

# ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Рэйчел Морли

## Изображая ЖЕНСТВЕННОСТЬ

Женщина как артистка  
в раннем русском кино



Гендерные исследования

Рэйчел Морли

**Изображая женственность.  
Женщина как артистка  
в раннем русском кино**

«НЛО»

2017

УДК [791.04-52](091)(47+57)«191»  
ББК 85.374.3(2)6-3

## **Морли Р.**

Изображая женственность. Женщина как артистка в раннем русском кино / Р. Морли — «НЛО», 2017 — (Гендерные исследования)

ISBN 978-5-4448-2315-6

Героинями российского кинематографа 1908–1918 годов на удивление часто становились представительницы сценических видов искусств. В первую очередь это связано с историческим контекстом эпохи: исполнительские искусства представляли одну из важнейших сфер, в которой женщины могли выйти за пределы положенного им социального пространства дома и обрести публичную профессию. Американская исследовательница Рэйчел Морли в своей книге обращается к разным ипостасям этого образа — певице, танцовщице, «тангистке», балерине, и, наконец, актрисе. Реконструируя культурный ландшафт того времени, Морли стремится понять, как репрезентация творческих женщин в кино была связана с разными этапами развития самого киноискусства. Автор рассматривает разные подходы к изображению артисток и находит в них отражение режиссерских экспериментов с художественными и техническими возможностями фильма, а также поиска нового киноязыка. Рэйчел Морли — специалист по раннему русскому и советскому кино, преподает русский кинематограф и культуру в Школе славянских и восточноевропейских исследований Университетского колледжа Лондона (UCL SSEES).

УДК [791.04-52](091)(47+57)«191»

ББК 85.374.3(2)6-3

ISBN 978-5-4448-2315-6

© Морли Р., 2017

© НЛО, 2017

## Содержание

|   |    |
|---|----|
| Предисловие редакторов серии  | 7  |
| Благодарности   | 8  |
| Введение  | 9  |
| Открывая заново раннее русское кино: сегодняшний день                                     | 9  |
| Цели и подход   | 13 |
| Глава 1. Восточная танцовщица   | 15 |
| Первый русский художественный фильм: первые шаги в создании нового вида искусства         | 15 |
| Персидская княжна: первая исполнительница русского кино                                   | 19 |
| Объективированная исполнительница: мизансцена, визуальное удовольствие и мужская фантазия | 20 |
| Смерть танцовщицы и мотивы убийцы: гомосоциальность и самосохранение                      | 24 |
| Конец ознакомительного фрагмента.   | 27 |

**Рэйчел Морли**  
**Изображая женственность. Женщина**  
**как артистка в раннем русском кино**

Rachel Morley

Performing Femininity. Woman as Performer in Early Russian Cinema

© Rachel Morley, 2017

© И. Марголина, перевод с английского, 2023

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

\* \* \*

## Предисловие редакторов серии

В первой половине XX века именно кино являлось господствующим видом искусства по крайней мере в Европе и Северной Америке. Более, чем где-либо, это было характерно для России и Советского Союза, где цитата Ленина о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино» превратилась в клише, а посещаемость кинотеатров до недавнего времени была одной из самых высоких в мире. В эпоху массовой политики советское кино эволюционировало от недолговечного, но действенного способа получить поддержку безграмотных крестьян в гражданской войне, через эксперимент, в массовое орудие пропаганды. Последняя активно использовала сферу развлечений для формирования публичного облика Советского Союза: дома и за рубежом, для элиты и массовой аудитории. Наконец, во время синхронных процессов гласности и перестройки кино стало инструментом рефлексии по поводу слабых мест в прошлом и настоящем страны. Сейчас национальные кинематографии постсоветских стран сталкиваются с теми же озадачивающими проблемами – от незначительных до неразрешимых, – что и другие бывшие советские ведомства; сама же Россия на данный момент является шестой страной в мире по объему проката<sup>1</sup>. Настоящая книга демонстрирует, что русское кино существовало и до революции 1917 года, а советское кино появилось не на пустом месте.

Центральное место кинематографа в российской и советской культуре, а также уникальное сочетание его возможностей как средства массовой информации, вида искусства и развлечения превратили кино в постоянное поле боя – не только для России и Советского Союза, но и для внешнего мира. Достоинства документального кино перед игровым, кино перед театром и живописью, истинное значение кино в формировании постреволюционной советской культуры и нового человека – отголоски всех этих споров 1920-х слышны и в нынешних дискуссиях о том, насколько кино повлияло на культурную и психологическую революцию, вызванную процессами экономической и политической трансформации бывшего Советского Союза. Центральное место кинематографа сделало его незаменимым источником как для пристального изучения чистых страниц российской и советской истории, так и для возможного примирения нынешнего поколения со своим прошлым.

*Ричард Тейлор и Биргит Боймерс*

---

<sup>1</sup> Данные до пандемии коронавируса. – *Примеч. ред.*

## Благодарности

Я благодарна щедрой поддержке Совета по исследованиям в области искусства и гуманитарных наук (АНРС), который предоставил трехлетнюю стипендию, ставшую частичным финансовым подспорьем в работе над этой книгой. В измененном виде и под названием «Изображая женственность в годы перемен: Евгений Бауэр, Иван Тургенев и легенда о Евлалии Кадминой» седьмую главу можно найти в книге «Тургенев. Искусство, идеология. Наследие» под редакцией Роберта Рейда и Джо Эндрю (Амстердам, Нью-Йорк, 2010, с. 269–316). Я благодарю первоначального издателя, *Koninklijke Brill NV*, за разрешение на повторную публикацию материала здесь.

Биргит Беймерс, Джулиан Граффи, Брайан Каретник, Джеймс Манн, Арнольд и Светлана МакМиллин, Милена Михальски, Анна Пэйкс, Люк Понсфорд, Кэндис Вил и Эмма Уиддис предоставляли мне материалы. Я очень благодарна им.

Часть материалов, включенных в эту книгу, была представлена на семинарах, организованных Центром русских исследований UCL SSEESS, Группой по исследованию русского кино UCL SSEESS, Центром исследования танца в Университете Рохэмптона, а также на конференциях, проведенных в университетах Оксфорда, Кембриджа и Суррея. Спасибо всем, кто присутствовал на этих мероприятиях, за то, что с интересом выслушали и отозвались вдумчивыми и наводящими на размышления вопросами и предложениями. Особая благодарность Владу Струкову и Ричарду Марксу, чьи комментарии побудили к новым поискам в исследовании. Я также благодарна Тиму Бисли-Мюррею, Филипу Кавендишу, Памеле Дэвидсон, Титусу Хьюлму, Роберту Пинсенту, Кристин Рот-Эй, Бруку Таунсли, Эмме Уиддис и Питеру Зуси, которые читали ранние версии разных глав и давали ценные советы и вносили предложения по улучшению материала. Я также в долгу перед редакторами серии, Ричардом Тейлором и Биргит Беймерс, а также Мадлен Хэйми-Томас и Дэвидом Кэмпбеллом из *I. B. Tauris* за их полезные комментарии к рукописи и их терпение. Любые оставшиеся огрехи, безусловно, на мне.

Сердечное спасибо Ди и Рою – за все; Бруку – за его неиссякаемую поддержку; а также Ив и Мэй, которые запаслись терпением и хорошим настроением, хотя работа над этой книгой часто означала, что я уделяю им меньше времени и внимания, чем они того заслужили.

Наконец, я задолжала огромную благодарность Джулиану Граффи, который познакомил меня с ранним русским кино и чье преподавание вдохновило меня на дальнейшие исследования в этой области. Хочу поблагодарить Джулиана за то, как щедро делился он со мной своими знаниями, временем, опытом; за то, что читал (многочисленные) черновики этой монографии с терпением, энтузиазмом и чуткостью; за многие бесценные советы. Я и мечтать не могла о лучшем наставнике, читателе и друге, и в знак признательности я посвящаю эту книгу ему.

