Министерство образования и науки Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)

Исторический факультет
Кафедра отечественной истории (ОИ)

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК
Руководитель ООП
д-р ист. наук, профессор
_____ В. П. Зиновьев
«_____»_____2016 г.

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ КИНО

по основной образовательной программе подготовки специалистов
направление подготовки
46.03.01 - История

Руководитель ВКР
д-р ист. наук, профессор
_____В.В. Шевцов
подпись

Автор работы
студент группы №_ОЗО ИФ
_____В.В. Ажермачева
подпись

Томск - 2016

Оглавление

Введение 2
1 Специфика появления кинематографа в России 9
1.1 Исторические условия, связанные с появлением кинематографа 9
1.2 Сравнительный анализ кинопроцессов, происходивший во Франции, Италии, Америки и России. 20
2 Культурные аспекты становления дореволюционного кино в России 25
2.1 Стилевые особенности режиссёрского подхода к экранизации 25
2.2 Сравнительный анализ исторического фильма и кинохроники 35
2.3 Жанровые и стилистические аспекты салонной драмы 39
2.4 Творчество В. Старевича и Я. Протазанова в дореволюционном кинематографе 49
Заключение 53
Список использованных источников и литературы 56

Введение

Кино обладает особой магией, которая связана с визуальной природой. Кино универсально, у него нет возрастных и профессиональных ограничений. К нему обращаются люди самых разных мировоззрений. Хотя кино и отражает время, у него самого нет времени, оно связывает нас и показываемые события, сквозь столетия.

В мае этого года мы отмечали 120 лет со дня первого киносеанса фильмов братьев Люмьер в России. В театральной рубрике «Театр и музыка» на третьей странице газеты «Санкт-Петербургские ведомости» от 6(18) мая 1896 г., была помещена следующая заметка: «Вчера состоялось открытие сада и театра «Аквариум». Несмотря на довольно холодную погоду, сад и особенно театр были переполнены публикой. Можно сказать, что весь не разъехавшийся еще Петербург был здесь налицо…Показанный перед актом синематограф – люмиэр (живая фотография) имел громадный успех. Представьте себе целый ряд эффектных движущихся картин. Тут и прибытие поезда, и комическая борьба клоунов, и игры в карты, и купание на берегу моря, причем зрителю представляется, что все это живые люди, а не фотографии на громадном экране…». 31 мая в разделе «Театр и музыка» «Московский ведомостей» (№ 147, стр.5) появилась и первая «рецензия»: «Театр и сад «Эрмитаж». Сборы в театре Эрмитаж продолжают быть очень хорошими… В последние дни, по окончании спектакля, в закрытом театре показывается чрезвычайно интересная новинка – синематограф, изобретенный Люмьером. Эта новинка настолько интересна и настолько нравиться публике, что стоит посмотреть каждому»[1].

Трудно не согласиться, что 120 лет назад началась долгая и интересная летопись кино. Б. Лихачев в первом фундаментальном труде, 1927 года, по теории и истории кино «Кино в России», указывал: «У нас

[1] Цит. по: Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976. С. 22-23.

принято думать, что до революции в России была только «Русская Золотая Серия» да Вера Холодная, - и в этом наша основная глубочайшая ошибка. Мы до сих пор еще не усвоили себе, какими шагами шло наше производство, мы не можем охватить всей картины нашего роста, и – откидывая, как ненужное, все старое – не хотим понять, что и Вера Холодная имела свои заслуги, и ее «направление» в кино дало свои результаты, которые так или иначе повлияли на дальнейшее развитие нашего производства»[1].

Нынешний 2016 год в России указом президента объявлен годом кино. В своей речи президент высказал необходимость привлечь внимание общественности к российскому кинематографу, найти лучшие решения для развития отечественного кино, вспомнить все великие достижения.

Россия владеет богатой культурной базой и «только понимание необходимости формирования национальной кинематографической картины мира на собственном знаково-символическом поле и культурном материале, позволит сохранить отечественную культурную и национальную идентичность»[2].

Кинематограф прошел долгий путь становления от «примитивного», ярмарочного развлечения к киноискусству. Кино воспринималось как техническое изобретение и не шло дальше принципа движущейся фотографии. Ни о сценарии, ни о монтаже вообще не думали. До 1897 г. не применяли соединение разных кусков ленты. Кинолента 16-17 метров воспроизводила одну сценку – вроде знаменитого «Прибытие поезда». Долгое время в кинорепертуаре преобладали «видовые» картинки – примитивная стадия бытовых сценок и ландшафтов. Этот период еще называют аттракционным, подчеркивая его связь с балаганом, ярмаркой, где показывалось первое кино.

---

[1] Лихачёв В. С. История кино в России (1896-1913). Материалы к истории русского кино. Л., 1927. Ч. 1.С. 7.

[2] Лубашова Н. И. Российская кинематография как социальная история XX в. // Аналитика культурологии. Тамбов, 2014. № 28. С. 186-189.

Несмотря на успех, сами создатели «кинематографа» не верили в его долгую жизнь. Луи Люмьер так отзывался о своем изобретении: «Как научная диковинка синематограф когда-нибудь получит признание, но коммерческих перспектив он не имеет!»[1].

В начале формирования кино еще не обладало качествами «стиля». По мере развития, отражая эпоху, настроения, психологию создателей и многое другое кинематограф постепенно стал приобретать стилевые особенности. Кино само по себе не рождалось, его создавали люди: первые операторы, актеры, режиссеры, сценаристы. Многие нашли свое призвание в кино. Надо отдать должное «пионерам», которые стояли на заре кинематографа. С них и начинается история кино. Именно их деятельность, их вера в новое, постоянные поиски, открытия и неудачи создали то кино, которое нам известно. Имея почти одинаковый набор знаний и навыков, каждый создал свой «шедевр».

Целесообразно для начала определить термин «стиль» — это «общий тон и колорит художественного произведения; метод построения образа и, следовательно, принцип мироотношения художника, которые в завершительной фазе творческого процесса как бы выступают на поверхность произведения в качестве зримого и ощутимого единства всех главных моментов художественной формы»[2]. Необходимо учитывать, что формирование стиля в кино напрямую связано с историко-социальной атмосферой общества, в контексте политических, общественных условий того времени, в котором создается фильм, в конкретных хронологических рамках и связано с конкретным моментом истории.

История русского кино тесно связано с событиями, происходившими в России в начале 20 века. Обращаясь к анализу формирования аспектов стиля в дореволюционном кинематографе, мы можем обнаружить, что личность художника определяет весь образный строй произведения - и в

[1] Цит. по Юренев Р. Н. Чудесное окно. Краткая история мирового кино. М., 1983. С. 17–18
[2] Краткая литературная энциклопедия, Т.7. М., 1972. Стлб. 188.

отражении характера своего времени, и в динамике художественных исканий каждого периода, в контексте своего времени. Не только художник имеет свой стиль, время тоже индивидуально.

Рамки рассматриваемого периода – 1896 – 1918.

Объектом исследования является дореволюционный российский кинематограф.

Предметом - стилевые особенности дореволюционного кинематографа, на формирование которых повлияли исторические и культурные процессы дореволюционной России.

Целью данной работы является – выявление специфики различных стилей в дореволюционном кинематографе в России.

Были поставлены следующие задачи:

1. проанализировать исторические и культурные аспекты формирования стиля в дореволюционном кинематографе;
2. сравнить особенности формирования стиля кинематографа во Франции, Италии, Америки и России;
3. выявить специфику различных стилей в дореволюционном кинематографе в России.

В основу изучения истории дореволюционного отечественного кино положена следующая, общепринятая в киноведении периодизация, которая делит период на три этапа:

1. 1896 – 1907 – появление кинематографа в России, период представлен фильмами иностранного производства или снятыми в России представителями иностранных кинофирм.
2. 1908 – 1913 – начало отечественного производства фильмов. Появляются первые российские кинофирмы и собственное производство отечественных фильмов.
3. 1914 – 1918 – кинематограф первой мировой войны. Время бурного и качественного роста отечественного кино.

Тем, кто идет первыми, всегда тяжело. В нашем случае первыми были люди, начинавшие осваивать ранний кинематограф. Это кинопредприниматели - А. Дранков, А. Ханжонков, П. Тиман и др.; режиссеры - В. Гончаров, В. Гардин, Я. Протазанов, Е. Бауэр, В. Старевич и др.; актёры – Юренева, В. Холодная, И. Мозжухин, Максимов и др. Своей работой мы попытаемся определить взаимосвязь времени, истории, культуры и личного в процесс становления российского кинематографа.

Степень изученности проблемы:

Первые публикации о кино возникли уже в самом его зарождении - В. Маяковский, В.В. Стасов, А. Серафимович, М. Горький, Л. Толстой и др., сборник «Вся кинематография» (1916), журналы «Сине-фоно». Особый интерес представляют мемуары первых выдающихся деятелей кинотворчества А. Ханжонкова[1], Я. Протазанова[2], В. Гардина[3].

Первые фундаментальные исследования по истории кино относятся к советскому периоду. Первую группу представляют работы, в которых исследуются вопросы, связанные с историей российского кинематографа. Шаг к научному анализу дореволюционного кино представлен в книге Б.С. Лихачёва[4] «История кино в России. Материалы к истории русского кино (1896-1913 г.)». Он дает в целом оценку русскому дореволюционному кино, где главный акцент на изучении источников, документов, фактов.

Историко-теоретическая концепция отечественного кино дооктябрьского периода в советское время принадлежит Н.А. Лебедеву[5], С.С. Гинзбургу[6], Н. Зоркой – как предыстория советского кино. И Гинзбург и Зоркая[7] рассматривали дореволюционное кино – как кинолубок.

---

[1] Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М., Л., 1937. С.176.

[2] Яков Протазанов. // Сб. ст. и материалов. Сост. Алейников М.Н. М., 1948. С.336.

[3] Гардин В. Р. Воспоминания. Т.1. 1912-1921. М., 1949. С. 333.

[4] Лихачёв В. С. История кино в России (1896-1913). Материалы к истории русского кино. Часть I. 1896-1913. Л., 1927. С. 174.

[5] Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы. М., 1965. С. 373.

[6] Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 405.

[7] Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976. С. 301; Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994. С. 239.

Некоторые исследователи обращали огромное внимание на культурно-исторические процессы в кинематографии в разные периоды истории такие как Ф.П. Шипулинский[1], Р. П. Соболев[2], К.Э. Разлогов[3], С.И. Фрейлих[4] и др.

