э. Са-сон.

Печатал объявления кинотеатров, либретто фильмов, статьи.

3. Вестник кинематографии. М., 1910, декабрь — 1917, декабрь. Два раза в месяц, в 1912 г. еженедельно. До № 41 (1912) с подзаголовком: Журнал беспристрастный и независимый. Ред. А. И. Иванов, с № 13 (1913) Г. А. Леонов, с № 18 (98) (1914) В. М. Гончаров, с № 115 (17—18) (1915) А. Ф. Донецкий. Изд. А. И. Иванов, с № 41 (1912) не указан, с 1913 г. правление А. О. «А. Ханжонков и К^о».

1910 № 1;

1911 № 2—25;

1912 № 25—55;

1913 № 1—25;

1914 № 1(81)—24(104);

1915 № 105 (1-2)—116 (19-20) (январь—октябрь);

1916 № 117—122 (май—декабрь);

1917 № 123—127. № 126 и 127 вышли в Ростове.

Фактический орган фирмы Ханжонкова с самого начала. В № 7(87) (1914) перепечатал из большевистской газеты «Правда» статью В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной».

4. Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге. Еженедельно. Спб., 1908, октябрь—декабрь (№ 1—9). Ред. А. М. Кальнин, изд. М. И. Рамм.

На обложке № 1 реклама первого русского игрового фильма «Стенька Разин (Понизовая вольница)».

5. Вестник Эклер. Орган синематографии. Еженедельно. М., 1914, март—июль (№ 1—20). Ред. К. М. Бреннер, изд. московское отделение общества Эклер.

Рекламный журнал французской фирмы.

6. Друг деятелей кино-варьете-миниатюр. Еженедельный орган, посвященный нуждам артистов и владельцев театров. Пг., 1916, июль—октябрь, (№ 1—5). Ред. Н. Ф. Датешидзе (Тамарин), изд. В. М. Гольден (Михалини).

Сообщал о новостях кинематографического рынка.

7. Живой экран. Журнал, посвященный интересам кинематографии. Два раза в месяц. Ростов-на-Дону, 1912, август — 1917, январь. Ред.-изд. М. Браславский, с № 1-2 (1915). А. С. Волков.

1912 № 1—9;
1913 № 10—24; № 1 — 8-9;
1914 № 10—24; № 1-2 — 7-8;
1915 № 9-10 — 23-24; № 1-2 — 5-6;
1916 № 7-8 — 21;
1917 № 22

Фактический орган торгового дома Ермольева, Зархина и Сегеля, в годы первой мировой войны прокатной фирмы Сегеля.

8. Кине-журнал. Живая фотография. Два раза в месяц. М., 1910, январь — 1917, декабрь. Ред. Н. И. Каган, с № 7 (1910) он же и Р. Д. Перский, с № 13 (1910) Р. Д. Перский, изд. Н. И. Каган, с № 13 (1910) Р. Д. Перский. По 24 номера в год, в 1913 г. 25 номеров.

Начал как тонкий, перед первой мировой войной в номере около 200 с., до 95% объема отведено рекламе. Подавал себя как «самый большой в мире, самый читаемый в России». Среди сотрудников — В. В. Маяковский.

9. Кинематограф. Журнал, посвященный интересам кинематографии и театра. Два раза в месяц. Ростов-на-Дону, 1914, декабрь (№ 1) — 1915, март (№ 2-3—6-7). Ред.-изд. Б. М. Краковский.

«Независимый».

10. Кинематографический театр. Два раза в месяц. Спб., 1910, декабрь — 1911, декабрь. Ред. А. И. Полтавцев, с № 13 (1911) В. А. Мазуркевич, изд. т-во Продафильм. Тираж 1000—2000 экз.

1910 № 1—2;
1911 № 3—16; № 1 (6/д).

11. Кинемо. Журнал живой фотографии. Два раза в месяц. М., 1909, февраль (№ 1—20) — 1910, январь (№ 21). Ред.-изд. С. Я. Зоммерфельд, с № 14 Р. Д. Перский.

Предшественник «Кине-журнала».