## Введение

### Открывая заново раннее русское кино: сегодняшний день

*[Евгений] Бауэр умер, но живо и еще долго будет жить его творение. Бауэр мертв, но еще долгие годы картины его постановки не будут сходить с экранов России, будут заказываться с них все новые и новые копии, наконец, они проникнут за границу, понемногу появятся во всех уголках земного шара. Долгое время еще по образцам бауэровских постановок будут учиться молодые режиссеры, а спустя много лет какой-нибудь кинописатель извлечет из архива истрепанные ленты и будет по ним тщательно изучать бауэровскую эпоху кинотворчества, тайну обаяния и секрет успеха его картин у широкой публики<sup>2</sup>.*

Повторное открытие двухсот восьмидесяти шести дореволюционных русских фильмов в Госфильмофонде СССР в конце 1980-х и показ отобранных картин в программе «Немые свидетели» на Восьмом фестивале немого кино *Giornate del Cinema Muto*, проходившем в Порденоне в октябре 1989-го, стали событиями фундаментального значения в истории российского и советского кино. До этого общепринятая картина российского кинопроизводства дореволюционных лет была неполной. Киноведы, не имея возможности отсматривать фильмы, довольствовались прочтением их описаний в немногих академических исследованиях, посвященных этому периоду.

Впрочем, объем и форма раннего российского кинопроизводства были прояснены еще в 1945 году благодаря фильмографии дореволюционного кино, опубликованной Вениамином Вишневым<sup>3</sup>. Работа Вишнева – внушительный том, в котором описывается 1716 русских игровых фильмов, снятых между 1907-м и 1917-м, – неизменно остается важнейшим источником для исследователей кино данного периода. Однако, ограниченная форматом, фильмография сообщает лишь ключевые факты о фильмах: названия, дополнительные названия, имена съемочной группы, актеров и их персонажей, дату выхода, если она известна, и выпускающую студию. Информация о содержании картины, порой разрозненная или вовсе несохранившаяся, сводится к беглому описанию темы или сюжета фильма одним предложением. Никаких попыток критического анализа, как то и следует ожидать от фильмографии, здесь нет.

Только спустя полтора десятилетия после публикации справочника Вишнева появилось первое критическое исследование дореволюционного российского кинопроизводства. Американский киновед Джей Лейда, будучи в 1930-е студентом ВГИКа, имел возможность смотреть хранившиеся в институте дореволюционные фильмы и в 1960 году опубликовал историю российского и советского кино. Таким образом, он стал первым человеком на Западе, попытавшимся тщательно проанализировать дореволюционные картины, к тому же отсмотренные им лично<sup>4</sup>. Сам Лейда признавался, что его работа не была ни исчерпывающей, ни безупречной, однако стала «смелой отправной точкой»<sup>5</sup>. В годы оттепели вышли еще две книги, посвященные этому периоду, написали их советские историки кино Ромил Соболев и Семен

---

<sup>2</sup> Цит. по: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919 / Под ред. Ю. Цивьяна, Р. Янгирова и др. Москва, 2002. С. 384.

<sup>3</sup> Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России: фильмографическое описание. М., 1945.

<sup>4</sup> Leyda J. Kino. A History of Russian and Soviet Film. Princeton, NJ, 1960, 1983.

<sup>5</sup> Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 / Eds. P. Cherchi Usai, L. Codelli, C. Montanaro, D. Robinson London, 1989. P. 14.

Гинзбург<sup>6</sup>. Хотя эти работы так и не переведены на английский, некоторые выводы Гинзбурга доступны европейским ученым благодаря французскому историку кино Жоржу Садулю, который обратился к исследованию Гинзбурга, чтобы включить отдельные наблюдения о раннем русском кино в позднейшие издания третьего тома своей «Всеобщей истории кино»<sup>7</sup>. Однако, как и предостерегают редакторы каталога, подготовленного к кинопоказам в Порденоне, высказывания Садуля о дореволюционном русском кино глубоко субъективны и окрашены идеологической предубежденностью автора:

Достаточно вспомнить, что Садуль презирал мещанское общество и кино царского периода, так как те избегали «острых проблем того времени», погружались в «чисто индивидуалистические и зачастую патологические действия», в которых, по мнению Садуля, «правили смерть, страсти, преступления, извращения, безумие, мистицизм, космополитизм, порнография»<sup>8</sup>.

За исследованием Садуля в 1967 году последовало еще одно, тоже написанное французом, Жаном Митри<sup>9</sup>. Митри также подчеркивал болезненность фильмов и их «упоенность несчастьем», но, в отличие от Садуля, утверждал, что эта характерная атмосфера на самом деле и была отчетливым отражением социальных условий, в которых делалось кино, в частности «социального пессимизма, вызванного провалом революции 1905 года»<sup>10</sup>.

А потом наступила тишина. Ничего существенного о кино позднеимперской России почти четверть века не публиковалось. Как отметили в 1988 году британские историки кино Ричард Тейлор и Йен Кристи: «Существование самобытного русского дореволюционного кино признано по крайней мере со времен предварительного отчета Лейды в „Кино“, но этот период еще предстоит оценить критически»<sup>11</sup>.

Потому неудивительно, что повторное открытие этих фильмов, в том числе на Западе, как и предсказывал в 1918 году анонимный рецензент, чьи размышления о возможной судьбе фильмов Бауэра цитируются выше, привели к возрождению научного интереса не только к фильмам Евгения Бауэра, признанного ведущим режиссером периода, но и к русскому кинопроизводству вообще, остававшемуся в тени. Отправной точкой для такой оценки послужил вышеупомянутый каталог «Немые свидетели: русские фильмы 1908–1919 гг.», напечатанный в 1989 году в честь ретроспективы в Порденоне. В этом энциклопедическом издании на английском и итальянском языках приведены все ранние русские игровые картины, хранящиеся в Госфильмофонде России, а также списки актеров, выдержки из рецензий и синопсисов, напечатанных в современных журналах, биографии ключевых фигур раннего русского кино и краткие критические замечания о фильмах, включенных в серию показов. Русская версия каталога была опубликована в 2002-м<sup>12</sup>. Она содержит дополнительные материалы из современных журналов и пересмотренные и дополненные биографии кинематографистов и актеров, но в ней отсутствуют замечания к фильмам, написанные редакторами «Немых свидетелей».

В годы, следовавшие за ретроспективой в Порденоне, массив работ о кинематографе интересующего нас периода пополнился публикациями таких исследователей, как Мэри Энн

---

<sup>6</sup> *Соболев Р.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961; *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963.

<sup>7</sup> *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Под общ. ред. С. И. Юткевича. М., 1961. Т. 3: Кино становится искусством. 1914–1920.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 10.

<sup>9</sup> *Mitry J.* Histoire du cinéma. Art et industrie. Vol. 1., 1895–1914. Paris, 1967.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 12.

<sup>12</sup> Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919 / Под ред. Ю. Цивьяна, Р. Янгилова и др. М., 2002.

Доан, Джейн Гейнс, Михаил Ямпольский, Рашит Янгиров, Виктор Короткий и Нея Зоркая. И все же именно Юрий Цивьян зарекомендовал себя как ведущий эксперт раннего русского кино. За последние два десятилетия Цивьян выпустил множество книг, статей, видео-эссе, закадровых комментариев и компакт-диск о русском кино и его культурном контексте. Он сделал больше, чем любой другой исследователь этой темы, для того, чтобы прояснить особенности раннего киноискусства, проследить его развитие и совершенствование. Слишком многочисленные, чтобы приводить их здесь, труды Цивьяна будут подробно рассмотрены на страницах этой книги, поскольку его работа, неизменно поучительная и вдохновляющая, послужила отправной точкой для многих идей, развернутых в настоящем исследовании.