Труды, посвященные всеобщей истории и теории кинематографа представлены в работах Ж. Садуля[5], Ежи Теплица[6], Р.Н. Юренева[7], С.В. Комарова[8], И. Беленького[9].

Большую ценность представляют справочные издания, подготовленные Вен. Вишневским[10] и «Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 - 1919)»[11]. В фильмографическом справочнике Вен. Вишневского описаны практически все дореволюционные игровые фильмы.

Для данной работы представляет интерес работа Гращенковой И.Н. «Кино серебряного века и проблемы культурно-национального самоопределения кинематографа»[12], где рассматривается тема соединения кино с культурой серебряного века.

Самое ценное – это сами материалы, фильмы хроникальные и игровые. К сожалению, архивы фильмов не отличаются полнотой: многие ценные материалы были утрачены еще до революции, некоторые в годы гражданской войны, что-то в советское время. Отметим, что уже с 1918 года киноорганизации стали собирать хроникальные материалы. С 1926 года хранением кинодокументов занимался Центрархив. В 1928 году Центрархив основал специальное хранилище для кино- и фотодокументов.

---

[1] Шипулинский Ф. П. История кино. Т.1. М., 1933. С. 262.
[2] Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 175.
[3] Разлогов К. Э. Искусство экрана : проблемы выразительности. М., 1982. С. 158.
[4] Фрейлих С. И. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского. М., 2013. С. 512.
[5] Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6-ти томах. М., 1958 — 1963.
[6] Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927 М., 1968. С. 205.
[7] Юренев Р. Н. Чудесное окно. Краткая история мирового кино. М., 1983. С. 287.
[8] Комаров С. В. История зарубежного кино. М., 1965. С. 470.
[9] Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино. М., 2008. С. 416.
[10] Вишневский В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 569.
[11] Великий Кинемо : Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). М., 2002. С. 568.
[12] Гращенкова И. Н. Кино серебряного века и проблемы культурно-национального самоопределения кинематографа: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2007.

На данный момент все материалы хранятся в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

Указом Президента Российской Федерации № 275 от 2 апреля 1997 года РГАКФД включен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

В РГАКФД хранится одно из крупнейших в мире государственных собраний аудиовизуальных документов. В его фонде на 01.01.2015 насчитывается:

кинодокументов – 247 704 единицы хранения, 44 069 наименований фильмов; из них снятых до 1917 года - 2 491 единица хранения[1].

В ходе работы применялись общелогические методы, методы классификации и систематизации, анализа и синтеза.

Структура и объём Дипломной работы.

Диплом состоит из введения, 2 глав и 5 параграфов, заключения и списка использованных источников и литературы.

Общий объем работы – 59 страниц.

[1] Российский государственный архив кинофотодокументов. [Электронный ресурс] URL: http:// http://www.rgakfd.ru (дата обращения 29.05.2016)

1 Специфика появления кинематографа в России

1.1 Исторические условия, связанные с появлением кинематографа

Традиционно родиной кино принято считать Францию, а отцами кинематографа – братьев Луи и Огюста Люмьер. Ни одно из искусств не может похвастаться тем, что имеет «свидетельство о рождении» - мы знаем день и год рождения, родителей и место рождения кино. О том где и когда родились скульптура, архитектура, живопись, музыка, театр, литература – нет ни каких свидетельств и нам известно только то, что им много тысяч лет, в отличие от кино.

Первый киносеанс братьев Люмьер прошел в декабре 1895 года на бульваре Капуцинов. Билет стоил 1 франк и было продано 35 билетов, а уже в мае 1896 года люмьеровские фильмы увидели в России – в Петербурге и в Москве. На протяжении 1896 года с кинематографом познакомились жители очень многих русских городов. Успех кинематографа был повсюду. Возможность зафиксировать любое явление жизни и воспроизвести его с фотографической точностью, да еще и в движении, заинтересовала и удивила всех, кто присутствовал на сеансах. М. Горький, побывав на сеансе на Нижегородской ярмарке, предрек изобретению великое будущее.

«Живые картины» стали очень популярны на всех ярмарках и народных гуляниях. «Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения…Страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных»[1].

В первые годы в России не было кинотеатров, не было и системы проката фильмов. Исследователь кино Лихачев отмечает: «Большинство «электрических театров» нельзя было собственно назвать «кинотеатрами». Сеансы являлись в них лишь побочным развлечением для приманки

[1] М. Горький. Синематограф Люмьер. Собр.соч., Т. XXIII, М., 1953. С. 242-246.

публики. Под маркой кино существовали шантаны, тиры, паноптикумы, кегельбаны и часто еще более сомнительные учреждения»[1]. Предприимчивые люди, купив в Париже или выписав по почте проектор и несколько десятков лент, гастролировали с ними из города в город и показывали их «до дыр». С 1899 года начинают появляться постоянные кинозалы.

Репертуар первых фильмов был ярмарочным, зрелищным, подобно сиамским близнецам, «бородатой» женщине, различным уродцам, подтверждая опасения М. Горького, который писал: «…кинематограф…послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда»[2].

С 1896 по 1907 год репертуар состоит преимущественно из иностранных лент, в основном из Парижа. Монополистами были братья Пате. Они же первыми производили съемки в России.

Историк кино Н. Лебедев приводит жанры фильмов, которые показывали в это время: «видовая» (или «научная»), «кинохроника» («текущие события»), «феерия», от одной до трех «кинодрам», одна-две «комические». Исследователь называет его «аттракционный» период истории кино[3]. Именно в этот период начинают определяться жанры кино: первые драмы, комические ленты, феерии, первые видовые и научно-популярные фильмы.

Приведем примеры того, что пользовалось успехом у зрителя, посещавшего первые киносеансы – это номера цирковых и мюзик-холльных представлений («Японские эквилибристы», «Джиу-джитсу», «Дамская борьба», «Ученые слоны» и др.); репертуар эстрадных театров («Греческие танцовщицы», «Вальс апашей» и др.); «комические» и фарсовые скетчи из репертуара цирковых клоунов и театров ревю с

[1] Лихачёв В. С. История кино в России (1896-1913). Материалы к истории русского кино. Часть I. 1896-1913. Л., 1927. С. 27.
[2] М. Горький, Собр.соч., т. XXIII, М., 1953. С. 462.
[3] Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918 - 1934 годы. М., 1965. С. 8.

драками, падениями, раздеваниями («Пожарный и служанка», «Том Пус флиртует» и др.); мелодрамы, сюжеты которых взяты из репертуара балаганов и бульварных театров, где герои демонстрировали чудеса храбрости и отвратительную трусость, идеальную верность и низкую измену «На пути к преступлению», «Вырванная из когтей ада» и др.); освещение сенсационных событий, таких как коронация российского императора или поездка английских монархов в Париж. Если событие нельзя снять, то его инсценируют, т.е. «восстанавливают» с участием актеров и статистов. Например, «восстановленные кинохроники»: «Дело Дрейфуса», «Война в Трансваале», серия фильмов о русско-японской войне, «Восстание на броненосце «Потемкин»[1]. Так же пользуется успехом феерия парижского иллюзиониста Жоржа Мельеса («Проклятая пещера», «Дьявольская реторта», «Путешествие на Луну», «Сон художника» и др.). Ж. Мельес *впервые* стал применять камеру для создания на экране иллюзий появления и исчезновения людей и предметов, превращения одних предметов в другие и т.п.

Так вышло, что именно дельцы и спекулянты, завладевшие гениальным изобретением с первых лет его появления, рассматривали кино главным образом в качестве занятной игрушки, способной приносить прибыль, и в погоне за большими деньгами с одной стороны превратили его в орудие дешевого развлечения, с другой - дали толчок дальнейшему развитию кинематографу. Они чутко улавливали настроение публики. А интерес у зрителя к аттракционной «живой фотографии» постепенно проходит. На смену приходит понимание, что нужно вызывать интерес у публики более интересным материалом.

Перед взором русского кинозрителя прошли все страны мира, кроме одной, — России. Рынок в Росси в это время только потреблял, но не производил. Отечественный кинематограф в России появляется

[1] Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918 - 1934 годы. М., 1965. С. 8.

медленнее, чем на Западе. Хотя отдельные эпизодические киносъемки проводятся в России еще в самые первые годы существования кинематографа.

Так уже в 1896 году в Россию была завезена съемочная аппаратура. Харьковским фотографом А.К. Федецким и актером В.А. Сашин-Федоровым были сняты первые отечественный хроникальные киносъемки: «Перенесение чудотворной иконы Божьей матери из. Куряжского монастыря в харьковский Покровский монастырь», «Джигитовка казаков 1-го Оренбургского полка», «Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством», «Конно-железная дорога в Москве», «Вольная богородская пожарная команда», «Игра в мяч», «Публика, толпящаяся у входа в театр».

В мае 1896 г. в Москве состоялась коронация императора - Николая II. Освещал это событие парижский оператор Камилл Серф, присланный Луи Люмьером. Газета «Новости дня» от 5 мая, извещала, что все происходящее на коронации будет фиксироваться на особой движущейся ленте. И уже с 1900 года начинает систематически сниматься «царская хроника». Первые «хроникеры» придворный фотограф К. фон Ган с компаньоном И. Ягельским. Они освещают все события из жизни Николая II и его семьи. Но она для узкого круга и только в редких случаях поступает на массовые экраны.

Итак, в первое десятилетие распространения кино в России, фильмы «русской тематики» редкие исключения, потому что развитие российского кинопроизводства тормозилось потоком иностранных фильмов.

Интересны наблюдения в статье журнала «Сине-фоно» за 1909 г., где дается попытка дать характеристику кинематографу за полтора десятилетия его существования: «Первоначально синематограф, привлекал к себе публику, шедшую на невиданное зрелище движущейся фотографии, исключительно новизной технического усовершенствования. Публика удивлялась новому техническому чуду, совершенно не входя в

оценку характера демонстрируемой картины»[1]. Автор статьи предположил, что «надвигается борьба из-за зрителя» и она будет выиграна в том случае, если публика будет получать от кинематографа нечто существенное, важное для себя «появлении картин художественных по замыслу, разыгранные лучшими актерами, потому художественные по исполнению»[2].

С 1907-1908 начинает налаживаться регулярное производство картин. После русско-японской войны и революции 1905 года наступает непростое для России время. Одновременно с этим растет самосознание народа. Россия постепенно выходит из экономического кризиса и внимание предпринимателей привлекает новая область — кинематограф.