12. Кино. Приложение к журналу «Светопись», органу саратовского и одесского фотографических обществ, посвященное кинематографии и связанным с нею вопросам. Выходило с самостоятельной нумерацией и пагинацией в одной обложке с журналом «Светопись», с № 9 (1907) «Светопись». М., 1907, август (№ 1—9) — 1908, июнь (№ 10—15; № 1—4). Ред.-изд. И. Д. Перепелкин.

Статьи о технике кино.

13. Кино. Журнал, посвященный интересам кинематографии. Ежемесячно. Рига, 1915, апрель—июнь (№ 1 — 3-4). Ред. А. И. Гуцман, изд. В. С. Белокуров.

14. Кинокурьер. Журнал кинематографии. Два раза в месяц. Спб., 1913, ноябрь (№ 1) — 1914, февраль (№ 1—2). Ред.-изд. А. Ф. Пономарев.

«Независимый».

15. Кинотеатр и жизнь. Еженедельный иллюстрированный

журнал. М., 1913, ноябрь—декабрь (№ 1—6). Ред. А. Д. Анощенко, изд. т-во «Кинотеатр и жизнь».

Кроме раздела, посвященного кино, имел разделы «Театр и искусство» и «Спорт». «Независимый».

16. Курьер синематографии. Журнал. Два раза в неделю. Ревель, 1913, декабрь (№ 1—3). Ред.-изд. Р. Я. Кергема.

Текст на трех языках: русском, эстонском, немецком.

17. Наша неделя. Орган, посвященный вопросам кинематографии. Еженедельно. М., 1911, ноябрь — 1917, май. Ред. В. Ф. Добровольский, с 1915 г. не указан, изд. П. Перен, с июля 1913 г. Ж.-Б. Шассен.

1911 № 1—5;
1912 № 1—52;
1913 № 1—40;
1914 № 41—53 (январь—июль);
1915 № 54—68 (февраль—декабрь);
1916 № 69—78;
1917 № 79—84

Орган французской фирмы Гомон.

18. Новости граммофона. Ежемесячный иллюстрированный журнал. Говорящие машины (граммофон и фонограф) — (Кинематограф) живая фотография. Спб., 1907, апрель (№ 1—9) — 1908, март (№ 1—3). Ред.-изд. д-р И. Зарубин.

Первый русский журнал, имевший раздел, посвященный кино.

19. Проектор (Проектор). Двухнедельный журнал, посвященный интересам кинематографии. М., 1915, октябрь — 1918, сентябрь. Ред.-изд. И. Н. Ермольев.

1915 № 1—5;
1916 № 1—24;
1917 № 1-2 — 19-20;
1918 № 1-2 — 3-4.

Орган фирмы Ермольева. Первым начал рецензировать весь фильмный поток.

20. Разумный кинематограф и наглядные пособия. Ежемесячный иллюстрированный журнал. Екатеринбург, 1913 (№ 1 (6/д) — 4-5 (на обл.: 1914). Ред.-изд. Н. П. Тихонов.

Первый журнал для педагогов, посвященный использованию кино в обучении.

21. Синема. С № 1 (10) (1914) под назв. Кинема. Журнал, посвященный кинематографии. Ростов-на-Дону, 1913, декабрь — 1916, февраль. Ред.-изд. А. М. Барлинский.

1913 № 1;
1914 № 2—9; № 1/10—7/16;
1915 № 1/17—12/28, № 1/29;
1916 № 2/30.

Фактический орган фирмы Ханжонкова.

22. Синема-Пате. Еженедельник новостей для синематографов. М., 1910, август — 1914, июль. Ред. С. В. Ландиховский, изд. бр. Пате.

1910 № 1—23;

1911 № 24—52; № 1—22;
1912 № 23—52; № 1—16;
1913 № 17 — 51-52; № 1—15;
1914 № 16 — 42-43.

Рекламный орган французской фирмы Пате.

23. Сине-фоно. Журнал синематографии, говорящих машин и фотографии. Два раза в месяц. М., 1907, октябрь — 1918, май. Ред.-изд. С. В. Лурье.

