

Алексей ЛОПАТИН

ЯКОВ ПРОТАЗАНОВ И ЖАНР КИНОРОМАНСА

«...хозяйская рачительность, и в ней сказывался опыт Протазанова. В ней—и облагороженная, возведенная в ранг искусства коммерческая хватка русского кинематографа, экранизовавшего, как говорилось, все подряд—“от романа до романса”. Протазанов мгновенно примечал, схватывал, заботливо копил самые разнообразные жизненные и эстетические веяния, узнавал о вновь забывших источниках, припадал к ним, старался, как заботливый муравей, скорее принести в свои фильмы все, что казалось ему интересным, новым и ценным в жизни, в литературе, в кино же. Он не искал возможности выразить давно выношенные замыслы, видения, личные темы, собственные и сердечные страсти».

Нея Зоркая «Портреты».

Число экранизаций русских романсов в дореволюционном кинематографе ошеломляло даже современников. К ним необходимо прибавить еще и экранизации русских народных песен. Чем же диктовался этот устойчивый интерес кинематографа к традиционно популярным в России эстрадным жанрам—романсам и народным песням? В их развитии городская зрелищная культура накопила устойчивые традиции. В докинематографическую эпоху, например, лубочные издания популярных песен были рядовым и массовым явлением.

Знаменитое «Товарищество И.Д.Сытина» выпускало огромными тиражами лубочные картинки, в которых отражались определенные сюжетные коллизии той или иной песни: «Ухарь-купец», «Кочегар», «Пара гнедых», «Маруся» («Любила Маруся друга своего»), «Песня рекрута» («Последний нынешний денечек»), «Умер бедняга»... Это—лишь несколько песенных лубков издания Сытина, доказывающих, что роль подобных картинок нельзя недооценивать. Они вырабатывали в народной среде определенный тип восприятия и мышления, который проявлялся как в балагане, так и в театре, и в кино.

Инсценировки песен, стихов были давнишним и испытанным эстрадным приемом. Балаганный принцип лубочных инсценировок народных песен довольно широко эксплуатировался и театрами миниатюр. Даже в знаменитом элитарном московском кабаре «Летучая мышь» было поставлено множество инсценировок песен и романсов: «Сижу я в балиевской “Мыши”». Смотрю комическую инсценировку романа Пушкина “Черная шаль”. Артист в офицерской форме вспоминает, как он полюбил младую гречанку, и что из этого вышло, все приключения неудачного романа. И все это,—каждая вспоминаемая им картина тут же представляется на сцене. И таких инсценировок у Балиева—масса...»² Подобный принцип инсценировки использовался и для экранизаций песен и романсов в кинематографе.

«Только народные сказки и народные песни,—какие-нибудь разбойничьи и казачьи, созданные соборно, коллективно, всенародно, целой громадой людей, а не одним каким-нибудь человеком,—только они могли быть таким же совершенным выражением своих создателей, каким нынче является кинематограф»³,—писал Чуковский в памфлете «Нат Пинкертон и современная литература», подводя современников к мысли, что «кинематограф тоже есть песня, былина, сказка, но создатель всего этого уже не народ»⁴. Кинематограф в первое время пользовался дарами народной кладовой, черпая сюжеты для своих фильмов из народных песен. «Кто не знает, кто не слышал нашу русскую, полную скорбной поэзии песню про Ваньку-Ключника—злого разлучника... И поэты, и художники не раз вдохновлялись этой песней, находя в ней богатый материал для своих творений... Остановившись на том же сюжете, мы имеем в виду изобразить на экране поэтическую иллюстрацию этой популярнейшей из народных песен, перенести зрителя в обстановку нашей родной страны»,—так начинается либретто фильма «Ванька-ключник» (1909, петербургский кинотеатр «The Royal Sun», Малый Царскосельский проспект, 38)⁵.

Почему же у раннего кинематографа возник столь устойчивый интерес к экранизациям песен и романсов? Кинематография, проходя тогда в своем развитии стадию репродуцирования других искусств, нашла в песнях, прежде всего, знакомые и привычные сюжеты, чаще мелодраматические. «Мелодраматические сюжеты хорошо всем известных песен и романсов пришлись по душе зрителям, к тому времени, видимо, уставшим от многочисленных салонных драм, убийств, отравлений и умерших от чахотки»⁶, которые в обилии поставляли иностранные кинофирмы, успешно освоившие до зарождения отечественного кинопроизводства безграничные просторы России.