Отметим, что общественно-историческая и культурная жизнь России начала XX века заложила целый ряд особенностей в формировании кинопромышленности, и в, частности в формировании национального репертуара.

Официальной датой рождения кино в России считается 15 октября 1908 года – с показа первого игрового фильма на «русскую» тему – «Понизовая вольница» («Стенька Разин»)[3], снятую А. Ромашовым, на студии Дранкова, по мотивам известной песни. Несмотря, на низкое качество, на примитивное содержание фильма, «Понизовая вольница» завоевала успех у отечественного зрителя. Лента была первым опытом создания полностью русской игровой картины. Авторы использовали самые примитивные кинематографические приемы. Съемка проводилась с одной точки. Преобладали дальние общие планы. Все энергично жестикулировали, суетились. В целом картина напоминала народный лубок. Так началась история русского кинематографа.

---

[1] Цит.по Михалкович В. «Рождение киноповествования» // Экранные искусства и литература : Немое кино. М., 1991. С. 28.

[2] Там же.

[3] Стенька Разин (Понизовая вольница). // из собрания Гостелерадиофонда [Видеозапись] // Ист. драма, 224 м. Ателье А. Дранкова. Вып. 15/Х .1908. Сцен. В. Гончаров. Реж. В. Ромашков. Опер. А. Дранков и Н. Козловский. Музыка М. Ипполитова-Иванова. Актеры ; Е. Петров-Краевский (Разин)...

До начала Первой Мировой войны начинает формироваться национальный кинорепертуар, по мотивам произведений русских писателей: Пушкина, Гоголя, Толстого, Островского, Лермонтова, Чехова и др., отмечая низкий уровень первых экранизаций, они знакомили зрителя в общих чертах с творчеством великих писателей. Особое место в репертуаре занимают исторические фильмы и научно-популярные. Дранков и его операторы снимали все, что могло представлять интерес. Например, ставшими бесценными съемки в 1908 году Л.Н. Толстого в Ясной Поляне и в Москве в кругу семьи. Фильм «День 80-летие графа Л.Н. Толстого»[1], является важнейшим документом эпохи.

Самым видным русским кинопромышленником становится Александр Ханжонков, выдающийся деятель отечественного дореволюционного кино. В 1906 году он открывает контору по продаже и прокату фильмов. Уже в 1908 году фирма Ханжонкова, с помощью В. Гончарова снимают фильм «Песню про купца Калашникова (250 м)[2] и несколько сцен из «Русской свадьбы XVI столетия» (245 м)[3], имевшие огромный успех у зрителя.

В своей монографии Н. Лебедев указывает: «Ханжонков был капиталистом, однако он принадлежал к числу тех немногих представителей этого класса, которые, подобно Третьякову, Мамонтовв, Морозову, занимались не только погоней за прибылями, но и ставили перед собой задачи, в той или иной мере совпадающие с общенародными интересами»[4]. Благодаря, прокату заграничных фильмов, фирма Ханжонкова расцвела, встала на ноги и наладила производство отечественных фильмов. Важно отметить, что он привлекает к делу

[1] День 80-летия Л. Н. Толстого (80-летний юбилей графа Л. Н. Толстого) (Л. Н. Толстой в Ясной Поляне 28 августа 1908 г.). // из собр. Гостелерадиофонда [Видеозапись] // Хроника. 144 м. А. Дранков. Выпуск: 6/IX 1908 (С.-Петербург) и 7/ IX 1908 (Москва).

[2] Песнь про купца Калашникова. // из собр. Гостелерадиофонда [Видеозапись] // Драма в 4 сценах. 250 м. Т/д А. Ханжонкова. Вып, 2/III 1909.Сцен. В. Гончаров. Реж. В. Гончаров и Павловский. Опер. В. Сиверсен. Худ. В. Фестер.

[3] Русская свадьба XVI столетия. // из собр. Гостелерадиофонда [Видеозапись] // Ист. картина в 5 сценах. 245 м. Т/д А. Ханжонкова. Вып. 25/IV 1909. Сцен. И реж. В. Гончаров. Опер. Сиверсен. Худ. В. Фестер.

[4] Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 19.

способных людей, модернизирует съемочную технику, постепенно выходит на первое место в России по производству картин и по их качеству. Он проводил политику вытеснения иностранного капитала с русского кинорынка, и не брал пайщиков-иностранцев. Со своей материальной и технической базой успешно начинает конкурирует с иностранными фирмами.

В своих фильмах он ориентируется на сюжеты русской классической литературы и яркие страницы истории. «Мне давно стало ясно, - говорил А.А. Ханжонков, - что главным шансом на успех являются русские картины, от количества и качества которых и зависело, главным образом, положение на рынке. Учитывая это, я решил все силы фирмы направить на развитие своего производства картин»[1].

Он выпускает ленты-иллюстрации к произведениям А. Пушкина («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Домик в Коломне»), М. Лермонтова («Маскарад», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова»), Н. Гоголя («Мертвые души», «Женитьба»), Л. Толстого («Власть тьмы», «Фальшивый купон»), А. Островского, Н. Некрасова, Ф. Достоевского. Он организует выпуск исторических картин: «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Оборона Севастополя», «1812 год».

Чуть ранее с Дранковым и Ханжонковым производство фильмов налаживают представительства Патэ и Гомона, выписав для этого французских режиссеров и операторов – А. Метра, Ж. Мейера, К. Ганзена и др.

Крупнейшей после ханжонковской вскоре становится фирма «Тимана и Рейнгардта», выпускавшая популярную «Русскую золотую серию» - серию драматических лент, разного характера, преимущественно экранизаций литературных произведений. На этой фирме трудились такие

[1] Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., 1987. С. 172.

видные деятели кино как Я. Протазанов, Ч. Сабинский, оператор А. Левицкий, художник Б. Миних – автор фундусных декораций.

Русское производство встало на ноги. Например, в 1909 году выпущено 23 картины, в 1910-30, в 1911-73, а в 1916 году было создано около 500 картин. Это только художественная кинематография, а еще документальные и научно-учебные фильмы.

Бурно кинематограф развивался в предвоенные годы. Люди стали ходить в «иллюзионы», как в театры. В городах и больших селах появились кинотеатры. В обществе пробуждался интерес к новому явлению культурной жизни. «Загляните в зрительную залу, - писал А. Серафимович в 1912 году, - вас поразит состав публики: здесь все – студенты, жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом, все…»[1].

Начинают появляться первые профессионалы, поиски художественных средств, рождается понимание, что кино – новое, самостоятельное искусство, отличное от театра.

Значимым событием дореволюционного кино было создание в 1911 году фильма «Оборона Севастополя». Первый в России полнометражный фильм (2000 м) показал, что отечественное производство крепко встало на ноги и обрело способность решать сложные задачи. Фильм сыграл большую роль в самоопределении национальной русской кинематографии, подвел итоги пяти лет развития, наметил пути дальнейшего роста. (1911, авт. сцен, и реж. В.Гончаров и А.Ханжонков, опер. Л.Форестье, В.Рылло, худ. В.Фестер).

Этот период характерен смешением стилей, направлений и творческими поисками. В это время начинают творчество такие знаковые

[1] Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918 - 1934 годы. М., 1965. С. 14.

режиссеры как В. Гончаров, П. Чардынин, Я. Протазанов, Е. Бауэр, В. Гардин, В. Старевич.

К началу первой мировой войны российский кинематограф, несмотря на примитивность "экранизаций”, достиг внушительных результатов. Россия, совершив прорыв, вышла на уровень мирового кино.

С 1913 в кино начинает преобладать жанр салонно-психологической драмы, о неразделенной любви, ревности, погоне за богатством и т. п. Эти фильмы пользовались большим успехом. О возросшем интересе, говорит и количество кинотеатров, которых к 1913 году в стране насчитывалось уже 1400.

Самое время расцвета русского кино выпало на время первой мировой войны. Трудности военного времени, ослабевшая экономика России, сокращение конкуренции со стороны иностранных кинокомпаний (Патэ, Гомона, Чинеса, Амброзио, Нордикса) оказалось своеобразным стимулом для роста кинематографии.

Спрос на картины возрос, число кинотеатров к концу 1916 года выросло до 4000. Поднялись цены на билеты, прокат мог поглотить любое количество картин любого качества, что повлекло за собой ряд коренных перемен в кинопроизводстве. Во-первых, увеличилось число профессиональных работников кино. В эти годы в кинопроизводство приходят молодые, талантливые деятели, расцвет которых приходится на советский период– В. Туркин, И. Перестиани, Л. Кулешов, Г. Гибер, Ю. Желябужский, А. Бе-Назаров, С. Козловский, М. Алейников, А. Разумный, Е. Иванов-Барков, А. Леберг, П. Ермолов и др. Во-вторых, проявляют большой интерес к кино деятели театра – Б. Сушкевич, И. Берсенев, М. Блюменталь-Тамарина, А. Коонен, Евг. Вахтангов, Вс. Мейерхольд, И. Певцов и многие др. В-третьих, писатели и поэты, все так или иначе, попытались писать для кино. Кино принимало всех и отовсюду приходили в кино, и дельцы, и авантюристы, и деятели живописи, архитектуры, театра

и многие другие, среди них встречались и немало творческих и талантливых.

1914-1917 годы время расцвета русского дореволюционного кино, периодом приобретения черт подлинного искусства. Идет понимание поиска новых технических и выразительных средств, создаются новые творческие коллективы.

В годы мировой войны было выпущено свыше 1200 художественно-игровых картин. Для этого периода характерно сокращение числа экранизаций классиков. Так, например, в 1916 году из пятисот картин русского производства только четырнадцать были поставлены по произведениям русской классической литературы[1]. Резкое сокращение объясняется тем, что зрителя перестала удовлетворять форма киноиллюстраций, которую принимали на экране великие произведения писателей. Кинорежиссеры не умели переводить художественные образы литературы на язык кино и просто иллюстрировали отдельные выигрышные моменты произведений, давая зрителю цепь эпизодов, а не законченные произведения.

Среди многочисленных фильмов, вышедших на экраны в этот период положительную оценку получили экранизации «Дворянское гнездо» (1915) и «Анна Каренина» (1914) в постановке В. Гардина, «Снегурочка» (1914) и «Руслан и Людмила» (1915) в постановка В. Старевича, «Пиковая дама» (1916) и «Отец Сергий» (1917—1918) в постановке Я. Протазанова. Через экранизацию классиков проникали на экран идеи гуманизма и реалистические образы, проникала правда жизни.