1907—1908 № 1—21;
1908—1909 № 1—24;
1909—1910 № 1—24;
1910—1911 № 1—24;
1911—1912 № 1—24;
1912—1913 № 1—27;
1913—1914 № 1—25-26;
1914—1915 № 1—21-22;
1915—1916 № 1—22;
1916—1917 № 1—17-20 (январь—сентябрь);
1918 № 1-2 — 5-6.

Первый в России специальный журнал, посвященный кино. «Независимый».

24. Эклер-журнал. Программы и либретто картин. Ежедневно. М., 1912, июль — 1914, февраль. Изд. московское отделение французского общества Эклер.

Далее: Вестник Эклер.

25. Экран и сцена. Журнал синематографии и фотографии. Ростов-на-Дону, 1910, май, № 1. Ред.-изд. А. К. Марченко. Выпускался фирмой Ханжонкова.

26. Экран России. Двухнедельный журнал русской синематографии. М., 1916, март—апрель (№ 1 — 2-3). Ред. В. Ф. Добровольский, изд. Военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета.

Правительственный офицюз.

27. Южанин. Журнал, посвященный интересам синематографии юга России. Ежемесячно. Харьков, 1915, февраль (№ 1-4 — 11) — 1916, январь (№ 1). Ред.-изд. Д. И. Харитонов.

Орган прокатной фирмы Харитонова.

II. Газеты и журналы для зрителей

1. Артист и зритель. Театр, музыка, живопись, кино. Ежедневник. М., 1917, октябрь—ноябрь (№ 1—3). Ред.-изд. К. Н. Зиновьев.

Выходил вместо театрального еженедельника «Кулисы».

2. Артист и сцена. Иллюстрированный двухнедельный журнал драмы, оперетки, фарса, театра-варьете, цирка, спорта и синематографа. Спб., 1910, январь — 1912, ноябрь. Ред. Е. А. Асташева, изд. она же и М. Э. Садовский. С № 18-19 (1910) имел вкладку «Синематограф», подписанную: зав. отделом Забелин.

Публиковал информации, перепечатки из специальных журналов.

3. Артистический мир. Журнал театров-варьете, цирка, спорта и синематографа. М., 1912, февраль — 1918, сентябрь. Ред.-изд. А. З. Серполетти (Фронштейн).

1912 № 1—11;
1913 № 12—16;
1914 № 17—18;
1915 № 19—27;
1916 № 28—35;
1917 № 36—39;
1918 № 1.

Развлекательный.

4. Вестник театра. Орган, посвященный интересам музыкально-театрального мира. Два раза в месяц. Екатеринослав, 1912, декабрь — 1915, февраль. С № 17-18 (1914) в подзаголовке добавлено: оперы, драмы, варьете, цирка и синематографа. Ред.-изд. С. А. Сахаров (Цукерман), с 1914 г. он же и И. А. Тузман.

Рекламировал фильмы, шедшие в кинотеатрах города.

5. Киевский кинематограф. Газета. Два раза в неделю. Киев, 1911, август (№ 1—41) — 1912, март (№ 42—56). Ред.-изд. Л. А. Бернштейн.

В номере от 4 до 7 сменных первых полос.

Далее: Театральное обозрение.

6. Кинемаколор. Ежедневный журнал синематографии и общественной жизни. Спб., 1910, октябрь (№ 1—10) — 1911, январь (№ 11—11а). Ред. В. А. Забелин, изд. Е. Чепурнов, в 1911 г. он же и В. Забелин.

Развлекательный. Для посетителей кинотеатра «Казино де Пари» на Невском проспекте.

7. Кинема-омниум. Новости репертуара и спорта. Программы и либретто кинематографов Петербурга. С № 7 подзаголовок: Ежедневная газета, с № 22: Журнал кинематографии. Спб., 1913, декабрь (№ 1—2) — 1914, март (№ 3—25). Ред.-изд. Л. А. Григорьева.

Журнал начал первым публиковать сводную программу всех кинотеатров Петербурга.