В материале ранней кинематографической драмы наблюдалась «определенная устойчивость одних элементов и хаотическое брожение других»⁷,

поэтому в ней фигурировали «те же самые зафиксированные сюжетные мотивы плюс столь же стойкие мотивы, взятые из других жанров»⁸. Например, из песен и романсов. В те годы, когда кино проходило свою младенческую ступень, «произошла *схематизация мотивов* [здесь и далее курсив мой.—А.Л.], но лишь началась *схематизация сюжетов*»⁹. Повторяемость, стереотипы в сюжетосложении, архетипы восприятия, вкусы зрителя—вот те составляющие процесса «схематизации сюжетов», которые и заставили ранний кинематограф обратиться к «песенным картинам». «В нашем распоряжении было тогда четыре сценария: “Ермак—покоритель Сибири”—исторический, “Боярин Орша”—литературный, “Русалка”—оперный и “Ванька-ключник”—песенный,—писал Ханжонков.—Это была проба разнородных источников, с целью установить, какой же из этих источников явится для кинематографической картины наиболее целесообразным»¹⁰. Опыт показал, что фильмы, на основе песен, имели бесспорный зрительский успех. «Песенные картины» во многом были наивными и сентиментальными, в основе их лежала, как правило, мелодрама. Но простая публика с охотой смотрела эти киновариации знакомых романсов и песен, порой до неузнаваемости переиначенные на экране. *Количество мотивов и сюжетов раннего кино, на первый взгляд, кажется ограниченным. Варьирование же их практически безгранично.* Такое многообразие вариаций означало, что кинематограф принял на себя функции городского фольклора, обратившись к далеким народным истокам, к национальным традициям, во многом основанным на идеях, заимствованных из низовых форм культуры. Освоение приемов, мотивов, сюжетов, накопленных низовым слоем городской культуры, происходило и в докинематографическую эпоху (вспомним балаганные арлекинады). Но с первых шагов русской кинематографии, буквально с первого ее фильма, эти процессы приняли целенаправленный характер.

Наша отечественная кинематография, собственно говоря, и началась с такой «песенной картины», со снятого в 1908 году А.О.Дранковым фильма «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). «“Понизовая вольница”—историческая драма. 1908 г.—дата выпуска; 224 метра—длина; семь с половиной минут—современная проекция; в уголке каждого плана—витиеватый росчерк “А. Дранков”. Хаос, хаос в этом первом “полнометражном” фильме! Теснится, мечется, топчется перед аппаратом массовка...»¹¹—писала Зоркая. Но в этом хаосе первой русской киноленты проглядывают черты четко организованного низового городского зрелища. Этот фильм по сценарию В.Гончарова ставил режиссер Петербургского Народного дома В.Ромашков. Картина явилась инсценировкой популярной в России песни поэта-фольклориста Д.Н.Садовникова «Из-за острова на стрежень». Как свидетельствуют современники, показывалась она в сопровождении музыки и пения: «К каждой ленте прилагалась граммофонная пластинка с записью музыки М.Ипполитова-Иванова, специально написанной для этой картины»¹². До начала ее демонстрации предполагалось, что «в течение нескольких минут должна слышаться песня “Вниз по матушке по Волге” (ноты будут приложены к фильму)»—читаем в опубликованном Б.С.Лихачевым «сценариусе» «Стеньки Разина»¹³. Этот «сценариус», как и сами сохранившиеся кадры первого русского фильма, воочию демонстрирует известные приемы бала-

ганного дивертисмента, близкие массовому зрителю, без них не обходилось практически ни одно народное гулянье, ни одна увеселительная городская затея. Сравним, как описывалась «Понизовая вольница» в книге Р.Соболева, и как зафиксировал картину «сценариус»: «(1) Фильм состоял из шести картин, в которых последовательно излагалось содержание песни <...>. Фильм начинался с музыкального вступления, под которое на экране показывались несколько лодок, а на них Степан Разин с персиянкой, его есаулы и разбойники. “Разгул Стеньки Разина на Волге”—так называется первый эпизод. Пристав к берегу, разведя костры и забросив оружие, гуляет войско Степана. Выпив, Разин приказывает разбойникам петь, и они, собравшись в круг, поют “Вниз по Матушке по Волге” [здесь и далее курсив мой.—А.Л.] <...>. Потом танцует восточный танец персидская княжна, ее сменяют плясуны из разбойников. Пляска снова сменяется пением, и тут мы замечаем, что есаул и разбойники грозят персиянке кулаками—“действие завязывается”¹⁴; (2) Картина 2-я. Разгул Стеньки Разина на Волге. <...> Все пьют. Атаман бросает кубок на траву и приказывает разбойникам петь. Все собираются в круг и поют: “Вниз по матушке по Волге”. <...> Разин просит княжну плясать; и по приказу Разина разбойники устилают землю персидским ковром: разбойники собираются в круг, впереди музыканты с бубнами, жилейками, тарелками, трензелями, дудками; княжна с бубном в руках,—пляшет национальный танец.