Большое место в репертуаре 1914—1917 годов занимает ультрамодная беллетристика, нашедшая свое выражение в кино в жанре «салонно-психологической драмы». Названия фильмов этого цикла («Кровавая слава», «Преступная страсть отца», «Страшная месть горбуна

[1]Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918 - 1934 годы. М., 1965. С. 24.

К.», «Тайна профессора Инсарова»и т.п.) говорят сами за себя. Авторы сосредотачивают на базовых исконных первобытных чувствах – страхе, ужасе, гневе, вожделении. Часто посмотрев фильм с новым героем-разбойником, зритель требовал продолжения. Так родились многосерийные фильмы «Разбойник Васька Чуркин», четырехсерийные «Антон Кречет» и «Сашка-семинарист», восьмисерийная «Сонька — золотая ручка».

Второсортной продукцией считались и псевдонародные, бытовые фильмы, это были незамысловатые любовные драмы и мелодрамы из купеческого и крестьянского быта, из жизни ремесленников, ямщиков, цыган, проституток: «Волжский дьявол», «Тайна Нижегородской ярмарки», «Темная сила, или Братья Ивановы», «Прахом пошло, или Трагедия кузнеца», «Дочь падшей», «В сетях разврата».

Третий этап развития дореволюционного кино характерен мощным подъемом кинопроизводства. Происходит быстрое накопление опыта в съемках фильмов, появление множества молодых талантливых людей, посвятивших себя искусству кино. В этот круг входили мастера из смежных искусств (театра, литература, живопись, музыка) и привносили в кино свою художественную культуру. Профессия кинорежиссера, сценариста, оператора начинает формироваться в самостоятельный вид деятельности. Продолжаются активные творческие поиски в области изобразительно-выразительных средств экрана. Отличительный признак «русского стиля» в кино – это психологизм, что характерно для «Серебряного века».

О состоянии русского дореволюционного кино среди кинематографий других стран. Ж. Садуль в своей работе писал: «По количеству, а может быть и качеству картин русское кинопроизводство занимало одно из первых мест в мире»[1].

[1] Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6-ти томах. Т.3. М., 1961. С. 176.

1.2 Сравнительный анализ кинопроцессов, происходивший во Франции, Италии, Америки и России.

Условия в которых зарождалось мировое кино в каждой отдельно взятой стране были разные и это многообразие нюансов развития в разных странах стало источником расширения многообразия киноискусства.

Первые кинофильмы состояли из одного плана и представляли из себя «движущиеся фотографии». Вот что пишет о первых фильмах критик Хрисанф Херсонский: «Первые киносъемки, сделанные в разных странах Европы, обладали одной специфической чертой, которую условно называют однолинейностью. Фильм снимался непрерывно и состоял из одного куска: поезд приближается к перрону - это фильм, люди выходят из ворот фабрики - другой фильм»[1].

Первые годы кино были эпохой Люмьера и Ж. Мельеса, вплоть до 1902 года. Ж. Садуль поделил историю кино на два потока: от Люмьера – неигровое кино, хроника, показывающая события реальной действительности; от Мельеса – игровое кино, претендующее на художественность[2].

Первые фильмы Люмьера – это маленькие жанровые картинки, в которых снималось преимущественно семейство Люмьеров. Они производили съемки в самых разных местах, которые отражали разнообразие жизни. Благодаря этому, они обозначили фильмы разных жанров: комедий, хроники, видовые фильмы, фильмы о путешествиях. В их фильмах уже намечалась смена планов, которая возникает из-за случайного движения объектов в кадре, все это приведет в дальнейшем к появлению монтажа.

Значимой фигурой в истории кинематографа была фигура Жоржа Мельеса. Как уже выше было упомянуто с его именем принято связывать возникновение игрового кино. Мельес имел отношение к театру и

[1] Херсонский Х. Страницы юности кино. М., 1965. С. 216.
[2] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.1. М.,1958. С. 611.

сценической иллюзии, поэтому сначала кино им было воспринято как дополнительная возможность к его спектаклям, насыщенным трюками и фокусами. Вскоре он построил первый киносъемочный павильон недалеко от Парижа в Монтрее, где создавал свои «фильмы-спектакли». Мельес снял около 500 лент. Его фильмы уже были зрелищем, в которых он открывал и применял новые технические возможности – спецэффекты. Значение деятельности Мельеса для истории кино велико – в его фильмах впервые использовались различные трюки, такие как, рапид (ускоренная киносъемка), двойная экспозиция, появление и исчезновение в кадре, эффект размножения и инсценировки. Он стал родоначальником таких жанров в кино как: феерии, комедии, сценки с трюками, воссоздание подлинных событий. Это было продемонстрированно в фильмах «Путешествие на Луну», «Человек-оркестр», «Дело Дрейфуса», феерия «Золушка», «Монстр», «Человек с резиновой головой», «Завоевание полюса», и др.

И Люмьер и Мельес внес свой вклад в развитие кинематографа. Люмьер изображал жизнь людей и природу в их подлинном виде, не стремясь вносить что-то искусственное. Мельес же в свою очередь вместил театр в экран[1]. Мельес прибавил к трем классическим законам драматического искусства (единству места, действия и времени) четвертый закон: единство точки зрения[2].

Франция как родина кинематографа очень долго держала пальму первенства. Возникли первые киноимперии «Пате» и «Гомон», которые распространили свою сеть по всему миру, снимая все и вся.

В первые годы XX века кинематограф триумфально прошел по Европе. Отмечено, что во многих европейских странах стало возникать собственное производство, таких как Италия, Англия, Германия и др.

[1] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.1. М.,1958. С. 305
[2] Там же.

Несомненно, большой вклад, вслед за Францией, в развитие кино внесла Италия. Поворотным моментом стал 1905 год, когда был снят первый итальянский исторический фильм «Завоевание Рима», заложивший основы традиционного жанра итальянского кино – костюмно-исторического фильма. «Визитной карточкой» итальянского кино стали исторические фильмы «Последние дни Помпеи», «Нерон и Агриппина», «Галилей», «Золотая свадьба», «Гренадер Роллан», «Кабирия» и др. Самыми выдающимися итальянскими фильмами как в самой Италии, так и за ее пределами стали три фильма – «Камо грядеши?», режиссера Э. Гуаццони, «Последние дни Помпеи», режиссера М. Казерини и «Кабирия», Дж. Пастроне. Итальянские режиссеры начали применять смену планов, добиваясь в кинокадре пространства глубинной перспективы, использовался весь природный колорит и архитектурные памятники страны.

В съемках «Кабирии» было использовано много новшеств, которые затем нашли свое развитие в дальнейшей истории кинотворчества. Во-первых, это использование грандиозных объемных декораций, искусственного освещения, использование параллельного монтажа и специальной тележки, которая впоследствии получила название «тележка Долли». Во-вторых, при помощи тележки создавались дополнительные возможности – приближение и удаление, зигзагообразные и прямолинейные движения камеры. В-третьих, сценарий отличался многоплановостью действия, когда события разворачиваются перед зрителем одновременно и в Карфагене, Сицилии, Нумидии, Италии. Некоторые новшества «Кабирии» впоследствии нашли свое развитие в американском кино, в частности у Дэвида Гриффита.

Первый кинематограф в Америке завоевал очень большую популярность, даже больше чем в Европе. Связано это прежде всего с экономической ситуацией в Америке конца XIX – начала XX века, с бурным ростом промышленности, который привлек огромный поток

эмигрантов ото всюду. В бурно развивающейся многонациональной стране, большинство прибывших не знали английского языка. А вот язык жестов, которым пользовалось кино, был многим понятен. Но уже к 1898 г. американскому зрителю наскучили однообразные и однолинейные сюжеты. Начинаются поиски выхода из сложившейся ситуации. Решение было найдено и уже с 1903 года начинается типично американское кино с выходом фильма Э. Потертера «Большое ограбление поезда», поставленного в стиле «вестерн», отражающий жизнь дикого Запада и быт переселенцев.

Новым этапом становления мирового и американского кино связано с именем режиссера Дэвида Гриффита. Он разработал практически систему выразительности, которая включала в себя монтажные и драматургические приемы. Именно Гриффит превратил съемки фильма в промышленное предприятие в котором есть организация труда и техническое обеспечение. Важная заслуга Гриффита в том, что он придал в своих фильмах идеологическое звучание, идейную направленность и сумел выразить в фильмах собственные взгляды. Он выделил коммуникативную функцию кино, объединил зрителей по философским, социальным, психологическим проблемам. Все это можно проследить в его фильмах, таких как «Рождение Нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). В фильмах используются масштабные общие и дальние планы, огромное количество действующих лиц. Изобразительный акцент в виде крупного плана, съемка движущейся камерой, а главное - монтаж как средство кинематографического повествования. Гриффит использует приемы, как включение в ткань картины одновременно происходящих событий, панорамирование на дальних планах, осмысленное визуальное акцентирование с помощью крупных планов и деталей. Удалось органично соединить мелодраму с батальными сценами, образно передать, какие исторические события влияют на судьбу каждого человека. Творчество Гриффита, по мнению историков кино, стало настоящим «перекрестком»

для кинематографии[1]. О «Рождении нации», историк кино Ж. Садуль так говорит: «Рождение нации» - ключевой фильм в истории киноискусства. Более того – ключ к успеху в истории кинематографической промышленности».

У Гриффита камера оказывается инструментом дробления пространства – его фрагменты затем интегрируют в монтажную фразу и следуют друг за другом, образуя временной ряд. В этом суть гриффивской революции, результатом которой явился монтаж и сближение с литературой. Самое известное в немом кинематографе воплощение сюжета с эпизодами их разных эпох – это «Нетерпимость» Гриффита. В каждой из четырех новелл картины повторяется та же ситуация: носители извечных чувств любви, взаимопонимания, доверия сталкиваются с общественными институтами или организациями, неизменно преследующими антигуманные цели.

В отличие от многих зарубежных кинематографий – Франции, Италии, Англии, США – русское кинопроизводство, возникло позже других, миновав аттракционный период. Это отразилось на своеобразии первых художественных фильмов в России. Их производство началось в тот момент, когда русские зрители успели охладеть к первым фильмам. Сам факт «живой фотографии» перестал волновать посетителей кинотеатров. Кинодеятели вынуждены были искать новые пути.