В начале 1990-х также было опубликовано несколько интересных феминистско-фрейдистских ответов на фильмы, показанные в Порденоне, в первую очередь от киноисследовательниц Хайде Шлюпманн и Мириам Хансен<sup>13</sup>. Они же обозначили и подход, который будет использоваться в настоящей работе. В конце 1990-х и в 2000-е несколько заметных американских социокультурных историков, интересующихся империалистической Россией, также обратили внимание на кино этого периода. Большинство их работ обращается к вопросу, поставленному Ричардом Стайтсом в его рецензии на десятичастную видеоантологию о раннем русском кино Британского киноинститута (1992), а именно: «Что фильмы говорят нам об обществе и жизни в сумеречные годы империи?»<sup>14</sup> Так, объемное исследование Дениз Дж. Янгблад о раннем русском кино фокусируется на «факте и контексте, а не теории и эстетике»<sup>15</sup>. Свой вклад в эту богатую исследовательскую традицию внесла видная исследовательница Луиза Макрейнольдс, чья последняя статья на эту тему рассматривает семь фильмов Бауэра с лакановской точки зрения, доказывая, что, как предположил в 1967-м Митри, психосексуальная болезненность их сюжетов отражает социальный упадок и сопутствующую фрустрацию, характеризовавшие жизнь большинства русских мужчин в эпоху поздней империи<sup>16</sup>.

Другие исследователи данной темы пристально анализируют не столько нарративы и сюжеты фильмов, сколько технические и эстетические элементы стиля в раннем русском кино. Так, Филип Кавендиш отводит главную роль в создании визуальной эстетики фильмов кинооператору, сосредотачивается на смыслах, созданных тем, что он определяет как «поэтика камеры»<sup>17</sup>. Следуя его примеру, Наташа Друбек рассматривает освещение как бауэровскую эстетическую доминанту<sup>18</sup>. Алисса Деблазио также избегает тематического подхода и, в свою очередь, исследует новаторское использование Бауэром мизансцены как смыслообразующего элемента<sup>19</sup>.

Таким образом, спустя более двадцати пяти лет после повторного открытия этих выдающихся фильмов наше понимание раннего русского кино значительно расширилось. Однако за вычетом Янгблад, Кавендиша и Макрейнольдс большинство исследователей сосредоточили все свое внимание исключительно на фильмах Евгения Бауэра в ущерб работам других ранних режиссеров. Потому значительные пробелы в нашем понимании этого периода кинопроизвод-

<sup>13</sup> *Schlüpmann H.* From patriarchal violence to the aesthetics of death: Russian cinema 1900–1919 // *Cinefocus*. 1992. № 2. P. 2–9; *Hansen M.* Deadly scenarios: narrative perspective and sexual politics in pre-Revolutionary Russian film // *Cinefocus*. 1992. № 2. P. 10–19.

<sup>14</sup> *Stites R.* Dusky images of Tsarist Russia: prerevolutionary cinema // *Russian Review*. 1994. Vol. 53. № 2. P. 294.

<sup>15</sup> *Youngblood D. J.* *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908–1918.* Madison, 1999. P. 15.

<sup>16</sup> *McReynolds L.* Demanding men, desiring women and social collapse in the films of Evgenii Bauer, 1913–1917 // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2009. Vol. 3. № 2. P. 145–156.

<sup>17</sup> *Cavendish Ph.* The hand that turns the handle: camera operators and the poetics of the camera in pre-Revolutionary Russian film // *Slavonic and East European Review*. 2004. Vol. 82. № 2. P. 201–245.

<sup>18</sup> *Drubek N.* *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino.* Cologne, 2012.

<sup>19</sup> *DeBlasio A.* Choreographing space, time, and *dikovinki* in the films of Evgenii Bauer // *The Russian Review*. 2007. Vol. 66. № 2. P. 671–692.

ства в целом все еще присутствуют; некоторые из них настоящее исследование и намерено устранить.

## Цели и подход

*...Женщина находится в периоде эволюции; поэтому трудно теперь создать типичный образ женщины.*

*М. Моравская<sup>20</sup>*

В настоящей монографии исследуется фигура исполнительницы в раннем русском кино 1908–1918 годов. Эта тема выросла из моей аналитической работы о репрезентации гендерных отношений в шестнадцати фильмах Евгения Бауэра<sup>21</sup>. Я была поражена тем, как часто бауэровские героини выступают в качестве сценических исполнительниц. Рассмотрев сохранившиеся фильмы, я поняла, что преобладание этого женского типажа не было исключительно бауэровским явлением: начиная с первого русского игрового фильма «Стенька Разин» Владимира Ромашкова (1908)<sup>22</sup>, через более сложные сельские и городские мелодрамы середины 1910-х и заканчивая «Последним танго» Вячеслава Висковского (1918), одним из последних фильмов, сделанных прежде, чем дореволюционная киноиндустрия пала. Одни героини дают любительские представления в лесах, полях, селах или кабинетах, комнатах, которые снимают для частных вечеринок в большинстве городских ресторанов. Другие являются профессионалками и выступают в домах богатых мужчин и женщин, нанявших их, либо на сценах театров, танцевальных залов и ночных клубов, где они за деньги развлекают публику в качестве актрис, оперных певиц и танцовщиц всех мастей. Некоторые делают это наедине с собой: в своих спальнях, гримерках или перед зеркалом. Итак, если воспользоваться репликой Моравской, приведенной в начале раздела, «типичный образ женщины», созданный ранним русским кино, – это несомненно образ исполнительницы. Следовательно, одна из главных целей данного исследования – рассмотреть, почему эта фигура появляется в таком количестве разных фильмов, снятых столь разными режиссерами, и изучить, как используется этот образ.

На самом очевидном уровне повсеместное появление артистки может быть интерпретировано как прямое отражение современной им социальной действительности, и мой анализ, таким образом, коснется режиссерской репрезентации своих героинь в социоисторическом контексте создания этих фильмов. В конце XIX – начале XX века глубокие и стремительные перемены затронули все слои российского общества, но в особенности социальную роль женщины. В таковом контексте исполнительские искусства представляли одну из важнейших сфер, в которой женщины могли найти выход за пределы положенного им пространства дома и заполучить публичную профессию: она обеспечивала их социально приемлемой «видимостью», позволяла вносить вклад в культурную жизнь общества и, что не менее важно, давала им возможность обрести финансовую независимость. Кроме того, к концу XIX века артистки в России получили более высокий статус, общественный и профессиональный. Беспрецедентное количество честолюбивых девушек стекались в театр в поисках карьеры *артистки* любого рода – явление, которое историк русского театра Катерина М. Шулер охарактеризовала как «эпидемию Нины Заречной», отсылая к молодой актрисе, героине чеховской пьесы 1896 года «Чайка»<sup>23</sup>. А наиболее успешные исполнительницы, перевернув привычное положение дел, вытеснили своих коллег-мужчин как в плане популярности, так и в плане зарплаты. Вокруг самых выдающихся *артисток* складывались культы личности, а их щедрая публика позволяла

---

<sup>20</sup> Моравская М. Женщина о себе 1915/1916. Цит. по: Никольская Т. А. Блок о женском творчестве // Блоковский сборник. 1990. № 10. С. 34.

<sup>21</sup> Morley R. Gender relations in the films of Evgenii Bauer // Slavonic and East European Review. 2003. Vol. 81. № 1. P. 32–69.

<sup>22</sup> Другие названия картины – «Понизовая вольница», «Стенька Разин и княжна». – *Примеч. ред.*

<sup>23</sup> Schuler C. M. Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age. London, New York, 1996. P. 19.

устанавливать все более высокую плату за представления<sup>24</sup>. В этом смысле, как заметила Луиза Макрейнольдс, в российском обществе того времени «театр во многих отношениях был важным пространством фиксации растущего присутствия женщин в публичных местах»<sup>25</sup>.

Безусловно, это лишь полдела. Фильмы – не только социальные документы, но еще и произведения искусства. В начале XX века кино в России представляло собой зарождающуюся форму искусства; братья Люмьер привезли в Россию свой кинематограф в мае 1896-го, но национальное кинопроизводство началось куда позже: первые российские выпускающие кинокомпании открылись только в 1907 году. Таким образом, рассматриваемый период является не только эпохой великих социальных потрясений, но и временем огромных перемен в искусстве, эрой, когда родилось новое художественное средство. Поэтому фильмы, снятые в данный период, репрезентируют и первые шаги в создании новой формы искусства. Поразительно, что постижение кинематографистами новой технологии и их попытки развить специфический киноязык, способный выразить их интересы и проблемы, невероятно тесно связаны с репрезентацией фигуры исполнительницы. В работах крупнейших русских режиссеров раннего кино два этих начинания, действительно, неразрывно связаны. Посему вторая цель этой монографии – рассмотреть, как режиссеры изображали артистку именно сквозь призму попыток экспериментировать и изучать технологические и эстетические возможности фильма, чтобы выработать таким образом специфический киноязык. При этом я попытаюсь очертить стилистические и эстетические особенности, характерные для раннего русского кино, и проследить их развитие на протяжении рассматриваемого периода.