8. Кинематограф. Программы и либретто картин. Газета. Два раза в неделю, с № 59 (1912) еженедельно. М., 1911, сентябрь — 1913, май. Ред. Е. И. Вашков, изд. С. С. Ермолаев, с № 41 (1912) ред.-изд. Н. В. Ключников.

1911 № 1—32;
1912 № 33—60 (январь—май),
№ 1—21 (октябрь—декабрь);
1913 № 22—47.

9. Кинематограф. Либретто картин. Газета. До пяти выпусков в день. Нижний Новгород, 1912, декабрь — 1913, январь (№ 1—26). Ред.-изд. И. К. Владимирский.

10. Кинематограф. Газета. Посвящается вопросам синематографии, фотографии, а также спорта во всех его видах. Одесса, 1910, март—апрель (№ 1—4). Ред.-изд. М. А. Букреева. № 1 от № 2 и № 3 от № 4 отличаются только объявлениями.

11. Кинематограф. Однодневная газета. М., 1915, ноябрь,

№ 1. Под общей ред. М. Н. Алейникова, изд. журн. «Проектор».

Благотворительное издание в фонд сбора «Солдату в окопы».

12. Кинематограф. Двухнедельный журнал. Пг., 1915 (№ 1 (б/д) — 2) — 1916, январь (№ 3). Ред.-изд. А. П. Нагель.

Специализировался на теме: знаменитые люди о кино.

13. Кино-листок. Газета. М., 1913, пробные номера, декабрь, № 1 и № 2. Ред.-изд. Н. П. Гольдин.

14. Либретто электротейатра «Палас». Нижний Новгород, 1912—1914, (№ 1 (б/д) — 135 (б/д). Ред.-изд. К. М. Филиппов, в 1913 г. Н. Хейфец, в 1914 г. С. Понтак.

Издание выходило в разном формате, разном шрифтовом оформлении в дни смены программ, печатало исключительно либретто. Его комплект в Государственной Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина передан из газетного зала в книжный.

15. Наш кинематограф. Гатчинский городской. Газета. Спб., 1913, август—сентябрь (№ 1—4). Ред. И. Д. Карамышев, изд. С. С. Карамышев.

16. Новости нашего кинематографа. Газета. М., 1911, сентябрь (№ 1—3). Ред. В. К. Мюр, изд. он же и С. И. Лапинский.

Для посетителей двух кинотеатров.

17. Новости театров, скетинг-рингов и кинематеатров. Газета. Два раза в неделю. Спб., 1911, ноябрь (№ 1—15) — 1912, июнь (№ 16—52). Ред. Е. Ф. Владимирова, изд. К. Л. Владимиров.

Некоторые номера со сменной первой полосой.

Далее: Столичные миниатюры и кинематеатры.

18. Новости экрана. Кинематографический литературно-художественный журнал. Два раза в неделю. М., 1913, сентябрь (№ 1—32) — 1914, март (№ 33—54). Ред.-изд. Н. К. Новиков, с № 49 (1914) В. А. Козлов. Тираж 20 000 экз.

Бесплатно раздавался в четырех кинотеатрах, позднее в двух. Развлекательный.

19. Обзорение искусства. Ежедневный журнал. С № 121 (1914) два раза в неделю. Екатеринослав, 1912, октябрь — 1914, апрель. Ред.-изд. Г. С. Майборода.

1912 № 1 — 66-70;

1913 № 71-72 — 118—120 (январь—февраль);

1914 № 121—133 (февраль—апрель).

Рекламиривал программу городских кинотеатров.

20. Обзорение кинематографов. Газета. Два раза в неделю. Спб., 1911, октябрь (№ 1—26) — 1912, февраль (№ 1—14). Ред.-изд. Б. Ф. Кох. Тираж 40—45 тыс. экз.

Номера имели до тридцати выпусков, отличающихся сменными первыми полосами с объявлениями одного из кинотеатров.

21. Обзорение кинематографов, скетинг-рингов, увеселений и спорта. Газета. От 1 до 14 раз в неделю. Спб., 1911, октябрь — 1914, ноябрь. Ред.-изд. А. М. Мордуховский.