Поставленная фирмой Пате документальная лента «Донские казаки» (1907) имела большой успех. И русские предприниматели Дранков и Ханжонков увидели большую перспективу фильмов, поставленных на материале русской действительности.

Русское кино началось сразу с экранизаций, присоединившись к аналогичному процессу, проходившему в других странах, где развивался кинематограф.

[1] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.3. 1961. С. 27.

Кинематограф - сфера деятельности интернациональная. Каждая страна внесла свой неоценимый вклад в развитие кинематографа. Конкуренция, стремление удивить, заворожить зрителя заставляла режиссеров придумывать все новые и новые способы изображения реальной жизни и исторических событий. Опыт каждой из этих стран основывался на национальных особенностях. Это видно и по жанровым особенностям фильмов. У каждого кинематографиста была своя национальная идея. Но приемы и средства изображения на экранах были похожи, кроме того они дополняли друг друга, обогащая кинематограф необыкновенными приемами и изобретениями.

Процесс создания кино шел параллельно и одновременно во всех странах. Многое при этом появлялось одновременно во Франции и Америки, России и Италии.

2 Культурные аспекты становления дореволюционного кино в России

2.1 Стилевые особенности режиссёрского подхода к экранизации

К 1908 году кинематограф Европы и Америки переживал, так называемый кризис сюжетов. Залы пустели. В это время в России с выходом «Понизовой вольницы» стало понятно в какую сторону двигаться отечественному кинематографу. В поисках русской темы пионеры кинематографа обратились к народным песням, а также произведениям Пушкина, Достоевского, Толстого, Некрасова, Чехова и др.

Начало русского кино тесно связано с именем В. Гончарова, бывшего железнодорожного служащего. Познакомившись в 1907 году с Дранковым, он пишет сценарий первого русского игрового фильма «Понизовая вольница», затем сам становится режиссером. До 1913 года, работая на разные фирмы Гончаров поставил около тридцати картин, в основном

исторических и инсценировок классиков литературы («Русская свадьба XVI столетия», «Вий», «Мазепа», «Смерть Ивана Грозного», «Русалка» и др.). Вместе с А. Ханжонковым Гончаров поставил первый полнометражный исторический фильм «Оборона Севастополя». Недостаточный уровень общей и художественной культуры, неумение работать с актерами, от которых он требовал «страстей», энергичных жестов и мимики с одновременным быстрорастущими требованиями к качеству фильмов не позволило Гончарову успешно соревноваться с новыми молодыми режиссерскими кадрами, и в последние годы жизни Гончаров прекращает творческую деятельность.

Заинтересовавшись кинематографом, в ателье Ханжонкова начинает работать П. Чардынин, в прошлом провинциальный актер. До революции им было поставлено свыше ста картин. Отличало его то, что его фильмы были сделаны добротно и умело, с высоким профессионализмом, в них применены все последние достижения кино – искусный и разнообразный монтаж, кадры, снятые разными планами и ракурсами, глубинное построение мизансцен, световые эффекты.

Петр Чардынин снимал фильмы всех направлений и жанров с различным качеством, но предпочтение отдавал экранизациям литературных произведений, преимущественно русских писателей и поэтов. Это «Власть тьмы» Л. Толстого и «Мертвые души» Н. Гоголя (1909), «Вадим» М. Лермонтова и «Пиковая дама» А. Пушкина (1910), «На бойком месте» А. Островского (1911), «Домик в Коломне» А. Пушкина и «Обрыв» И. Гончарова (1913), «Король, закон и свобода» Л. Андреева, «Мазепа» Ю. Словацкого (1914), «Злой мальчик» А. Чехова и «Убогая и нарядная» по Н. Некрасову (1915), «Хозяйка» Ф. Достоевского (1916) и т.д.

В своих творческих исканиях режиссер всегда делал ставку на актерское исполнение. Особенностью Чардынина была любовь к работе с постоянными, хорошо знакомыми актерами. Изучив актера, он подбирал под него соответствующий материал и снимал его в наиболее выигрышных

планах и ракурсах. Так им был тщательным образом подобран репертуар для С. Гославской, В. Холодной, В. Юреневой, И. Мозжухина и других ведущих актеров.

Первые попытки экранизации имели свои особенности - экранизировалось не литературное произведение или историческое событие в целом, а наиболее выигрышные их моменты в расчете, что зритель знает их содержание. В результате «Анна Каренина» (1911) умещалась на 350 м и длилась 15 минут, а «Преступление и наказание» (1910 г.) на 197 м, протяженностью в 8 минут. То же самое можно сказать и о других экранизациях этого периода.

Первые экранизации носили иллюстративный характер. Заметно выделяется стиль, который исследователь Гинзбург определил, как «лубочный»[1]. Наблюдая развитие кинематографа нельзя не согласится с мнением Гинзбурга о том, что: «кинематограф шел своим особым путем – от аттракциона к лубку, от лубка к художественному творчеству»[2]. В начале своего становления русское кино с 1908 по 1914 год было преимущественно «лубочным», показанным в виде иллюстраций к произведению.

Лубочный стиль очень хорошо прослеживается в многочисленных экранизаций песен и романсов - «песенных картинках». Широкое распространение этой темы, было подготовлено уже в докинематографическую эпоху, например, были очень популярны массовые издания лубочных картинок «Товарищества И.Д. Сытина»[3]. В них отражались сюжеты на ту или иную песню - «Ухарь-купец», «Пара гнедых», «Умер бедняга», «Любила Маруся друга своего», «Ванька-ключник» - всех их не перечислишь. И естественно, что массовый интерес к этим картинкам выработал в народной среде определенный тип

[1] Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 111-112
[2] Там же.
[3] Белов С. В., Толстяков А. П. Русские издатели конца XIX—начала XX века. Л., 1976. С. 176.

мышления и подготовил благодатную почву для тематики ранних экранизаций. Прием лубочных инсценировок широко использовался в постановках как на ярмарках, в театре, так и в кино стал использоваться в первые годы.

Собственно, начало кинематографии также началось с «песенной картинки» «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), снятой по «сценариусу» В. Гончарова, где титры рассказывают нам содержание фильма, а кадры иллюстрировали фильм. Фильм состоял из шести картин, в которых последовательно излагалось содержание песни. Фильм сохранился и поэтому мы легко можем охарактеризовать его. «Понизовая вольница» была снята на натуре при участии нескольких десятков человек, одетых в оперные костюмы. Каждая сцена переполнена движениями, в этой каше жестов трудно найти главных героев. «Хаос, хаос в этом первом “полнометражном” фильме! Теснится, мечется, топчется перед аппаратом массовка…»[1] - писала Зоркая о фильме. Сам фильм длится чуть больше 8 минут. В целом фильм предстает перед нами наивным примитивом.

Как создавались первые фильмы нам поведал Ханжонков: «В нашем распоряжении было тогда четыре сценария: «Ермак - покоритель Сибири» - исторический, «Боярин Орша» - литературный, «Русалка» - оперный и «Ванька-ключник» - песенный»[2]. И дальше «Это была проба разнородных источников, с целью установить, какой же из этих источников явится для кинематографической картины наиболее целесообразным»[3]. И тут же он нам рассказывает, как проходили сами съемки: - «Сценарии или сценариусы наши не были похожи на современные. Это были лишь списки сцен, подлежащих съемке в их хронологической последовательности. Все остальное «знал» режиссер, который и показывал актерам перед съемкой, что и как надо делать. Задание исполнителям режиссер передавал наспех,

[1] Зоркая Н. М. На рубеже столетий : У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг., М., 1976. С. 268.

[2] Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М., Л., 1937. С. 34.

[3] Там же.

на живую нитку, однако «на нерве», повышенным тоном, чтобы вызвать у них соответствующее настроение»[1].

Заметим, что если в случае с народными песнями нет авторства, они принадлежат народу, то в кино есть «автор», человек – проводник, чей замысел мы в конечном итоге и видим – режиссер. Останавливаясь на деятельности режиссеров начального периода кинопроизводства, необходимо отметить, что постановки ранних фильмов отличались чрезвычайной наивностью.

С такой же наивностью и низким уровнем переложения были экранизации классиков. В первое время режиссеры и сценаристы не задумывались над драматургией, художественной выразительностью, игрой актеров. В 1908—1914 годах экранизируются почти все значительные пьесы, идущие в это время на столичных сценах, экранизируются либретто популярных опер и балетов, широко используются классики русской литературы: А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, Л. Толстой, Ф. Достоевский, И. Гончаров, А. Чехов, Н. Некрасов, Т. Шевченко и многие другие. «За какие-нибудь 8—10 лет существования, — говорил Леонид Андреев, — он пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу — Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского, даже Анатолия Каменского. Ни одна дымовая печь не пожирает столько дров, сколько хватает, лопает вещей кинематограф. Это бездонная яма, в которую проваливается все»[2]. При этом мы видим, как первые деятели кино вольно пересказывали содержание, могли расчленить любую песню, пьесу или роман на два десятка кадров не зависимо от первоначального объема.

Приведем несколько примеров фильмов: режиссер В. Гончаров – «Песнь про купца Калашникова», «Русская свадьба XVI столетия», «Ванька-ключник», «Мазепа», «Пётр Великий», «Смерть Иоанна

[1] Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М., Л., 1937. С. 34..
[2] Цит. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы. М., 1965. С. 29.

Грозного», «Ухарь-купец», «Жизнь и смерть Пушкина», «Русалка» и др.; П. Чардынин – «Боярин Орша», «Власть тьмы», «Женитьба», «Мертвые души», «Чародейка», «Вадим», «Воевода», «Идиот», «Маскарад», «Пиковая дама», «Крейцерова соната», «Барышня-крестьянка», «Домик в Коломне», «Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный», «Обрыв», У камина» и др.; Я. Протазанов – «Песнь каторжанина», «Запрягу я тройку борзых, темно-карих лошадей», «Подайте, Христа ради, ей», «Чайка», «Нищая» и др. ; Е. Бауэр – «Ямщик, не гони лошадей» и др.

Над игрой актера тоже никто не задумывался. Актер того времени мало заботился о правдивой внешности образа, об естественности поведения и действий, о выразительности. Выполняя все с наивность и быстротой, размахиванием рук, он делал все, что от него требовал режиссер. Михаил Чехов рассказал забавный случай со съемок фильма «Трехсотлетие царствования дома Романовых» (1913): «В первый день съемки меня поставили на высокой горе. Аппарат установлен внизу над горой. Я изображал царя Михаила Федоровича. Когда я показался в воротах я услышал несколько отчаянных голосов, кричавших снизу от аппарата:

- Отрекайся от престола! Скорей! Два метра осталось! Отрекайся! Скорей!