Разумеется, эти фильмы не находились в культурном вакууме. Поэтому и мои рассуждения не ограничиваются кино, я постараюсь охватить значимые особенности широкого художественного и культурного ландшафта России начала XX века, в частности литературного, театрального и художественного наследия, благодаря которому сформировалось русское кино и к которому не раз обращались первые русские режиссеры.

В построении теоретической основы для данной работы предпочтительным подходом стал бриколаж в том смысле, в котором этот термин использовал Клод Леви-Стросс в «Неприрученной мысли»<sup>26</sup>. Я опираюсь на различные теоретические подходы, продиктованные мне первичным рассматриваемым материалом, а также на ряд разнообразных дисциплин, включающих кинотеорию, теорию танца, гендерную теорию, историю искусств, литературную критику, феминистскую теорию и общую теорию культуры. Я также предпочитаю детальный анализ развернутому комментарию, ибо сложность картин, рассмотренных в данной работе, такова, что только углубленный разбор уместен по отношению к ним. Соответственно, я не стремлюсь дать исчерпывающий разбор всех ранних русских фильмов, в которых присутствует фигура исполнительницы, но отбираю для анализа ключевые примеры этого широко распространенного тропа, чтобы представить их в виде модели, показательной для этого типичного сюжета из раннего русского кино.

---

<sup>24</sup> Шулер показывает, что такие культы личности практически всегда складывались вокруг женских исполнительниц и что театральная публика в большинстве своем оставалась равнодушной к мужчинам-исполнителям. См.: *Schuler C. M. Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*. London, New York, 1996. P. 20–25.

<sup>25</sup> *McReynolds L. Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Era*. Ithaca, London, 2003. P. 46.

<sup>26</sup> *La Pensée sauvage*, 1962. Русскоязычное издание: *Леви-Строс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль* / Пер. с фр. А. Б. Островского. М., 2008. – *Примеч. ред.*

## Глава 1. Восточная танцовщица

### Первый русский художественный фильм: первые шаги в создании нового вида искусства

Пятнадцатого октября 1908 года недавно основанная в Санкт-Петербурге студия «Торговый дом Дранкова» выпустила фильм, который сегодня принято считать первой русской художественной картиной: «Стенька Разин» с подзаголовком «Понизовая вольница», известный также как *Free Men of the Volga* («Вольные люди Волги». – *Примеч. пер.*). Заявленный как историческая драма фильм опирался на красочную легенду о донском казаке Стеньке Разине, который прославился тем, что в конце 1660-х возглавил крестьянские восстания по всей Волге против царского правления. Согласно предварительным рекламным материалам Дранкова, это была «картина, подобно которой еще не было в кинематографическом репертуаре!»<sup>27</sup>.

Описания кинокарьеры Дранкова обыкновенно сосредоточены на его личности, подчеркивая его вульгарность и отсутствие образования, предполагая, что его интерес к кинопроизводству был продиктован исключительно финансовыми соображениями. Очевидно, Дранков был прозорливым и конкурентоспособным бизнесменом, но не только: он обладал разными талантами и, говоря словами Александра Позднякова, был «человеком-оркестром»<sup>28</sup>. Начиная с фотографии: открыл студию в Санкт-Петербурге, работал российским фотокорреспондентом для нескольких зарубежных газет, включая *Times*, *London Illustrated News* и *L' Illustration*, находящуюся в Париже, а также являлся официальным фотографом Государственной Думы. Его первой работой в сфере кинематографа было составление программ с хроникой, а связь с игровым кино возникла, когда он, используя поддержанную камеру *Pathé*, занялся съемкой русских титров к французским фильмам, выходящим в российском прокате. Более того, к 1908 году у Дранкова имелся и непосредственный опыт съемок художественного кино. Он хоть и рекламировал «Стеньку Разина» как «первый» русский игровой фильм, но сам еще в 1907 году успел выпустить «Бориса Годунова» – экранизацию пушкинской трагедии 1831 года<sup>29</sup>. В том же году снимал он и театральную экранизацию романа Алексея Толстого 1862 года «Князь Серебряный».

Отчего Дранков отказался от своего предыдущего фильма в угоду «Стеньке Разину»? Отчасти, оно и ясно, он знал о маркетинговой ценности обозначения «первый фильм» и хотел им воспользоваться. И все же более существенное объяснение заключается в том, что «Стенька Разин» был фильмом куда более совершенным и сложным, чем «Борис Годунов». Побеспокоился этот проницательный бизнесмен и о своем месте в истории. Стремясь заработать как можно больше на своем фильме, Дранков в том числе был движим желанием создать долговечное произведение киноискусства. В преддверии выхода «Стеньки Разина» он заказал рекламные плакаты, на которых возвестил о серьезности своих художественных намерений:

Затратив громадные средства и массу труда и времени, я приложил все усилия к тому, чтобы настоящая картина, как в техническом выполнении,

---

<sup>27</sup> Цит. по: Арнольди В. М. Первенец русской кинематографии (к пятидесятилетию выхода первого русского художественного фильма) // Нева. 1957. № 12. С. 197.

<sup>28</sup> Поздняков А. Начало. «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), режиссер Владимир Ромашков // Искусство кино. 2008. № 11. С. 5.

<sup>29</sup> Фильм остался незаконченным, потому что в последний момент актер, утвержденный на роль Годунова, отказался сниматься. См.: Tsivian Y. Early Russian cinema: some observations // Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, I. Christie. London, 1991. P. 7–30.

так и в самой обстановке пьесы и ее исполнителей, стояла на том высоком уровне, какой подобает ленте, делающей эру в нашем кинематографическом репертуаре<sup>30</sup>.

О стремлении Дранкова к техническому и художественному совершенству свидетельствует и профессионализм привлеченных им сотрудников. И хотя о режиссере Владимире Ромашкове известно немного и, судя по всему, «Стенька Разин» остался единственным его фильмом, сценарист Василий Гончаров был важной творческой фигурой, впоследствии он и сам стал успешным режиссером и внес огромный вклад в русский кинематограф<sup>31</sup>. Николай Козловский, работавший с Дранковым в качестве второго оператора, был (как и Дранков) бывшим фотографом. Он тоже был серьезным художником и в дальнейшем работал с Евгением Бауэром, наиболее успешным русским режиссером. Филип Кавендиш в своем исследовании о дореволюционных кинооператорах описывает Козловского как «специалиста по хронике» и включает его в список самых «умных и утонченных» кинооператоров этого периода<sup>32</sup>. Актеры были профессиональными театральными артистами, что было нормой для ранней кинопромышленности. Наконец, музыкальное сопровождение Дранков поручил написать не кому-нибудь, а известному композитору и руководителю Московской консерватории Михаилу Ипполитову-Иванову<sup>33</sup>.

Обилие художественных талантов и амбиций обеспечили «Стеньке Разину», говоря современным языком, исключительно «гладкое» производство, и когда фильм вышел, то моментально обрел коммерческий и зрительский успех. Зрители, привычные к французским картинам, которые преобладали на российском рынке со времен прибытия в Россию синема-тографа братьев Люмьер в 1896-м, были в восторге от «русскости» картины, от буйных пьянок персонажей и в особенности от использования двух популярных народных русских песен. Гончаров в своем сценарии вольно адаптировал события, пересказанные в песне «Из-за острова на стрежень», а Ипполитов-Иванов позаимствовал для музыкального аккомпанемента мелодию из «Вниз по матушке по Волге», песни, согласно рекламному материалу Дранкова, известной каждому русскому человеку и звучащей везде: «в концертах, бомонде и в бедной семье крестьянина»<sup>34</sup>. Джей Лейда пишет, что восторженные кинозрители подхватывали песню и подпевали прямо во время показа<sup>35</sup>. А советский кинорежиссер Николай Анощенко в своих мемуарах упоенно пишет о собственном опыте просмотра фильма в Москве в 1908-м, когда ему было всего тринадцать лет, утверждая, что и событие, и вдохновенный отклик зрителей на фильм были настолько сильны, что воспоминание о показе осталось с ним на всю жизнь<sup>36</sup>.