При пляске все разбойники кричат “ура”, хлопают в ладоши, а по окончании пляски есаул подает княжне и атаману по стопке вина <...>.

Выходят плясуны, музыка играет “русскую”, несколько разбойников пляшут, некоторые падают в изнеможении от пляски, комически дергая ногами. Все смеются.

Затем опять все поют»¹⁵. После этих сцен следовали основные события фильма: «Заговор дружины против персидской княжны», «Ревность Степана Разина», «Смерть княжны, которую Разин бросает в набежавшую волну». Содержание отдельных сцен складывалось в знакомый сюжет песни о Степане Разине, известный заранее.

Фильм начинался и завершался песней «Вниз по матушке по Волге», показывался ориентальный танец—номер персидской княжны, происходила общая «русская» пляска разбойников, наконец, в финальном эпизоде хор вновь пел. Фактически весь фильм представлял собой демонстрацию отвлеченных артистических способностей действующих лиц картины. Сменяющие друг друга кадры напоминают дивертисмент. Или, что нам кажется более вероятным и что довольно часто случалось в балаганных постановках, произошло вживание отдельных номеров в ткань действия.

А.М.Конечный приводит следующие факты, отчасти подтверждающие наши предположения: «Съемка фильма [“Понизовая вольница”.—А.Л.] проходила в окрестностях Петербурга, в Удельной. В этом восьмиминутном фильме, где много сцен на воде, участвовали актеры Народного дома, которым руководил Алексеев. И вполне вероятно, что эпизоды с лодками в фильме были поставлены Алексеевым, который первым стал устраивать батальные постановки на прудах увеселительных садов и парков»¹⁶. Если в первой русской кинокартине А.Я.Алексеев-Яковлев, действительно, ставил

так называемые водные «трюки», то почти без сомнения можно утверждать, что как опытный «балаганный» постановщик, режиссер массовых зрелищ (а к тому времени он занимал еще и должность заведующего театральной частью Петербургского Народного дома императора Николая II) он мог быть причастен ко всему замыслу кинокартины и выстроил начало фильма в форме дивертисмента. Алексеев-Яковлев принимал затем участие в постановке некоторых картин, и его имя зафиксировано в фильмографическом описании Вен. Вишневецкого.

Затем по этой «выкройке» будут штамповаться десятки (если не сотни) лубочных картин, созданных по мотивам народных песен. В них важна была не столько передача сюжета, сколько настроение песни, умение передать в экранном действии ее атмосферу. В дореволюционном кино был очень удачно найден прием «договаривания» (или «проговаривания») текста—прием, порождающий множественность смыслов, в которых «абстракция организует схему кино и вместе с тем поддерживает внимание зрителя, “оплотняющего” эту схему материалом своего собственного коммуникативного опыта»¹⁷—писал исследователь-антрополог К. Богданов, изучающий феномен «антропологии молчания». Опыт построения сюжета, базирующегося на привычных приемах, воспользовались создатели картин «песенного жанра», жанра кинороманса.

Подобные приемы иллюстрации песен возникли в Европе сразу же после изобретения кинематографа. Вот что сообщал журнал «Сине-фоно» в обзоре зарубежной прессы, рассказывая о представлении, данном газетой «Daily Chronicle»: «Недели 2 тому назад лондонская газета “Daily Chronicle” дала представление в здании Политехникума перед огромной аудиторией. На экране показывались картины, иллюстрировавшие сюжеты романсов и арий, которые тут же исполнялись известными артистами»¹⁸. Зрителю предлагались перепевы известных песенных сюжетов вместе с примитивным «озвучанием» картин этими самыми песнями (посредством живого исполнения, при помощи граммофона или по нотам, приложенным к фильмам)¹⁹.

Эстрада стала беспроигрышным материалом и поставщиком сюжетов, которые были хорошо знакомы публике. Первым кинозрителям также было важно, чтобы мелодия сливалась в одно неразрывное целое с сюжетом и настроением. Это могло происходить только в том случае, если фольклорный или эстрадный образец, взятый для иллюстрации, был легко узнаваем. «Абсурдное либретто какого-нибудь “Пупсика” не вредит делу, потому что там “Pupchen, du bist mein Augensterne...”—и дело в шляпе»²⁰—писал «Вестник кинематографии» в 1913 году. Это и есть основная причина расцвета кинороманса на экране.