Я отрекся как умел»[1].

Тем не менее, несмотря на отсутствие у первых деятелей экрана умений, знаний, культуры, порой и вкуса, кино совершенствовалось, развивалось и росло.

С 1911 года в кинематограф вливается Яков Протазанов, выросший в крупного мастера русского экрана. Молодой режиссер дебютировал фильмом «Бахчисарайский фонтан» (1909, не сохранился). Он создает

[1] Чехов М. Путь актера. [Электронный ресурс] URL : http: // www.teatra.ru/Books/Chehov.doc (дата обращения 18.05.2016)

лучшие фильмы русского дореволюционного кино: «Пиковая дама» (1916) и «Отец Сергий» (1918).

На примере экранизации «Пиковой дамы» в постановке Чардынина (1910)[1] и Протазанова (1916)[2] мы проследим путь формирования стиля в отношении экранизации классики и рассмотрим изменения российского кино от кино-лубка к кино-экранизации, от примитива к художественному творению.

У Чардынина картина представляет собой экранизацию оперы П. Чайковского по одноименной повести Пушкина, общим метражом 380 метров, идет действие всего 15 минут. Используя оперное либретто, «Пиковая дама» берет из него пять-шесть ключевых сцен. И режиссер ставит их в тесном ателье, будь то светский бал или диалог героев. Эта версия типичная для самого раннего этапа развития кинематографа серия подвижных картинок. Здесь отсутствует ощущение кинематографического пространства, режиссура не обладает еще своего рода психологическим видением, свободно трактует сложную взаимосвязь причин и следствий драматического конфликта, ведущего к трагической развязке. При всем этом Чардынину не откажешь в понимании выбранного произведения, в сопереживании героям.

Несмотря на многие недостатки, в целом для того времени «иллюстрация» к опере Чайковского сделана со вкусом. Действие происходит в XVIII веке. Тайная, неведомая сила обретает реальные черты в виде двух персонажей под масками. Они же внушают Герману мысли, которые приводят его к трагедии. В своей трактовке Чардынин указывает о губительной взаимной лжи, что и приводит к гибели. В этом угадывается

---

[1] «Пиковая дама» // из собр. Гостелерадиофонда [Видеозапись] // Т/Д «А. Ханжонков». Сцен. и режиссер П. Чардынин ; опер. Л. Форестье ; худ. В. Фестер. В основе либретто оперы П. Чайковского. В ролях : П. Бирюков (Германн), А. Гончарова (Лиза), А. Пожарская (графиня), А. Громов (Томский) и др., 1910.

[2] «Пиковая дама». // из собр. Гостелерадиофонда [Видеозапись] // Драма, 6 ч., 2300м. Т-во «И. Ермольев». Сцен. и реж. Я. Протазанов ; Асс. Реж. Г. Азагаров. Опер. Е. Славинский ; худ. В. Баллюзек, С. Лилиенберг, В. Пшибытневский. В ролях : И. Мозжухин (Герман), В. Орлова (Лиза), Е. Шебуева (графиня в старости), Т. Дуван (графиня в молодости), П. Павлов (муж графини), Н. Панов (граф Сен-Жермен) и др., 1916.

тема, которая будет актуальна в салонной драме – поддавши соблазну, жди возмездия.

Спустя шесть лет, находясь уже в других условиях русская кинематография, в лице Протазанова, вновь обращается к «Пиковой даме». Взяв частично за основу текст оперного либретто он, таким образом, как бы сохраняет преемственность предыдущей экранизации. Но непосредственно на выбор к экранизации «Пиковой дамы» послужило, во-первых, горячая увлеченность Пушкиным, во-вторых, показанные пушкинские спектакли во МХТе «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери», которые произвели на Протазанова сильное впечатление[1].

И сразу мы видим различие в постановках – по метражу и времени, у Протазанова, это уже полнометражная лента, длительностью чуть более часа. Перед нами не просто набор иллюстраций, соответствующих ключевым моментам, и не сценическая версия. Перед нами продуманная с точки зрения кинематографического повествования разработка замысла и сюжета произведения. Роль завязки у Протазанова выполняет сцена ночной карточной игры, во время которой один из офицеров рассказывает историю трех карт. Наплывами и отдельными сценами передается содержание этого рассказа.

«Пиковая дама» характерна тем, что каждый компонент фильма – игра актера, работа оператора, художника – ярко индивидуален, и в тоже время весь фильм отличает общее стилевое единство.

В постановке широко применялись новые методы, которых еще не было шесть лет назад, такие как крупные и средние планы, монтаж (как кинематографический прием), параллельный монтаж (как

[1] Лукьянов С. Л. Пиковая дама. // Яков Протазанов : сб. ст. и материалов. М., 1948. С. 109-136.

драматургический прием), пользование «диафрагмированием», контражур, панорамирование, съемка с движением на каретке[1].

Фильм Протазанова как авторский текст многосоставен. Режиссер привлекает такие формы экранного языка, которые только еще складываются в работах разных мастеров, и придает всем им статус элементов авторской речи. На должной высоте и работа художника В. Баллюзека, который смог художественно передать весь психологизм фильма. Важную роль сыграло и световое решение, где свет использовался для подчеркивания характеристики героев, создавал особую атмосферу и был своеобразным «шедевром светотворчества»[2].

Невозможно пройти мимо работы И. Мозжухина, играющего главного героя Германа. Созданный образ органично вписывается в канву фильма, в его декорации, в психологизм картины. Герман предстает перед нами некой демонической личностью, а с помощью удачно подобранного грима и светотени, мы в нем легко угадываем черты Наполеона, прописанные в романе у Пушкина. Следует отметить, высокий уровень композиции кадра, в котором организация пространства помогает главным героям передать душевное состояние, и в первую очередь это относится к главному герою.

Подытоживая проведенное сравнение стилевых особенностей режиссерского подхода к экранизации «Пиковой дамы» у Чардынина и Протазанова, мы можем сделать вывод о том, что русское дореволюционное кино активно развивалось, приобретая черты ярко выраженного национального характера, активно вливаясь в мировой процесс кинотворчества, внося значительный вклад в развитие киноискусства.

---

[1] Колодяжная В. С. Изобразительное построение «Пиковой дамы» // Яков Протазанов : сб. ст. и материалов. М., 1948. С. 136-157.

[2] Колодяжная В. С. Изобразительное построение «Пиковой дамы» // Яков Протазанов : сб. ст. и материалов. М., 1948. С. 136-157.

Значение самих экранизаций, по-детски наивных и художественно примитивных имело и культурно-просветительное значение. Экранизации смотрели не только школьники, студенты и интеллигенция, которые шли в кино, чтобы увидеть в наглядной форме известные им по книгам образы, но и более широкие круги зрителей, в том числе неграмотные и малограмотные люди, впервые получавшие представление об этих произведениях.

2.2 Сравнительный анализ исторического фильма и кинохроники

Первые фильмы, показанные братьями Люмьер, относятся к жанру кинохроники, предтече документального фильма. В России процесс становления кино неразрывно проходит со становлением кинохроник.

После того как первые русские хроникеры Сашин-Федоров и Федецкий («Перенесение чудотворной иконы Божьей матери…», «Джигитовка казаков 1-го Оренбургского полка», «Конно-железная дорога в Москве», «Вольная богородская пожарная команда», «Игра в мяч», «Публика, толпящаяся у входа в театр») отказались от кинематографической деятельности, съемки в России практические не проводились, за исключением, снимаемой «царской хроникой», которая сейчас представляет собой уникальную ценность в исследовании жизни последней царской семьи и не только.

Развитие регулярной документалистики в России, также, как и развитие игрового кино относят к 1907-1908 годам. Первые операторы-хроникеры начинали работать в фирмах Патэ и Гомон. Показ первых русских хроник - «Третья государственная дума» (102 м), «Смотр войск в высочайшем присутствии в Царском Селе» (98 м), «Смотр войск в высочайшем присутствии перед Зимним Дворцом» (172 м) и «Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 года», фирмы «Гомон» - сопровождался большим успехом у зрителей.

Следующий кто развил эту тематику были операторы фирмы «Пате». Они сняли документальную короткометражку «Донские казаки» (135 м), в которой показывалась жизнь казаков, их учение, джигитовка. Успех был впечатляющим. После чего значительно увеличилось количество различных фильмов с русской тематикой: «Поездка по Волге», «Живописная Россия», «Производство керосина в Баку», «Маневры эскадры в Астрахани» и многие др. Шло целенаправленное завоевание российского кинорынка.

Кинохроника тех лет делилась на видовую и событийную. Обособлено стоит в кинематографе «царская хроника». Проходили съемки торжеств по случаю празднования исторических дат «в Высочайшем присутствии» («100-летие Отечественной войны и Бородинские торжества», «300-летие Дома Романовых»). От нее отличалась текущая хроника. Работа дореволюционных документалистов отличает их оперативность и «вездесущность». Они не избегали сенсационных сюжетов - пожары, наводнения, катастрофы. Подавались эти сюжеты чисто информативно, не тенденциозно. Хроникеры находили и положительные образцы современной социальной жизни: результаты аграрной реформы, систему социального попечения о рабочих, благотворительность и милосердие, открытие институтов, выставок, военных школ, предприятий, храмов. Так же, военная хроника, покажет и трудности окопной жизни солдат, и картины разрушений, бедствия беженцев, раненых.

В целом большая часть кинохроники составляла съемка царской фамилии, военных парадов, церковных празднеств, спортивных соревнований, выставок и различных видов. Хроникёры, находясь постоянно в гуще события жизни, снимали ее без прикрас и оставили нам кинолетопись, не имеющую сейчас цены. В России работал большой отряд операторов-документалистов, для которых съемки хроники были основной профессией. До нас дошли имена таких мастеров как Новицкий, Матушевский, Ермолов, Бремер, Кобозев, Лемберг-младший, Рылло, Вериго-Даровский и другие, которые накопили большой опыт документальных съемок.

Старейшие операторы-документалисты начинали свой путь обычно как корреспонденты киножурналов Патэ и Гомон и американских фирм. Например, много лет работал на Гомон старейший и опытнейший оператор-хроникер П. Новицкий, объездивший с камерой полсвета,

снявший, в частности, Балканскую войну в 1912 году и первые сражения в 1914 году.