Получил фильм признание и со стороны критиков. Журналист, писавший в газете «Сцена» 20 октября 1908 года, заявил, что фильм «делает эру» в истории русского кино, а

<sup>30</sup> Цит. по: *Соболев Р.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 14.

<sup>31</sup> Участие Гончарова в дранковском фильме было частичным и непростым. Как задокументировал Рашид Янгиоров, Гончаров не собирался делать из своего сценария художественный фильм кинокомпании Дранкова. Вместо этого он задумал его как новаторскую одноактную театральную драму, в которой театр сочетался бы с кино в первой и последней сценах. Недостаток опыта в создании киносцен заставил Гончарова обратиться к Дранкову за помощью в съемках. Дранков же, действуя за спиной Гончарова, тайно отснял весь сценарий и назначил премьеру готового фильма «Стенька Разин» в обеих столицах за день до премьеры пьесы Гончарова в Москве. Больше Гончаров с Дранковым не работал. См.: *Jangirov R.* 'Talking movie or silent theater? Creative experiments by Vasily Goncharov?' // *The Sounds of Early Cinema* / Eds. R. Abel, R. Altman. Bloomington, 2001. P. 112.

<sup>32</sup> *Cavendish Ph.* The hand. P. 203.

<sup>33</sup> «Стенька Разин» вышел с партитурой Ипполитова-Иванова, которую владельцам кинотеатров рекомендовалось исполнять во время киносеанса посредством хора, граммофона, пианино или оркестра. См.: *Leyda J.* Kino. P. 35. Такой ход позволил Дранкову претендовать на статус первого русского фильма с заранее написанным музыкальным сопровождением.

<sup>34</sup> Цит. по: *Лихачев Б. С.* Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Часть 1. 1986–1913. Л., 1927. С. 51.

<sup>35</sup> *Leyda J.* Kino. P. 35.

<sup>36</sup> *Анощенко Н.* Из воспоминаний // *Минувшее. Исторический альманах* / Публ. Р. М. Янгиорова. 1992. Т. 10. С. 358–359.

рецензент в своей статье для той же газеты от 1 ноября 1908 года отрекомендовал: «Посмотрите хотя бы „Стеньку Разина“. Это еще, конечно, далеко не совершенная постановка, но и теперь картина дает зрителю очень и очень много»<sup>37</sup>. Рецензент же из «Вестника кинематографии в Санкт-Петербурге» расщедрился на самую высокую похвалу:

Из новинок за прошлую неделю отметим картину «Стенька Разин». В техническом отношении она исполнена 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 флотилию лодок с разбойниками; очень интересна картина в лесу, а также и последний момент...<sup>38</sup>.

И все же более поздние отзывы о фильме оказались единогласны в низкой оценке его художественных качеств. Это касается и советских, и западных отзывов о фильме, написанных как до, так и после показа «Стеньки Разина» в Порденоне в 1989 году. Например, Эдуард Арнольди в своей статье к пятидесятой годовщине выхода фильма резюмирует все те многочисленные неудачи, которые, по его мнению, настигли пионеров кино: каждая из шести частей фильма снята одним планом и на одной локации; кинематографисты полагаются на титры, чтобы передать смысл происходящего; декорации и игра актеров «грубы и примитивны»; а из-за того, что актеры слишком много двигаются и расположены слишком далеко от камеры, их невозможно различить<sup>39</sup>. «Постановщики фильма оказались пошлыми спекулянтами», – заключает он<sup>40</sup>. Лейда также рассматривает фильм в первую очередь как источник обогащения, отмечая, что фильм оказался «успешным во всех отношениях – принес деньги и оставил зрителей с пустыми впечатлениями»<sup>41</sup>. В статье к восьмидесятой годовщине фильма Андрей Чернышев вторит критическим замечаниям Арнольди и заявляет, что этот, а на деле и все другие дореволюционные русские фильмы доказывают следующее: «В широком смысле мы правы, называя кино искусством, рожденным революцией»<sup>42</sup>. Даже Анощенко, сохранивший такие яркие воспоминания о просмотре картины мальчишкой, признается, что, когда показывал фильм своим студентам во ВГИКе, много лет спустя нашел «Стеньку» очаровательно наивным и неуклюжим, в чем его мнение совпало с мнением студентов<sup>43</sup>.

На протяжении 1990-х западные исследователи все так же пренебрежительно относились к картине. Для Петера Кенеза это был «даже не фильм, а сборник картин... неуклюжий продукт, [в котором] современный зритель мог насладиться разве что изображениями сельской местности, и, возможно, его тронет факт сопричастности важному моменту в истории кино»<sup>44</sup>. Ричард Стайтс описывает фильм как «грубо сыгранный бешено жестикулирующими театральными актерами»<sup>45</sup>. Дениз Янгблад признает, что фильм рассказывает «достаточно хорошую историю», но сожалеет о ее «простом пересказе» и «невывразительной статичной камере» в фильме<sup>46</sup>. Александр Прохоров, хоть и настаивает, что не делает негативных оценочных суждений, все же проговаривается, что фильм нельзя отнести к разряду «искусств», когда приво-

---

<sup>37</sup> Обе статьи воспроизведены в: Великий кино. С. 23.

<sup>38</sup> Там же. С. 22.

<sup>39</sup> Арнольди В. М. Первенец. С. 199.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Leyda J. Kino. P. 35.

<sup>42</sup> Чернышев А. Начало. К 80-летию «Понизовой вольницы» // Советский экран. 1989. № 1. С. 11.

<sup>43</sup> Анощенко Н. Из воспоминаний. С. 359.

<sup>44</sup> Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917–1953. Cambridge, 1992. P. 12.

<sup>45</sup> Stites R. Dusky images. P. 288.

<sup>46</sup> Youngblood D. J. The Magic Mirror. P. 116.

дит его в качестве первого случая коммерческого низкопробного кино, противопоставленного в современной России качественным художественным картинам<sup>47</sup>.

Безусловно, некоторые из этих критических замечаний не лишены оснований. И все же, несмотря на то что «Стенька Разин» безыскусен даже по сравнению с русскими фильмами середины 1910-х, сделан он не так грубо, как то преподносят критики. Напротив, этот первый русский художественный фильм заслуживает быть рассмотренным как произведение исключительно кинематографического искусства. Два исследователя в своих относительно недавних текстах признают это, хотя и в разной степени. Так, Нея Зоркая утверждает, что несомненные недостатки фильма компенсируются изображением естественной среды. Она настаивает, что фильм должен быть рассмотрен как «поучительный» в том, как он подчеркивает способность нового медиума запечатлеть «органичную естественность» сельской местности и физического мира, его материалов и текстур<sup>48</sup>. Это приводит ее к выводу: «Первый фильм, таким образом, был и первым уроком киновыразительности»<sup>49</sup>. Юрий Цивьян подчеркивает, что многие явные ошибки в фильме вовсе не являются результатом некомпетентности или безразличия кинематографистов к новому средству, напротив, они появились из стремления Дранкова учиться, развивать свое операторское мастерство и в особенности отыскать способ обойти те многочисленные сложности, с которыми он столкнулся во время съемок «Бориса Годунова» в 1907 году<sup>50</sup>. Получается, Дранков не был халтурщиком, как о нем думали большинство исследователей. Скорее старательным, целеустремленным художником, который вместе с командой коллег-новаторов снял фильм «Стенька Разин», который был серьезной попыткой создать произведение киноискусства.

---

<sup>47</sup> Prokhorov A. Petr Tochilin: *Khottabych* // Defense of pulp cinema and in memoriam of Aleksandr Drankov // Режим доступа: [www.kinokultura.com/2007/16r-khottabych.shtml](http://www.kinokultura.com/2007/16r-khottabych.shtml).