1911 № 1—218;

1912 № 1—1390;

1913 № 1—1122;

1914 № 1—496;

№ 1—44; 45—82; 83—125 (1911) и т. д. отличались только сменными первыми полосами.

22. Обзорение кинематеатров Санкт-Петербурга. Газета. Два раза в неделю. Спб., 1914, март—август (№ 1—24). Ред. В. Н. Дезобри, изд. А. Г. Коротаев.

Некоторые номера отличались только сменными первыми и четвертыми полосами. В № 10 рекламное сообщение об опыте показа фильма с двух проекторов, без остановок между частями.

23. Обзорение Санкт-Петербургских кинематографов, скетинг-рингов и театров. Газета. Два раза в неделю. Спб., 1912, октябрь — 1917, февраль. Ред.-изд. И. Генералов.

1912 № 1;

1913 № 2-3 — 76;

1914 № 77—197;

1915 № 198—234;

1916 № 235—237;

1917 № 238.

Номера имели до 21 приложения — программы и либретто фильмов определенного кинотеатра. Газета монархического направления.

24. Пегас. Журнал искусств. Ежемесячный. М., 1915, ноябрь — 1917, февраль. Ред. Н. В. Туркин, изд. А. О. «А. Ханжонков и К».

1915 № 1—2;

1916 № 1 — 9-10;

1917 № 11

На титульном листе последнего номера дата: ноябрь 1916 г., на обложке: 18 февраля 1917 г. Толстый, иллюстрированный. Первым начал публиковать сценарии.

25. Петербургский кинематограф. Газета. Два раза в неделю. С № 29 (1911) под назв. «Петербургский кинематеатр», с № 1 (1912) под назв. «Петербургские кинематеатры». Спб., 1911, январь — 1914, февраль (?). Ред. А. П. Федоров, с № 78 (1911) А. П. Морозов, с № 83 (1911) А. П. Федоров, с № 1 (1912) А. Касаткин, с № 7 (1912) А. Г. Коротаев, с № 29 (1913) З. Александрова. Изд. А. П. Федоров, с октября 1911 М. А. Калашников, в 1912 А. Г. Коротаев, в 1913—1914 гг. З. А. Александрова. Тираж № 16 (1911) — 60 000 экз.

1911 № 1—85;

1912 № 86—93; № 1—91;

1913 № 1—93;

1914 № 94—99; № 1—8 (б/д)

Номера имели до 40 выпусков со сменными первыми полосами.

26. Петербургское обзорение театров, кинематографов и скетинг-рингов. Ежедневное литературно-художественное издание. Временно выходит два раза в неделю. Спб., 1913, октябрь—ноябрь, (№ 1—3). Ред.-изд. И. А. Гольдберг.

27. Петроградский кино-журнал. Обзорение кинематографов.

Два раза в неделю. Пг., 1916, январь — февраль (№ 1—4). Ред.-изд. Б. П. Семенов.

Развлекательный.

28. Программа. Двухнедельный артистический журнал, посвященный театрам-варьете, циркам, синематографам и т. п. М., 1912, апрель—октябрь (№ 1—3). Ред.-изд. А. К. Коханов.

29. Синематограф. Газета. М., 1912, ноябрь, № 1, 1913, август, № 2. Ред.-изд. П. В. Бельцов.

30. Столичные миниатюры и кинемотеатры. Журнал-газета. Зеркало синематографов, театров миниатюр, театральной и общественной жизни. Спб., 1912, октябрь — 1915, январь. Ред.-изд. Е. Ф. Владимирова.

1912 № 1—3;

1913 № 5—6;

1914 ?

1915 № 1

Описано по неполному экземпляру. Выходил нерегулярно.

31. Театрал. Театральный журнал и листок либретто. Два раза в неделю. Нижний Новгород, 1909, сентябрь, — 1911, апрель. С июня до сентября 1910 в издании имел место перерыв. Ред.-изд. В. П. Успенский. Тираж № 52 (1910) — 5000 экз.