На стыке двух видов – документального и художественного кино развивается кино историческое. Начало ему было положено в 1911 фильмом В. Гончарова и А. Хонжонкова «Оборона Севастополя».

Обратимся к мемуарам Ханжонкова, где он рассказывает о том, как все начиналось: «Перед самым окончанием сезона в нашей конторе опять появился режиссер В. М. Гончаров, который в течение последнего года оставил память о своей работе во всех московских фирмах, занимавшихся постановкой русских картин. Он обрушился на меня с упреками за то, что я не исполняю «своего исторического долга» по отношению к русской кинопромышленности и не добиваюсь от самого царя «высочайшего соизволения» на постановку какой-либо исторической картины»[1]. Тогда Гончаров настоял на своем, отправился за разрешением к царю, и по получил его.

Подготовка к фильму велась самым тщательным образом. Многие места сражений, батареи и бастионы были восстановлены и имели тот вид, что и при событиях войны. Ханжоков, в прошлом кадровый офицер, грамотно поставил батальные сцены, а опытный консультант из офицеров Генерального штаба и работники Севастопольского музея следили за тем, чтобы в съемках не было нарушения исторической правды. Высочайшим разрешением были предоставлены войска в тех количествах, какие требовались. Все это способствовало фильму высокую историческую достоверность.

В фильме мы видим, как искусно перемежаются сцены трагические, комические, массовые, камерные, что позволило избежать однообразия, монотонности в показе однородных по содержанию картин.

[1] Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М., Л., С. 47.

Кончался фильм документальными кадрами, показывающими подлинных героев Севастопольской обороны, оставшихся в живых. Они сняты сначала в группе, как фотографический кадр, затем поочередно, по старшинству и по заслугам, они встают, подходят близко к камере, приветствуют зрителей и уступают место своим товарищам. Ханжонков вспоминает, что этот финал придумал и организовал Гончаров. Документальный финал придал фильму своеобразное звучание, сделал историческую картину современной и соединил в себе игровое кино и документальное.

Фильм «Оборона Севастополя» - оказалась картиной новаторской для своего времени. Особенно высокое мастерство режиссеры и операторы продемонстрировали в массовых сценах. Атаки, рукопашные схватки, передвижение войск не только хорошо сняты, но и прекрасно организованны. Это был не приключенческий фильм, каким по существу являлись итальянские картины, а подлинно историческая картина. По жанру ее можно назвать исторической хроникой.

Зритель картину принял. Несмотря на недостатки, это был национальный, в основном правдивый и патриотический фильм, резко отличавшийся от ранних лубочных русских лент. По мнению О. Якубовича-Ясного, ни одному из исторических фильмов, созданных позднее, «не удалось превзойти «Оборону Севастополя» по своему успеху у зрителя»[1].

Исторические фильмы и кинохроника представляли собой прогрессивное явление. Каким социально ограниченным ни было содержание фильмов о 1812 годе, об обороне Севастополя, о покорении Сибири Ермаком Тимофеевичем, о великих русских ученых и государственных деятелях («Ломоносов», 1911; «Жизнь и смерть А.С. Пушкина», 1910; «Петр Великий», 1910; «Богдан Хмельницкий», 1910;

[1] Сто великих отечественных кинофильмов. М., 2007. С. 476.

«На берегу пустынных волн», 1911 – о Петре I и др.), они все же имели большое просветительное значение, знакомя зрителей с героическими страницами истории родины.

2.3 Жанровые и стилистические аспекты салонной драмы

В 1912-1914 годах заметны новые изменения в русском кинорепертуаре. В 1912 году неожиданно успехом стал пользоваться фильм В. Гардина и Я. Протазанова «Ключи счастья», поставленный по популярному в то время роману А. Вербицкой. О том, что успех был совершенно феерический нам сообщает Б. Лихачев: «Билеты на сеансы продавались за несколько дней вперед, и не только сидеть, но и стоять в проходах не было никакой возможности»[1], и приводит характерный пример: «Так, например, петербургское кино «Гигант» (на 900 мест), при повышении ценах (от 30 до 70 копеек), за две недели сделал сбор на общую сумму 28542 руб.30коп.»[2].

То, что был снят фильм на современную тему для кино открывало новые горизонты. С приходом новых интересных, творчески одаренных людей, таких как В. Гардин, Я. Протазанов, В. Старевич и др. кино постепенно расстаётся со своей детской наивностью и переходит в юношескую пору. Но не только режиссерским составом пополняются ряды кинематографа, в кино постепенно приходят актеры, художники, писатели и поэты.

В связи с этим, здесь уместно напомнить, что начало 20 века – это период в культуре, известный как культура Серебряного века. Это эпоха характерна тем, что в России царила сверхинтенсивная культурная жизнь. Упомяну лишь имена в поэзии - это Блок, Цветаева, Есенин, Маяковский, Ахматова, Гумилев, Северянин…. В театре – это Чехов, Таиров,

[1] Лихачёв В. С. История кино в России (1896-1913). Материалы к истории русского кино. Ч. I. 1896-1913. Л., 1927. С. 121.

[2] Там же.

Немирович-Данченко, Станиславский, Мейерхольд… Изобразительное искусство – это Малевич, Врубель, Серов, Васнецов… Музыка – это Скрябин, Рахманинов, Гречанинов… Балет, проза, философия… Смешение тем, стилей, направлений: символизм, акмеизм, футуризм… Это время исканий нравственного, религиозного, социального сознания, ценностей в культуре, искусстве, науки, политики. Это время на стыке эпох, на стыке сознания. В это время Россия находилась в затяжном политическом и социально-экономическом кризисе – восстания, революция, надвигающаяся война. Ему сопутствовал глубокий мировоззренческий кризис, ощущение упадка духовно-нравственных основ общества. А с другой стороны – это время обновления жизни, культуры, искусства, небывалого творческого подъема.

Итак, с 1912 г. картины с современными сюжетами начинают занимать все большее место, оттесняя исторические фильмы и фильмы на темы классических литературных произведений. На экран выходят такие картины как «Рабыня разгула», «Кубок жизни и смерти», «Великосветские бандиты», «Дачный роман», «Двоемужница», «Женщина, которая улыбалась», «Купленный муж», «О чем рыдала скрипка», «Сумерки женской души», «Женщина вчерашнего дня» и т.п.

На кино уже начинают смотреть как на серьезное дело. В кино начинают приходит театральные актеры, например, В. Пашенная. Хонжонков для улучшения «сценариусов» создает при своей фабрике Литературно-Художественный отдел.

Одновременно в обществе наблюдается неустойчивость социальных основ: в стране нарастали революционные движения, в воздухе «витало» некое предчувствие катастрофы, все это нашло своеобразное отражение в кинематографе. Все больше проникают настроения безысходности, отчаяния и душевной опустошенности. Нарастающую популярность приобретает жанр салонно-психологической мелодрамы. В 1913 году выходит фильм «Любовь или смерть?», но этот вопрос проходит красной

нитью почти через многие фильмы этого жанра. В разной степени кинодеятели испытывают модное декадентское влияние, с его стремлением к крайней индивидуальности и бегству от общества, с одновременным поклонением чувству наслаждения и отрицанием морали. В это время основными лейтмотивами в мире искусства, да и в жизни, стали - грусть, печаль, страх перед жизнью, стремление к смерти.

В кино стали преобладать сюжеты о безысходности жизни, отчаяние и фатализм, которые отразили мрачные настроения своего времени. Все это нашло свое содержание в салонно-психологической драме. Психологический фильм возник до войны. Но только во время войны он получил широкое, невиданное по масштабам распространение. Став господствующим жанром кинематографа, психологическая драма практически вытеснила все остальные жанры.

Становление кинематографа, совпавшее с Серебряным веком, вобрало в себя и идеалы этой культуры. Это время стало эпохой самоутверждения женщины. Русский кинематограф по-настоящему увлекся женщиной, ее миром, психологией, лицом. Самых любимых актрис называли «королевами экрана». Женщина становится главной героиней фильма. Используются все выразительные средства кино, чтобы подчеркнуть красоту и пластику женщины, ее любуются, ее любят, ей поклоняются.

В соответствии со спецификой салонной драмы, во всех вариантах обыгрывается практически один и тот же сюжет, где главная героиня женщина с несчастной судьбой. Если она влюбляется, то как правило, происходит классовое несовпадение, что еще сильнее усугубляет общий драматизм. Любви отводилось обширное место. Но она не была прекрасным, возвышенным чувством, уродующей человека страстью, мистическим наваждением, злом. Финал такого фильма обязательно заканчивается трагически, главные герои умирают.

Расцвет русского кинематографа совпал с Первой мировой войной. Вернее, именно война дала толчок к развитию кино. В тяжелое военное время обороты кинематографа достигли в 1916 г. 142000000 руб. Экономическому росту кинематографии соответствовал художественный ее рост. Тематика фильмов становилась более разнообразной. Начинают приобретать широкую известность и славу режиссеры: В. Гардин, Е. Бауэр, Я. Протазанов, П. Чардынин, Ч. Сабинский, А. Уральский. Выдвигается группа популярных актеров в лице И. Мозжухина, В. Максимова, В. Полонского, В. Каралли, В. Холодной, О. Преображенской и др. Журнал «Сине-Фоно», сравнивает кинематограф военного времени с довоенным: «До войны русскую фильму смотреть противно было: - Грязно, неряшливо, нескладно…Сейчас смотришь русскую фильму и изумляешься: Когда успели так усовершенствоваться? Откуда взялись и вкус, и чутье, и техника, и изобретательность»[1].

Вся психология салонной драмы нашла свое отражение в постановках фильмов у наиболее значимого режиссера того периода, Евгения Бауэра. Он начал свой путь в кино художником-декоратором и завершил его режиссером-постановщиком. По словам Ж. Садуля, «Бауэр заслуженно может считаться первым настоящим кинематографическим художником не только в России, но и, пожалуй, во всем мире»[2].

Высокую оценку Е. Бауэру дает советский исследователь Гинзбург: «Бауэр первым в русской дореволюционной кинематографии и одним из первых в кинематографии всего мира понял, что немое кино – искусство в значительной мере изобразительное. И Бауэр сумел использовать изобразительные возможности кино для развития и совершенствования киноязыка. Именно ему русское дореволюционное киноискусство обязано новыми принципами изобразительной композиции кадра; заменой фронтальных, заимствованных у театра мизансцен глубинными,

[1] Цит. по Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 208.
[2] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.3. М., 1961. С. 178.