<sup>48</sup> Зоркая Н. Стенька Разин под Петербургом // Режим доступа: <https://globuss24.ru/doc/stenka-razin-pod-peterburgom>.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> См.: Tsivian Y. Early Russian cinema: some observations // Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, I. Christie. London, 1991. P. 8–13; Цивьян Ю. «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), Россия (1908) // Искусство кино. 1988. № 7. С. 93–96.

## Персидская княжна: первая исполнительница русского кино

Поразительно, что внимание кинематографистов к специфике нового художественного средства особенно ярко проявляется в изображении единственного женского персонажа фильма, персидской княжны.

Оставленная без внимания в угоду заглавному персонажу, эта безымянная женщина – первая героиня русского кино и его первая исполнительница – подлинно кинематографическая в том, насколько ее изображение зависит от сугубо кинематографических средств.

Более того, несмотря на программное название фильма, именно княжна стоит в центре сюжета. Ведь этот фильм не совсем о Разине, по крайней мере не об исторической личности Разина<sup>51</sup>. Повествование не сосредотачивается на его подвигах или боевых успехах. В фильме рассказывается о страсти Разина к плененной женщине, о страсти, которую герой пытается забыть в пьяных кутежах и которая увлекает его настолько, что он забывает о своем долге возглавить восстание. Возмущенные таким поведением люди Разина подделывают письмо, в котором княжна выставлена предательницей. Убежденный в ее неверности и распаленный ревностью Разин бросает княжну в серые воды Волги, где она и тонет.

Таким образом, недавнее описание «Стеньки Разина» Евгением Добренко как «исторической мелодрамы» более уместно<sup>52</sup>. В соответствии с требованиями жанра «Стенька Разин» сфокусирован на обостренных эмоциях главных героев, при этом в фильме отчетливо прослеживается предпочтение психологизма и эмоций действию, а это, как показывает Цивьян, станет отличительной чертой ранних русских мелодрам 1910-х<sup>53</sup>. Жанровый анализ фильма Добренко уместен и по другой причине. Как отметила Луиза Макрейнольдс, мелодрама, как правило, «помещает действие в рамки современных социальных условий»<sup>54</sup>. Несмотря на исторический лоск, этот первый русский художественный фильм и в самом деле чрезвычайно показателен в том, что касается социопсихологических тревог, особенно гендерной тревоги, всколыхнувших русское общество начала XX века. Поэтому один из способов прочтения этого фильма – рассмотреть его как фильм об отношениях между мужчинами и женщинами, о природе гендерных ролей и состоянии гендерных отношений в России начала XX века.

---

<sup>51</sup> Как и Арнольди, Стайтс и Янгблад отметили, что в этой так называемой исторической драме очень мало истории. См.: Арнольди В. М. Первенец. С. 197; Stites R. Dusky Images. P. 288; Youngblood D. J. The Magic Mirror. P. 116.

<sup>52</sup> См.: Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008.

<sup>53</sup> Tsvian Y. New notes on Russian film culture between 1908 and 1919 // Eds. L. Grieveson, P. Krämer. The Silent Cinema Reader. London, New York, 2004. P. 342.

<sup>54</sup> McReynolds L. The silent movie melodrama: Evgenii Bauer fashions the heroine's self // Self and Story in Russian History / Eds. L. Engelstein, S. Sandler. Ithaca, 2000. P. 122.

## Объективированная исполнительница: мизансцена, визуальное удовольствие и мужская фантазия

С самого начала сюжетные детали подчеркивают, что в киноповествовании «Стеньки Разина» персидская княжна имеет статус объекта, товара; захваченная во время стычек с персами и ставшая любовницей торжествующего Разина, она – военный трофей. Потому хозяин вправе грубо обходиться с княжной, и Разин по ходу фильма обращается с ней со все нарастающей жестокостью и заставляет подчиняться собственной воле. Подчеркивает ее незначительность и тот факт, что имя княжны не фигурирует ни в названии, ни в подзаголовке фильма, которые тем временем сосредоточены на мужских персонажах. Более того, поскольку альтернативное название «Из-за острова на стрежень», песни, на основе которой Гончаров создал сценарий фильма, – «Стенька Разин и княжна», исключение княжны из названия фильма видится преднамеренным.

Незначительность женского персонажа акцентирована и визуально: различными способами, которыми камера снимает ее, и тем, с какой внимательностью создатели фильма выстраивают мизансцену, то есть организуют движение и расположение героев в кадре. В отсутствие устного текста в 1910-х подробная проработка мизансцены была важным инструментом выразительности и ключевой техникой в бесконечных попытках отделить новый вид искусства от театра. Очень скоро режиссеры поняли, что этот прием по своей выразительности гораздо лучше подходит для кино, чем для театра: на театральной сцене расположение актеров продиктовано в том числе нуждой в обеспечении слышимости, которая в немом кино роли не играет, а значит, и расположение персонажей внутри кадра может быть более гибким. Кроме того, в кинозале все зрители, вне зависимости от рассадки относительно экрана, видят изображение под одним и тем же углом, а именно углом, заданным камерой, в то время как в театре вид сцены меняется в зависимости от места в зале. По этим причинам мизансцена была определяющей и в претензии раннего кинематографа на оригинальность, и в поисках киновыразительности<sup>55</sup>.

Так, в открывающем эпизоде создатели фильма используют мизансцену, чтобы княжна была гарантированно вытеснена, маргинализирована камерой. В первые секунды этого эпизода, озаглавленного как «Разгул Стеньки Разина на Волге», в кадре не персонажи, чью гульбу мы ожидаем увидеть, а река, на которой те бражничают. Более того, с приближением лодок к камере княжна остается композиционно вытеснена из кадра: только ближе к концу эпизода она появляется, сидя на правом колене вожака, но и там – прямо у левой рамки кадра. Время от времени она и вовсе исчезает: отчасти это спровоцировано движением лодки по воде, а еще – нерешительными попытками оператора снять несколько горизонтальных панорам.

К 1908 году панорамирование уже широко использовалось в видовой и новостной хрониках, над которыми работали и Дранков, и Козловский, прежде чем приступить к игровым фильмам. Как отмечает Кавендиш, в раннем документальном кино панорамирование часто использовалось, чтобы подчеркнуть реальность места съемки. Так как панорамы исследуют и раскрывают то, что находится за рамкой кадра, они заставляют поверить, что и «актеры более не „узники“ кадра, показывая, что те обитают в „подлинном“ жизненном простран-

---

<sup>55</sup> Современному зрителю эта техника может показаться далеко не «исключительно кинематографической», скорее театральной. Однако киноспецифика – понятие подвижное, ибо каждый исторический период имеет свое представление о том, что есть кино; и представления современных зрителей отличны от представлений первых русских кинематографистов. Многочисленные примеры мизансценирования, которые мы встречаем в фильмах 1910-х, и все более изощренная работа над мизансценой первых режиссеров доказывают, насколько важным был этот прием. О мизансцене как средстве выразительности обозначенного периода см.: *Tsivian Y. Two «stylists» of the teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer // A Second Life: German Cinema's First Decades / Ed. T. Elsaesser. Amsterdam, 1996. P. 264–276.*

стве»<sup>56</sup>. Несомненно, в случае со «Стенькой Разиным» это было частью замысла, а еще создателям, вероятно, хотелось похвалиться количеством задействованных актеров, которых было так много, что они с трудом умещались в кадре разом<sup>57</sup>. Но нельзя не отметить, что панорамирование также работало на еще большую маргинализацию княжны, если не полное вытеснение за рамку кадра. Разин и княжна оказываются в центре и относительно близко к камере только в финальном, мимолетном фрагменте эпизода. Более того, та же визуально-пространственная маргинализация повторена и в начале следующего эпизода, озаглавленного как «Разгул в лесу»: княжна снова расположена прямо у левой рамки кадра и с самого края группы разбойников.