Фильмы-инсценировки народных песен и романсов шли на экранах чаще всего в музыкальном или вокальном сопровождении, иллюстрируя сюжет соответствующим звуковым фоном. Известные песни и романсы легко «накладывались» на любое сюжетное построение киносценария. Сама песня или романс диктовали лишь общее направление в развитии сюжета. Немых фильмов-экранизаций народных песен и романсов (цыганских, старинных, городских) было снято много (сотни!). Все они представляли собой некий псевдонародный лубок. Таковы были фильмы: «Стенька Разин» («Понизо-

вая вольница»), «Эх, Дубинушка, ухнем!» (режиссер А.Чаргонин, 1917), «Запрыгу я тройку борзых, темно-карих лошадей» (режиссер Я.Протазанов, 1916), «Лучинушка» (режиссер Е.Брайген, 1917), «Ванька-ключник» (сценарист и режиссер А.Воротников, 1916), «Бывали дни веселые, гулял я молодец» (сценарист и режиссер А.Ивонин, 1916), «Коробейники» (режиссер Н.Салтыков, 1917) и многие другие. Некоторая смещенность данных картин в область примитива отвечала наклонностям и потребностям зрителя того времени с его устойчивыми низовыми вкусами. Но не менее популярными были чисто эстрадные, как мы бы сегодня сказали, «шлягеры» 1910-х годов. Их «экранизировали» не реже народных песен, так как они были, как говорится, «на слуху» у зрителя. Таких фильмов тоже было немало: «Ах, зачем эта ночь так была хороша» (сценарист и режиссер А.Аркатов, 1916), «Последний нынешний денечек» (сценарист и режиссер Н.Ларин, год неизвестен), «Ухарь-купец» (сценарист и режиссер А.Бестужев, 1916), два подряд фильма на сюжет стихотворения К.Р., ставшего поистине народной песней в годы Первой мировой войны, — «Умер бедняга в больнице военной» (режиссеры А.Ивонин и А.Варягин, оба—1916). Эти же песни, кстати, были тогда предметом и многочисленных пародий куплетистов, выступавших в дивертисментной части кинематографических сеансов.

Романс был близок и понятен любому зрителю благодаря своей ярко выраженной эмоциональной природе, экзальтированности, а порой и эротичности. Цыганские страсти, рвущиеся в клочья сердца влюбленных, убийства на почве ревности и самоубийства из-за неразделенной любви, подлоги, преследования, отравления и т. д.—все это сюжетные коллизии первых лент раннего кинематографа. «Романс вообще представляет собой комбинацию мотивов или, лучше сказать, описание различных стадий развития любовного чувства и взаимоотношений влюбленных <...>. При этом существенно, что, как бы мотивы ни варьировались, они одноплановы <...>. Не будет большой ошибкой признать за наиболее оригинальную черту романса доведенную до предела банальность!»²¹—писал исследователь творчества Апухтина Н.Павлов. Это и привлекало к романсу внимание режиссеров немного русского кино. Сценарии-экранизации известных романсов штамповались тогда лихо и без особых ухищрений. Подобная спешка давала соответствующие результаты. Художественные достоинства многих из этих кинопроизведений довольно сомнительны. Но зрители той поры упивались «романсодрамами». Постановка их была выгодна, прежде всего, с финансовой точки зрения, т.к. всякий раз они становились кассовыми. Жанр «кинороманса» тогда прочно утвердился в репертуаре. Сложилась целая традиция экранизации наиболее популярных романсов из репертуара звезд российской эстрады: А.Д.Вяльцевой—«Ах, да пускай свет осуждает» (режиссер С.Веселовский, 1916); А.Вертинского—«Прощай, Люлю» (режиссер Ч.Сабинский, 1916), «Ваши пальцы пахнут ладаном» (режиссер Я.Галицкий, год неизвестен); Изы Кремер—«Черный Том» (режиссер М.Линский, 1918), «Черная любовь» (сценарист и режиссер В.Стрижевский, 1917); М.Вавича—«Вы просите песен, их нет у меня» (режиссер—предположительно А.Гарин, 1918–1919) и других. Именно небывалый зрительский успех на эстраде стал причиной экранизации большинства романсов. Публика напевала мотив «Хризантем»

и шла смотреть фильм «Отцвели уж давно хризантемы в саду» (режиссер А.Аркатов, 1916, с И.Мозжухиным в главной роли). Зритель повторял популярнейшую «Пару гнедых», звучавшую повсюду в садах, ресторанах, кафешантанах, и смотрел «затертую до дыр» одноименную кинокартину Ч.Сабинского (1915), где опять блистал «король» русского немого кино Иван Мозжухин. В любом кафешантане лихо распевали «Колокольчики-бубенчики», а в кинематографах можно было увидеть их «киноверсию» «Колокольчики-бубенчики звенят, простодушную рассказывают бль...» (режиссер С.Веселовский, 1916) и т.д.