1909—1910 № 1—52;

1910—1911 № 1—23

32. Театральная газета. Еженедельное издание, посвященное искусству и быту театра. М., 1913—1918. С № 27 (1915) подзаголовок: Сцена и экран. Ред. Э. М. Бескин, изд. он же и А. И. Ратнер.

С середины 1915 г. становится первым крупным театрально-кинематографическим журналом.

33. Театральное либретто. Газета. Два раза в неделю. Нижний Новгород, 1908, октябрь (№ 1—20) — 1909, май (№ 21—47). Ред.-изд. В. П. Успенский.

Далее: Театрал.

34. Театральное обозрение. Газета. До четырех раз в неделю. Киев, 1912, март (№ 1—80) — 1913, апрель (№ 81—105). Ред. Л. А. Беренштейн, изд. З. М. Сахнин.

Далее: Театральный и торгово-промышленный вестник.

35. Театральный курьер. Газета с программами театров. Одесса, 1913, декабрь (№ 1—4). Ред.-изд. Ш. Д. Дубов и Ф. М. Тейвелис.

36. Театр и кино. Еженедельное иллюстрированное издание. Одесса, 1915, ноябрь — 1919, январь. Ред.-изд. Л. М. Камышников.

1915 № 1—7;

1916 № 1—52;

1917 № 1—15;

1918 не выходил;

1919 № 1—2

Самый крупный из провинциальных театрально-кинематографических журналов. Среди авторов киноотдела В. П. Кагаев.

37. Театр и экран. Журнал, посвященный вопросам теат-

ра, искусства и кинематографа. С приложением программ и либретто казанских театров. Четыре раза в неделю. Казань, 1915, сентябрь, (№ 1—6). Ред. В. С. Андреев, изд. Ю. А. Еленев.

38. Экран и рампа. Обозрение кинематографов. Газета. Два раза в неделю. Киев, 1913, декабрь, № 1. Ред. П. Г. Тржецкий, изд. К. П. Тржецкий, В. В. Горбачевский, В. М. Козловский.

39. Экран и рампа. Журнал кинематографии и театра. Два раза в неделю. М., 1914, декабрь (№ 1) — 1915, февраль (№ 2—7). Ред. Ц. Ю. Сулиминский, изд. С. Г. Цон; в № 7 (1915) изд. он же и Д. Гершанович.

40. Электра. Газета синематографии, театра, искусства и литературы. М., 1909, январь, № 1. Ред.-изд. Б. Г. Винярский. Тираж 1000 экз.

Фактический ред.-изд. 15-летний гимназист Вс. В. Чайковский (см.: Чайковский Вс. В. Младенческие годы русского кино. Л., 1928).

41. Электротheater. Ежедневная газета. М., 1909, март—апрель (№ 1—3). Ред.-изд. П. М. Шалаев.

6830

СОДЕРЖАНИЕ

Рядом с «чудесным Кино»	3
Часть I. «Я укажу вам правильный путь». 1907—1914	16
Часть II. «Пегас», «Проектор» и другие. 1914—1917	99
От предыстории к истории	203
Библиография дооктябрьских периодических киноизданий	207

МОНОГРАФИЯ

Андрей Александрович Чернышев

РУССКАЯ ДООКТЯБРЬСКАЯ КИНОЖУРНАЛИСТИКА

Заведующая редакцией *М. Д. Потапова*. Редактор *И. Л. Тимашева*.
Обложка художника *Ю. Н. Егорова*. Технический редактор *К. С. Чистякова*.
Корректоры *Н. В. Каргышева*, *Т. С. Милякова*

ИБ № 2676

Сдано в набор 28.03.86. Подписано в печать 11.12.86. Л-67513 Формат
84×108/32 Бумага тип. № 3. Гарнитура литературная. Высокая печать.
Усл. печ. л. 11,34. Уч.-изд. л. 11,82 Тираж 1370 экз. Заказ 340. Цена
1 р. 10 к. Изд. № 4172.

Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета. 103009,
Москва, ул. Герцена, 5/7. Типография ордена «Знак Почета» издатель-
ства МГУ, 119899, Москва, Ленинские горы

733-1