Тем не менее Цивьян утверждает, что в обоих эпизодах описанное кадрирование отражает не замысел создателей фильма, а неопытность оператора; маргинализацию княжны Цивьян видит как огрех, результат неосведомленности Дранкова и Козловского в работе камеры *Pathé*, которую они использовали для съемок<sup>58</sup>. У этих камер не было видоискателя, что усложняло кадрирование, ведь оператор не имел возможности увидеть, что именно он снимает. Бывшие фотографы, Дранков и Козловский были более привычны к камерам, которые позволяли видеть снимаемое изображение. И все же, возможно, Цивьян преувеличивает техническую неопытность операторов. В конце концов, к тому времени, как Дранков приступил к съемкам «Стеньки Разина» летом 1908-го, он пользовался камерой *Pathé* уже больше года: и когда снимал русские титры для французских лент, показанных в ряде петербургских кинотеатров, и во время съемок «Бориса Годунова».

Как бы то ни было, утверждение о том, что маргинализация княжны и ее исключение из кадра, вероятно, не были преднамеренными, вовсе не лишает ни ее расположение в кадре, ни способ кадрирования значимости или смысла вообще. В конечном счете «плохое кадрирование» всего-то вытесняло княжну из кадра больше, чем это планировалось изначально: будь кадрирование в этих эпизодах «лучше», она все равно находилась бы с края композиционной группы. Однако, рассуждая об эпизоде в лесу, Цивьян вновь утверждает, что создатели фильма набрали на средства киновыразительности по чистой случайности, поясняя, что Ромашков до работы над «Стенькой Разиным» имел театральные опыты и эпизоды фильма, вероятнее всего, разработал «по-театральному», поскольку на сцене «такое композиционно маргинальное положение героев не противоречит их значению в драме»<sup>59</sup>.

Нельзя отрицать театральные корни сюжета фильма. Как указывает Зоркая, многое в нем напоминает традиционную русскую народную пьесу «Лодка», которую часто описывают как инсценировку народной песни «Вниз по матушке, по Волге»<sup>60</sup>. Однако «Стенька Разин» – не просто заснятый народный театр, это подчеркивает и Зоркая, описывая картину как «кинематографическую версию» «Лодки»<sup>61</sup>. То, как развивается сцена в лесу, действительно указывает на кинематографическую природу фильма. В этом эпизоде Разин приказывает княжне танцевать, и во время подготовки к исполнению она перемещается на передний план и к центру кадра. Создатели фильма, действительно, подчеркивают данную мизансцену, заставляя нескольких разбойников выйти вперед и расстелить на земле персидский ковер, создавая для княжны импровизированную сцену. Нарочитость этого действия захватывает и окончательно

<sup>56</sup> *Cavendish Ph. The hand.* P. 217.

<sup>57</sup> В своем рекламном материале Дранков подчеркивает, что «Стенька Разин» был «поставлен при участии не менее 100 человек». Цитату см.: *Leyda J. Kino.* P. 34.

<sup>58</sup> *Цивьян Ю. Стенька Разин.* С. 94.

<sup>59</sup> Там же. С. 95.

<sup>60</sup> *Зоркая Н. Мотив персидской княжны в «разинском» лубочном цикле и в русской литературе XIX–XX веков // Мир народной картинки: материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1997» / Ред. И. Е. Данилова. М., 1999. С. 288–289.*

<sup>61</sup> *Зоркая Н. Стенька Разин.*

развеивает всякие сомнения: создатели фильма сознательно контролируют положение женщины в кадре. Явно «неуклюжее» кадрирование открывающего эпизода и начала эпизода в лесу лишь усиливают воздействие от тщательно скадрированного танца невольницы.

Ее расположение в центре обладает определенной экспрессией. С одной стороны, оно сигнализирует о том, что хоть княжна и жертва, но все же обладает существенной силой и весьма значима для сюжета. И в этом условность раннего кинематографа отличается от театральной. В отличие от ранней русской сцены, на экране главный герой практически всегда размещался в центре экрана. Это «правило» было сформулировано Цивьяном: «На немом экране... главный герой – тот, кто в центре и чья фигура крупнее»<sup>62</sup>. Потому, как отмечает Зоркая: «Это можно считать „кинематографической новацией“»<sup>63</sup>. Княжна здесь господствует над сборищем мужчин, над пространством экрана и кадра, равно как и над разумом Разина.

Одержимость Разина пленницей наделяет ее властью и неминуемо ослабляет самого атамана. Его слабость также обозначена пространственно. В первых двух эпизодах фильма Разин тоже смещен к самому краю кадра, скованный своим желанием быть рядом с княжной, вдали от центра экрана, в то время как там размещены преданные ему люди, которые символизируют дело, брошенное Разиным ради страсти. Показателен и тот факт, что на протяжении всей лесной сцены Разин остается композиционно маргинализированным. Он находится с краю кадра и во время, и после танца княжны, когда ее центральное положение в кадре перехватывает троица разинских мужиков, исполняющих свой национальный танец и тем самым подчеркивающих обособленность и инаковость женщины, а заодно и собственную сплоченность.

Однако, хотя танец невольницы и предполагает ее значение для повествования и ее власть над Разиным, он же, как ни парадоксально, намекает, что ее сила мнимая, а не подлинная. В этой связи полезно применить к «Стеньке Разину» предложенный Лаурой Малви в «Визуальном удовольствии и нарративном кинематографе» психоаналитический анализ того, как мейнстрим/классическое кино структурируется в соответствии с бессознательным патриархального общества, то есть в соответствии с мужскими фантазиями о вуайеризме и фетишизме<sup>64</sup>.

В данном эссе Малви разработала концепцию контролирующего «мужского взгляда», чтобы объяснить, как мейнстрим поощряет зрителя, будь то мужчина или женщина, отождествлять свой взгляд со взглядом героя фильма и, таким образом, видеть героиню как пассивный объект эротического желания. Ровно это и происходит, когда княжна выходит вперед, чтобы станцевать. Пока длится танец, на переднем плане и в центре кадра женщина привлекает взгляды не только героев, которые составляют ее благодарную аудиторию внутри повествования, но и взгляды зрителей фильма. Более того, расположение княжны побуждает и их, и нас неотрывно наблюдать за ней, она выставлена на обозрение специально, чтобы все на нее смотрели. Говоря языком Малви, княжна заснята скопофильной камерой, согласно которой мужчина является зрителем, а женщина – «зрелищем». Малви использует термин «зрелище» для обозначения отношений объекта/субъекта, в которых (женский) объект взгляда – камеры или героя фильма – рассматривается как принадлежащий, контролируемый и определяемый (мужским) субъектом или «носителем взгляда». Как поясняет Малви, Фрейд ассоциировал скопофилию с «использованием других людей как объектов» и видел в ней активный источник удовольствия<sup>65</sup>. Согласно анализу Малви, в мире, «построенном на половом дисбалансе», удовольствие от рассматривания расщепляется «между активным/мужским и пассивным/женским», поскольку

---

<sup>62</sup> Цивьян Ю. Стенька Разин. С. 95.

<sup>63</sup> Зоркая Н. Мотив персидской княжны. С. 288.

<sup>64</sup> Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / Ред. Е. Гапова и А. Усманова. Минск, 2000. С. 288.

<sup>65</sup> Там же. С. 280–285.

конституирующий мужской взгляд проецирует свои фантазии на женскую фигуру, которая в соответствии с ними обретает свою форму. В обычных для себя эксгибиционистских ролях женщины одновременно рассматриваются и демонстрируются, их внешность кодируется для достижения интенсивного визуального и эротического воздействия. Можно сказать, что женские роли коннотируют бытие-под-взглядом (*to-be-look-at-ness*)<sup>66</sup>.

Однако на репрезентацию актрисы как «зрелища» влияет не только ее расположение в кадре. Укрепляет ее «бытие-под-взглядом» и костюм. Ведь то, что видит зритель, когда княжна исполняет национальный танец, является продуктом мужской фантазии: изображение женщины как «Другой», структурированное в соответствии с общепринятым и узнаваемым представлением. Одета в то, что для «западных» глаз является квинтэссенцией «восточного» наряда – шаровары и развевающиеся вуали, скроенные из одинаковой прозрачной ткани, – княжна с длинными, ниспадающими на спину темными волосами представляет собой манящее зрелище экзотической женственности для услады мужчин. Таким образом, она становится клише, карикатурой на типичную восточную женщину, которая в западной живописи XIX века представлена, как показал Эдвард Саид, в неизменной связи с танцем и, следовательно, с «безграничной чувственностью» и является «обычно существом властной мужской фантазии»<sup>67</sup>. Как мы увидим, подобно большинству западных концепций о Востоке, персидская княжна куда «меньше относится к Востоку... чем к „нашему“ миру»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Там же. С. 285.