Дань моде экранизировать романы отдали лучшие кинорежиссеры дореволюционного кино. Среди них выделяется Я.Протазанов, создавший несколько таких картин—«Подайте, Христа ради, ей» (1916, в главных ролях снялись И.Мозжухин и Н.Лисенко), «Чайка» (1915, с И.Мозжухиным в главной роли). Протазанов вообще свою самостоятельную режиссерскую деятельность начинал именно с кинороманса—фильма «Песнь каторжанина» (1911). Как был создан его сценарий—хорошо известно из воспоминаний самого кинорежиссера: «Как-то товарищи-актеры чествовали меня, возглавлявшего актерскую труппу, в маленьком ресторанчике. Это чествование вскоре перешло в самодеятельный концерт, на котором мой друг актер В.Шатерников с большим чувством спел, а потом по нашей просьбе несколько раз повторил “Песнь каторжанина”. Хотя при этом было выпито немало, содержание этой песни показалось мне готовым сценарием. Я взял карандаш, написал: “Песнь каторжанина”—и, торжествуя, продал “сценарий” за 25 рублей. Мне же поручили по настоянию актеров и постановку этой картины. Совершенно неожиданно картина оказалась удачной. В прокат пошло 65 экземпляров (максимально тогда выпускалось 30–34 экземпляра). И тут сразу в моей судьбе произошло потрясающее событие—с 80 рублей жалованья меня сразу перевели на 400 рублей»²². Вишневский приводит информацию, исходя из которой музыкальным источником фильма считает одну из «каторжных» песен (а именно—«Бывали дни веселые»), записанных известным фольклористом Вильгельмом Наполеоновичем Гартевельдом в экспедиции в Сибири. Но в собранных ученым образцах каторжного фольклора песня с таким названием вообще не значит. «Бывали дни веселые»—это песня городского фольклора, рассказывающая о похождениях купеческого сына, и ничего общего не имеет с каторжными записями Гартевельда. Смею предположить, что в основе сценария лежала совершенно другая песня из записанных Гартевельдом в Сибири—«Зачем я, мальчик, уродился». Ее текст таков:

*«Зачем я, мальчик, уродился,
Зачем тебя я полюбил?
Ведь мне назначено судьбою
Идти в Сибирские края.*

*Я в Петербурге уродился
И воспитался у родных,
А воровать я научился
Там у приятелей своих.*

*В Сибирь жестокою далеко
Судом я в ссылку осужден,
Где монумент за покоренье
В честь Ермака сооружен.*

*Пройдет весна—настанет лето,
В садах цветочки расцветут.
А мне несчастному за это
Железом ноги закуют.*

*Придет цирюльник с вострой бритвой,
Обреет правый мой висок;
Я буду вид иметь ужасный
От головы до самых ног.*

*Но там в Сибири в час полночный
Свяжусь я вновь с чужим добром
И, одинокий и несчастный,
Пойду урманамы тайком.*

*Дойду до русской я границы;
Урядник спросит: “Чей такой?”
Я назову себя бродягой,—
Не помню родины своей»²³.*

Как преобразовал этот сюжет Протазанов—нетрудно догадаться. Зерном стала история трагического падения личности. Каторжная песня дает для этого более чем богатый материал. По этому же принципу, видимо, выстраивались сюжеты и других киноромансов, снятых режиссером.

Один из них—«Чайка» (1915)—воспроизводил популярный романс, который, кстати, исполняла Анастасия Вяльцева. Это произведение стало ее лебединой песней. Именно во время его исполнения на гастролях «Несравненная» впервые почувствовала себя плохо, упала без чувств, после чего последовали короткая болезнь (лейкемия) и ранняя смерть всеобщей любимицы российской публики. Фильм не сохранился, но, судя по описанию, сюжет был «сильно драматизирован» и представлял собой историю роковой любви.

Вообще, романс оказался легко адаптируем под драму, вернее, мелодраму. «Внутренний лирический сюжет романса-послания или романса-ответа легко поддается драматизации: “свернутая” в романсе и представленная в виде характеристики романсового “сейчас”, история интимных отношений разворачивается при этом в ряд последовательных моментов»,—пишет исследователь литературного жанра романса Мирон Петровский во вступительной статье «Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс» к сборнику «Ах романс, Эх романс, Ох романс: Русский романс на рубеже веков»²⁴. Как справедливо считает автор этой статьи—любой романс является свернутой маленькой мелодрамой, а «развертыванию <...> нетрудно подвергнуть, в принципе, любой романс»²⁵. «Десятки фильмов начальных лет отечественного кинематографа были названы строчками из романсов <...>. Но историки кино, утверждающие, будто содержание этих лент безотносительно к содержанию соответствующих романсов, правы лишь отчасти»²⁶,—

утверждает автор упомянутой статьи, полемизируя с Н.М.Зоркой, на чью книгу «На рубеже столетий» он ссылается. Однако Зоркая вовсе не отрицает в своей книге того, что режиссеры немого кино могли использовать помимо названий и некоторые сюжетные ходы, подказанные романсом. Кстати, сам Петровский буквально в следующем абзаце своей статьи делает уточнение в этой заочной полемике: «Следует учесть, что популярный романс становился общезначимым и легко узнаваемым знаком определенной ситуации—некоторого момента “истории любви”. Прикрепленный к фильму, этот знак давал как бы ключ к киносюжету, отличному от сюжета романса, но однотипному с ним, указывал место на романсовом циферблате среди последовательных моментов “истории любви”. Заимствованное из романса название немого фильма становилось общепонятным “сверхтитром”. Романсовая словесная формула выходила за пределы жанра и становилась общекультурным знаком, пригодным не для одного лишь кичевого кинематографа»²⁷.

Конечно же, экранизировались не только известные «жестокие» романсы—активно использовались и наиболее выигрышные, яркие, запоминающиеся мотивы и сюжеты, подкинута кинематографу эстрадой. Они вполне подпадают под те законы сюжетосложения в кино, которые предложены Н.М.Зоркой в книге «На рубеже столетий». От повествовательного прозаического сюжета литературы «новорожденное» кино перешло к сюжетам адаптированным и сниженным. В раннем кинематографе начали складываться некие системы: «Назовем их системами *адаптации* [здесь и далее курсив Зоркой.—А.Л.] и *снижения*. <...> *Адаптация*—приспосабливание, прилаживание—заключает в себе как бы динамику такой обработки, в которой есть *материал* (в данном случае—литература) и есть некий *эталон*, к каковому материал приспособляется (тип или типы фильма того времени). *Снижение* в своем буквальном смысле вносит существенный нюанс в термин “адаптация”, уточняя направление этой обработки в сторону облегчения, сведения сложного к примитивному, приспособления более высокого к низшему уровню»²⁸. Материал народных песен, романсов мог «адаптироваться» и приспособливаться как угодно. Очень легко эти процессы происходили с произведениями малых форм, каковыми и были по своей природе эстрадно-фольклорные образцы. Адаптациям-иллюстрациям как самому элементарному способу подвергались народные песни. «Система сюжетных подстановок» часто применялась к популярным «жестоким романсам», экранизация которых, может быть, и породила тенденцию «жесточкой мелодрамы». Кинематограф с необычайной легкостью заимствовал чужие мотивы, превращая их в свои собственные сюжеты. Эстрада же поставляла их щедро и бесконтрольно. Чаще всего от песни в фильме оставался какой-нибудь один основной образ—«тройка», «колокольчик», «сад» и т. д. «Система сюжетных подстановок» «делает привычной практику самых разнообразных “поправок” к сюжетам классики, включения новых поворотов интриги, новых финалов, мотивов, совершенно чуждых и неорганичных для литературного оригинала, исключения и замены иными мотивами сюжетных мотивов оригинала»²⁹. Н.М.Зоркая вывела «простейшую» схему мелодрамы, основанную в том числе и на песенном материале,—*сюжет оболыщения* (А) и *сюжет домогательства* (А 1), которые применимы и к песенным сюжетам.

Одними из первых преимущества «песенного жанра» в русском кинематографе поняли Я.А.Протазанов и И.Н.Ермольев. Они чутко реагировали на конъюнктуру кинорынка и спешно начали снимать и выпускать так называемые фильмы по мотивам народных песен и романсов. Настоящий бум «песенных картин» начался после того, как в 1915 году на ермольевской кинофабрике режиссер Чеслав Сабинский вместе с оператором Евгением Славинским снял фильм «Пара гнедых» с участием Ивана Мозжухина. Успех был ошеломляющим. Идею экранизации песенных сюжетов сразу же подхватили и другие кинофирмы. Г.И.Либкен выпустил фильмы «Мой костер в тумане светит» (режиссер С.Веселовский, 1915), «Ваньку-ключника», «Ах, да пускай свет осуждает» (1916)³⁰. «Скобелевский комитет»—кинофирма, сугубо ориентированная на военную кинохронику и пропагандистскую кинопродукцию,—также снял по песням следующие картины: «Бывали дни веселые, гулял я, молодец», «Когда я на почте служил ямщиком», «Умер бедняга в больнице военной», «Последний нынешний денечек», «Под вечер осени ненастной» и другие. Как уже упоминалось, режиссерская карьера Якова Протазанова началась с картины на песенный сюжет «Песнь каторжанина», после которой последовала картина «Запрягу я тройку борзых, темно-карих лошадей» (1916) и нескольких других «киноромансов». «Не выдержал и Ханжонков: в начале 1916 года он написал сценарий, по которому его замечательный режиссер Евгений Бауэр поставил фильм “Ямщик, не гони лошадей”, где впервые снялся И.Н.Перестиани»³¹. Песенные фильмы сразу же стали предметом злого высмеивания в тогдашней прессе. Бум «киноромансов» окрестили «лошадиным» из-за обилия экранизаций русских песен и романсов с их повторяющимися «почтовыми тройками», «парами гнедых», а Ермольева в шутку стали называть «лихим ямщиком русской кинематографии».