<sup>67</sup> Said E. W. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* [1978]. London, 1995. P. 207.

<sup>68</sup> Ibid. P. 12.

## Смерть танцовщицы и мотивы убийцы: гомосоциальность и самосохранение

*Исследовать подчинение женщин – значит исследовать и братство мужчин.*

*Кэрол Пейтон<sup>69</sup>*

В своей крайне познавательной статье Зоркая исследует, как образ персидской княжны или, точнее, поступок Разина, утопившего княжну, преподносится в лубке, фольклоре и русской литературе XIX и начала XX века. Среди прочего она рассматривает, как меняется со временем толкование мотивов Разина<sup>70, 71</sup>. Она заключает, что с середины XIX века каждая последующая версия смерти княжны стремится истолковать убийство через «психологическое и часто достаточно сложное оправдание разинских зверских действий»<sup>72</sup>. И что же в таком случае предлагают нам в качестве мотивов разинского убийства создатели фильма и как они сообщают зрителю свою интерпретацию мотивов Разина?

Зоркая демонстрирует, что пересказы легенды, созданные в первые годы XX века, как правило, уделяют повышенное внимание ее социополитическому измерению, подчеркивая статус Разина как лидера восстания<sup>73</sup>. На первый взгляд, «Стенька Разин» Дранкова соответствует этой обобщенной тенденции, и социополитическое прочтение действительно предзадано его общим историко-мелодраматическим срезом. Как и подобает мелодраме, в основе сюжета лежит череда любовных треугольников. Однако необычно, что главные треугольники основаны вовсе не на эротическом соперничестве; так, один треугольник вовлекает в конфликт Разина, персидскую княжну и Родину, во имя которой всегда сражался Разин и которую символизирует матушка Волга. Если невольница символизирует личное разинское удовлетворение, то река олицетворяет его самопожертвование во имя общественного долга. Конфликт между двумя этими женскими фигурами становится явным в финальном эпизоде, когда титры воспроизводят речь Разина перед тем, как тот бросает княжну в реку: «Волга-матушка, ты меня поила, кормила, на своих волнах укачивала, прими мой дорогой подарок». Впрочем, еще в самом начале фильма Волга опознается визуально (то есть кинематографически) как наиболее важная фигура в этом треугольнике: вспомним, что открывающий эпизод начинается с продолжительного общего плана, на котором лодки первые секунд двадцать пять из полутора минут всего эпизода задвинуты на задний план и едва различимы в раздольных водах реки. Фильм не раз критиковали за «неуклюжесть» его «чрезмерно долгих» общих планов, но этот кажущийся «недочет» можно интерпретировать как намеренный выразительный прием, особенно если рассматривать его в свете четкого мизансценирования последующих эпизодов. Практически целиком исключая героев из кадра, авторам удается ввести в повествование и задать характеристики Волги и Родины, которую та репрезентирует. Река, таким образом, затмевает и лодки, и плывущих в них крошечных людей, подчеркивая тем самым и их сравнительную незначительность. Другими словами, река захватывает экран, следовательно, и зрительское внимание, так же – и примерно на тот же промежуток времени – захватит в следующем эпизоде экран, танцующая, и княжна.

---

<sup>69</sup> Цит. по: *Graffy J. Bed and Sofa: The Film Companion. London, 2001. P. 56.*

<sup>70</sup> Зоркая считает, что убийство княжны Разиним – ключевой мотив легенды.

<sup>71</sup> *Зоркая Н. Мотив персидской княжны. С. 279.*

<sup>72</sup> Там же. С. 281.

<sup>73</sup> Там же. С. 279.

И все же, чтобы добраться до социополитического прочтения фильма, придется пройти детально по тому, что именно сподвигло Разина на убийство княжны. Чтобы учесть все эти важные факторы, зритель вынужден обратиться к другому треугольнику, к тому, что возникает между Разиным, княжной и разбойниками. И снова баланс сил получает визуальное отображение. Разин с княжной неизменно вынесены на край кадра, в то время как разбойники властвуют внутри: и за счет своего расположения в центре и/или на переднем плане, и за счет своего количества (вспомним, как в сцене в лесу трое разбойников сменили княжну на восточном ковре и исполнили свой национальный танец). Разумеется, в характере отношений с Разиным и в своей обеспокоенности тем, что Разин пренебрегает долгом, забавляясь с княжной, разбойники тоже связаны с Родиной. Однако их стремление вырвать своего лидера из лап этой женщины вызвано в том числе и страхом перед тем, что ее присутствие разрушит их мужское братство. Воодушевляющая речь главаря подчеркивает, что заговор разбойников мотивирован не только чувством общественного долга, но и сильным личным переживанием, что их лидер/отец покинул их, а их место отняла княжна<sup>74</sup>.

Следовательно, власть женственности/сексуальности княжны над Разиным неминуемо оказывается губительна для нее самой. Персиянка угрожает мужскому образу жизни, отвлекая атамана от обязанностей главаря разбойников. И их ответ в контексте кинопроизводства начала XX века, времени глубинных социальных перемен в России, вполне предсказуем и отражает страх общества перед женщиной, представляющей угрозу все более нестабильному патриархальному укладу. Именно за тем, чтобы усмирить силы этой «чаровницы» и свести на нет опасность, которую она собой представляет, разбойники и замышляют ее гибель.

В фильме отчетливо показана и другая тревога, на которой и сыграют разбойники: личный разинский страх перед тем, что эта красивая женщина может – своей неверностью – унижить и демаскулинировать его. Эта боязнь, действительно, обнаруживается в Разине еще до того, как разбойники показывают ему поддельное письмо. Четвертая часть фильма предвращается заглавием «Ревность заговорила» и изображает атамана, одолеваемого подозрениями, который мучает княжну вопросами о ее чувствах к нему – жестокость его эмоций очевидна уже по тому, как он бросает женщину на землю. Итак, когда люди Разина подтверждают измышленные преступления наложницы своим поддельным письмом<sup>75</sup>, на бессознательном уровне вскрывается проблема ее женственности/сексуальности. По Малви, женский персонаж, пусть и заданный как пассивное зрелище, по сути, все же остается проблематичной и даже опасной фигурой:

Проблема женского персонажа приобретает более глубокое измерение в терминах психоанализа. Фигура героини несет в себе нечто, к чему прикован взгляд, который, тем не менее, не хочет этого признать, – а именно отсутствие у женщины пениса, предполагающее угрозу кастрации, а следовательно, и неудовольствия. <...> Таким образом, женщина в качестве визуального знака, демонстрируемого для рассматривания и удовольствия мужчины, активного распорядителя взгляда, всегда таит опасность вызвать то глубинное беспокойство, к которому этот знак изначально отсылает<sup>76</sup>.

Для мужского бессознательного Малви выделяет «два стратегических пути избежать этого кастрационного беспокойства». Иначе говоря, два способа, при помощи которых зритель может быть уверен в сохранности собственного удовольствия на протяжении всего фильма.

---

<sup>74</sup> Зоркая Н. Римейк // Экран и сцена. 2001. № 26. С. 14.

<sup>75</sup> Как отмечает Зоркая, прием с разбойничьим письмом, которого нет в песне, является еще одним примером того, как «Стенька Разин» повлиял на раннее русское кино, так как в 1910-е годы письмо стало стандартным средством в развитии киноповествования. См.: Зоркая Н. Мотив персидской княжны. С. 288.

<sup>76</sup> Малви Л. Визуальное удовольствие. С. 291.

Первый она обозначает как «садистский вуайеризм», при котором удовольствие гарантировано за счет повествования в целом и развязки фильма, для мужского персонажа, как правило, заключающиеся в «удостоверении вины (непосредственно связываемой с кастрацией), установлении контроля над субъектом вины и осуществлении над ним правосудия посредством [ sic

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.