Фильм «Нищяк» Протазанова (1916, Н.Лисенко—Артистка, И.Мозжухин—Поэт, Н.Браницкий—его друг) практически дословно цитирует популярный одноименный романс «Нищяк» (слова П.Беранже в переводе Д.Ленского, музыка А.Алябьева). В начале века этот романс пели лучшие эстрадные голоса—Александр Давыдов (Карапетьян), Варя Панина, Нина Дулькевич. В советское время в несколько обновленном варианте его пел Вадим Козин:

*«Зима. Метель из крупных хлопьев.
При сильном ветре снег валит.
Но под окном одна в отрепьях
Старушка нищяк стоит.*

*И подаянье ожидая—
Она все тут с клюкой своей.
И летом, и зимой босая.
Подайте, Христа ради, ей,
О, дайте, Христа ради, ей!*

*Сказать ли вам, старушка эта
Как двадцать лет тому жила?
Она была мечтой поэта
И слава ей венок плела.*

*Когда она на сцене пела—
Париж в восторге был от ней.
Она соперниц не имела
Подайте, Христа ради, ей.
О, дайте, Христа ради, ей!*

*Бывало после представленья,
Где от толпы проезда нет,
И молодежь от восхищенья
Гремела “Браво!” ей вослед.*

*Какими пышными хвалами
Кадил ей круг ее гостей.
При счастье все дружатся с нами—
При горе нету тех друзей.
При горе нету тех друзей!*

*Судьба и воля, провиденье:
Артистка сделалась больна,
Лишилась голоса и зренья
И ходит по миру одна.*

*Бывало, нищий не боится
Прийти за милостыней к ней.
Она ж у вас просить стыдится.
Подайте, Христа ради, ей.
О, дайте, Христа ради, ей!»*

Обращает на себя внимание, что фильм «Нищая» («Подайте, Христа ради, ей»), сохранившийся в чешской копии, стал именоваться «Примадонна-нищенка». Собственно романсовый сюжет дробится в нем на следующие мелодраматические коллизии: 1) встреча героя с примадонной; 2) его неординарное поведение—все видят в ней певицу, он—женщину; 3) любовные признания; 4) свадьба; 5) радости семейной жизни; 6) роковой случай, принесший болезнь и т. д. Протазанов снял свой кинороманс не столько о примадонне, ставшей волею судеб нищей, сколько о лирическом герое и его трагедии, о Поэте, не сумевшем перенести личную драму. Это становится очевидным в сцене перед свадьбой, когда в контровом свете фигура Мозжухина вдруг чернеет, а невеста остается ярко освещенной (затем этот прием повторяется в фильме еще дважды). Тем самым предрекается драма непонимания, трагедия одиночества героев. Собственно романсовый мотив—Нищая, просящая подаянье на заснеженной мостовой,—появляется лишь в финале фильма. Протазанов словно бы «переворачивает» сюжет известного романа, делая его зачин концовкой своей кинокартины.

Протазанов был родом из купеческой среды. Все реалии быта купечества конца XIX—начала XX вв. были ему хорошо знакомы. Пристрастие к городскому (мещанскому, как говорили в советское время) романсу, таким образом, было у него бессознательным. Но он понял одну бесспорную вещь—романс обладает свойством «свернутой», как ракушка улитки,

драматизации мелодраматического сюжета. Протазанов сумел увидеть эти сюжеты и запечатлеть их в кино.

Но кроме Протазанова киноромансы снимали и другие крупные кинорежиссеры раннего русского кино. Самым знаменитым «киноромансом», принесшим невиданную славу первой звезде русского экрана Вере Холодной, был фильм Чардынина «У камина». Невероятный успех этой картины побудил режиссера снять продолжение фильма (фактически его вторую серию)—«Позабудь про камин, в нем погасли огни...»

Популярные романсы обладали знакомым мелодраматическим сюжетом. В экранизациях элементарнее стали «движения чувств», форма любовного треугольника. В центре оказалась не загадка характера, а причуда судьбы, фатум. Героиня Веры Холодной дважды становилась жертвой «злого гения»—обольстительного князя Юрия Пещерского (В.Максимов). Вначале в драму адюльтера вовлечена Вера Ланина, изменившая мужу (В.Полонский) и умершая от раскаяния. Затем появляется ее воскресший «двойник», цирковая акробатка Мара Зет, соблазненная князем и тоже доведенная им до смерти. Штамповость очевидна. Чуть позже Чардынин снял еще один двухсерийный фильм, теперь уже по романсу «Молчи, грусть, молчи...» А Вера Холодная, занятая и в этой кинокартине, создала образ, исполненный грусти, о которой пелось в романсе. Холодная была, пожалуй, единственной актрисой русского дореволюционного кино, столь идеально сумевшей передать на немоном экране музыку «жестостого романса». Не случайно ее игра всегда подкреплялась выразительными аккордами таперов. Но ей, собственно, и не требовалось этой любезной помощи аккомпаниаторов, так как она в своих лучших ролях демонстрировала удивительную музыкальность. Эту способность первым открыл в ней Е.Ф.Бауэр, увидевший в актрисе талант слышать внутреннюю «музыку» роли.

Кинороманс тех лет явился для кинематографа феноменом не только в плане определения устойчивых сюжетов ранней кинодраматургии. Жанровые искания кинематографа только начинались, и проба с песенным, романсовым материалом дала возможность обыгрывать в кино темы, мотивы, сюжеты дивертисмента. Эти пробы продолжились и в советское время. Вспомним хотя бы фильм «Кирпичики» (1925) Л.Л.Оболенского, киноинсценировку популярной песни 1920-х годов.

1. З о р к а я Н. М. Портреты.—М.: Искусство, 1966, с. 150–151.

2. См.: «Сине-фоно», 1914, № 3, с. 24.

3. Ч у к о в с к и й К. И. Нат Пинкертон и современная литература.—М., 1910, с. 29.

4. Там же.

5. РНБ (СПб). ФГО, ис. 70, п. 11.

6. М и х а й л о в В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы.—М.: Материк, 1998, с. 214.

7. З о р к а я Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.—М.: Искусство, 1976, с. 224.

8. Там же.

9. Там же, с. 225.

10. Х а н ж о н к о в А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания.—М.—Л.: Искусство, 1937, с. 34.
 11. З о р к а я Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг., с. 268.
 12. М и х а й л о в В. П. Цит. соч., с. 285.
 13. Л и х а ч е в Б. С. Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. I. 1896–1913.—Л.: Academia, 1927, с. 53.
 14. С о б о л е в Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино.—М.: Искусство, 1961, с. 12–13.
 15. Л и х а ч е в Б. С. Цит. соч., с. 53–54.
 16. Цит. по: Петербургские балаганы. / Сост., вступ. ст. и коммент. А.М.Конечного.—СПб., Гиперион, 2000, с. 107.
 17. Б о г д а н о в К. Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс.—СПб., Издательство РХГИ, 1997, с. 91.
 18. См.: «Сине-фоно», 1909, 1 июня, № 17, с. 10.
 19. Например, к фильмам «Чайка» и «Пара гнедых» бесплатно прилагались ноты тех романсов, на мотивы которых и были сняты картины. А фильм «Ухарь-купец» шел в саду «Эрмитаж» (в Москве) в сопровождении хора и музыки.
 20. См.: «Вестник кинематографии», 1913, № 25, с. 13.
 21. П а в л о в Н. Сердечный архив поэта.—В кн.: А п у х т и н А. Стихотворения.—Л., 1990, с. 10–11.
 22. Протазанов о себе.—В сб.: Яков Протазанов. О творческом пути режиссера. /Сост. М.Н.Алейников. Изд. 2-е, перераб. и дополн.—М.: Искусство, 1957, с. 297.
 23. Песни каторги, сибирских бродяг и каторжников для соло, хора с аккомпанементом фортепиано, записанные в тюрьмах и тайге Сибири. Переложенные, гармонизированные и исполненные в 1960 городах России В.Н.Гартевельдом.—СПб.: Т-во «А. Иогансен», [б.г.].
 24. П е т р о в с к и й М. С. Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс.—В кн.: Ах, романс, Эх романс, Ох романс: Русский романс на рубеже веков. /Сост. В.Я.Мордерер, М.С.Петровский.—СПб., Герань, 2005, с. 60.
 25. Там же.
 26. Там же.
 27. Там же.
 28. З о р к а я Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг., с. 101.
 29. Там же, с. 104.
 30. Дополнительной рекламой картине послужило специальное указание на то, что она является экранизацией популярного романа из репертуара Анастасии Вяльцевой. Этот прием довольно часто применялся для рекламы. Например, фильм П.Чардынина «У камина» фигурировал в либретто, которое бесплатно раздавалось в кинематографе «Мулен Руж» (Невский проспект, 51), как «драма в 6-ти частях на романс г. Баторина», известного эстрадного исполнителя (Музей истории Санкт-Петербурга. Отдел фондов, III А—463 пр.). Имена эстрадных звезд часто использовались для привлечения зрителя. К самим фильмам они не имели никакого отношения.
 31. М и х а й л о в В. П. Цит. соч., с. 215.
-