кинематографическими; новым, приближающимся к современному, понимаем значения киномонтажа»[1].

Бауэр увлекся кинематографом, будучи уже зрелым, сложившимся, много достигшим в жизни, пятидесятилетним человеком. Вначале он принял предложение Дранкова, а с 1914 года он становится ведущим режиссером фабрики Ханжонкова. У Ханжонкова Бауэр поставил 60 фильмов, большинство которых было сделано на современной тематике. В его творчестве отразилась вся эклектика того времени – поиски прекрасного, возвеличивание женщины, модерн, декадентство. Источником кинематографического стиля Бауэра является эстетика русского модерна.

Он отличался исключительным трудолюбием, за четыре года он создал около восьмидесяти фильмов различного метража и разных жанров, главным образом драм. В своей работе он часто выступал и как режиссер, художник, оператор, гримёр, актер, он активно экспериментирует со светом, в общем, берется за любую работу и поэтому очень быстро становится профессионалом.

Главная заслуга Бауэра заключается в разработке изобразительных средств кино. Открытие Бауэра в том, что он первый понял глубинное построение каждого кадра. Кадр сам по себе не дает глубины, а, чтобы ее создать, существует специальная художественная задача. В одном из фильмов он вводит дифференцированные источники освещения глубины кадра. Использует комбинированное (естественно-искусственное) освещение, часто делит кадр полупрозрачными занавесками. Таким образом создается разнородность внутрикадровой среды. Особой фишкой у Бауэра были съемки изнутри помещения через окно, застекленную дверь, витраж, узорчатые решетки на окнах и дверях. Он преодолел барьер не

[1] Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 315-316.

сочетаемости натурных и павильонных съемок, искусно соединяя натуру и павильон.

Бауэр произвел целую революцию в области декорационного оформления фильмов. Он строит, а не рисует залы, кабинеты, анфилады комнат. Натурные съемки снимает не на фоне размалеванных стен, а в полях и лесах.

Интерьер у Бауэра играл больше чем актеры. Особенностью бауэровского построения и освещения кадра заключалось в использовании колонн, изломанных выступов стен, каминов, кушеток для получения глубины пространства и эффекта объемности предметов и фигур людей. «...Я хочу отметить, что родоначальником композиционного метода в кинематографии был, несомненно, Бауэр», вспоминает В. Гардин[1]. Бауэр был «первым режиссером, который понимал, какое эмоциональное воздействие оказывает на зрителя уже сама композиция кадра»[2].

Бауэр был фанатиком своего дела, постоянно ища новые приемы подчеркнуть красоту. Увлекшись этим, он недооценивал игру актеров: «Большим несчастьем этого художника была абсолютная недооценка им драматургии, непонимание того, что красота отнюдь не отвлеченное понятие. «Красивым» казалось ему общепринятое открыточно-нарядное, и в пропаганде этой «красоты» он был неуемен»[3].

Интересен его подход к работе с актерами. Он работал с такими ведущими актёрами российского немого кино, в том числе с Иваном Мозжухиным, Верой Холодной, Витольдом Полонским, Иваном Перестиани, Верой Каралли и другими. Выискивая индивидуальность он к различным актерам, подходил по-разному, предъявлял им разные требования и снимал их по-разному. В работе над ролью он давал большую творческую свободу актерам. Он первый понял, что кино требует от актера

[1] Гардин В. Р. Воспоминания. Т.1. 1912-1921. М., 1949. С. 70.
[2] Там же.
[3] Там же.

более сдержанного жеста и выразительной мимики. При сравнении фильмов того времени легко можно увидеть разницу в постановках, у Бауэра, актеры ведут себя так, как это делают люди в соответствующей обстановке, выражают чувства обычными жестами, мимикой и еле уловимой движением головы и рук. Крупные планы он применял для показа тончайших переживаний актеров, что было в ту эпоху очень прогрессивно. В целом, он подчинял игру актера живописным элементам фильма. От актера он не ждал острых переживаний, ярко выраженных эмоций. Он убирал все, что могло исказить красоту кинозрелища. Для Бауэра актер был моделью и не больше, которая искусно позировала среди роскошных декораций, на сооружение которых уходила вся фантазия режиссера.

Одной из больших заслуг Бауэра является изучение свойств и возможностей монтажа. Он понял, что монтаж является не просто склейкой кусков пленки, а то, что посредством монтажа можно передать глубокое содержание, подчеркнуть атмосферу.

Теоретик кино В. Туркин исследуя творчество Бауэра говорить о стиле режиссера так: «Я, лично, думаю, что Бауэр был создан режиссером экрана. Едва ли не первый в русской кинематографии Е. Бауэр дал своим постановкам индивидуальный, свойственный только ему одному стиль. Этот стиль слагался из индивидуального вкуса в пространственной композиции, из свойственного только ему одному ритма действия и определенного настроения, связанного с особым жанром кинодрамы»[1].

Бауэр за короткий промежуток времени поставил 82 картина, из них сохранилось около 30: «Дядюшкина квартира» (1913), «Сумерки женской души» (1914), «Немые свидетели». (1914), «Слава — нам, смерть — врагам» (1914), «Дети века» (1915), «Обожжённые крылья» (1915), «Песнь торжествующей любви» (1915), «После смерти» (1915), «Жизнь за жизнь»

[1] Цит. по Усюгова В. В. Стиль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е. Ф. Бауэра). // Вестник Пермского Университета. Пермь. 2005. Вып. 5. С. 133-150.

(1916), «Нелли Раинцева» (1916), «Королева экрана» (1916), «Король Парижа» (1917), «Умирающий лебедь» (1917) и др.

О том, как придумывали сюжет салонной драме поведал нам в своих воспоминаниях другой деятель дореволюционного кинематографа Я. Протазанов: «Темы картин возникали так. Выдумывалось какое-нибудь хлесткое название, которое само по себе плюс актерские имена могло бы гарантировать хороший прокат ленты. Вдруг приезжает хозяин и говорит: «Замечательная мысль! Давайте ставить картину на тему «Не пожелай жены ближнего своего». За эту тему немедленно брались, на помощь приходили книги, которые где-то, когда-то были прочитаны, писали сценарий и выпускали фильм»[1].

Можно предположить, что по этому принципу «экранизировались» не только романы, повести, пьесы, но и популярные стихи, романсы, песни: «О, ночь волшебная, полная неги», «Забыты нежные лобзанья», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «Вы просите песен, их нет у меня».

Думается, что никак нельзя обойти вниманием народившийся в это время культ «кинозвезд». Это явление охватило весь мир. Характерно это и сейчас. И если мы говорим о дореволюционном кино, то русские «кинозвезды» того времени, с большой полнотой отразили в своих ролях многие характерные признаки своего времени.

Герои салонных драм очень походили на героев произведений «модных» писателей-декадентов. Главными чертами, которых был индивидуализм, разочарованность, аристократизм, отрешенность, аморальность, цинизм, изломанных молодых людей уайльдовского типа или мягких, задумчивых, обманутых, всепрощающих, в мужских ролях в исполнении В. Полонского, В. Максимова, О Рунич, О. Фрейлих, В. Стрижевский и др.

[1] Яков Протазанов. // Сб. ст. и материалов. Сост. Алейников М.Н. М., 1948. С. 336.

Главные героини были хрупкие, нежные, эротичные, опустошённые, жившие на изломе, склонные к психопатии в изображении – О. Преображенской, В. Каралли, М. Горичевой, В. Холодной, З. Баранцевич и других.

Многие актеры оставили заметный след в раннем кинематографе. Но именно с именем Веры Холодной напрямую ассоциируется дореволюционное русское кино. Удивительно это еще и тем, что особых актерских данных у нее не было, но многие отмечают, что на экране Вера не играла, а жила, чутко понимая свой персонаж.

Первую главную роль она играет у Е. Бауэра в фильме «Песнь торжествующей любви» и сразу же своими прекрасными серыми глазами и классическим профилем произвела сенсацию. И уже к 1916 году Вера Холодная – звезда первой величины.

В оценке ее образа, созданного на экране, согласимся с Р. Соболевым: «Этот образ чрезвычайно женственен, обаятелен и лиричен, исполнен грусти и глубокой печали. Особенно печали, которая отчётливо видна даже в тех редких случаях, когда актриса выступала в ролях жизнерадостных «по профессии» героинь, например, танцовщиц»[1]. Исключительную популярность он объясняет «не просто тем, что она наиболее полно выражала черты своего времени. Напротив, скорее это было результатом того, что созданный ею образ во многом отличался от образов декадентских книг, от угарных «див» типа Изы Кремер. Для определенных слоев населения она была идеалом, то есть как раз тем, чего не было в их жизни».[2]

Среди мужчин особой славой пользовался Иван Мозжухин. Великий русский актер, обладал большим артистическим талантом. Именно Мозжухин первый из русских актеров получил мировое призвание. Успех его объясняется именно талантом, он относился к работе в кино как к

[1] Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 143.
[2] Там же.

подлинному творчеству, с большой любовью и трудолюбием. В своих работах он делает упор на жест, мимику и выражение глаз. Синонимом психологической игры было выражение - «Мозжухинские глаза». Самые заметные и значимые его роли – Николай Ставрогин в одноименном фильме экранизации «Бесов» Достоевского, Герман «Пиковая дама», князь Касаткин «Отец Сергий».

О том, как актер относился к своей профессии мы узнаем из его высказывания: «Главный технический принцип кинематографа — это абсолютное молчание на экране, а творческий — построен на внутренней экспрессии, на гипнозе партнера, па паузе, на волнующих намеках и психологических недомолвках. Кинематограф можно воспитать до классической строгости в его молчании, как классически строга скульптура в отсутствии красок. ... Близко то время, когда согласно этому принципу будут писаться сценарии, исчезнут совершенно надписи и через тело, через лицо и глаза актера будет развертываться психологическая драма человека. Это ли не материал для творчества актера?»[1].

Широкий успех салонной драмы заключается в том, что она давала зрителю возможность уйти от постылого быта и, хотя бы на полтора-два часа прикоснуться к «красивой», «изящной» жизни социальных верхов. Здесь и следует искать секрет успеха этого жанра в предреволюционные годы.

Русская дореволюционная салонная драма представлена не только мелодрамой, были и другие жанры - салонные, уголовно-приключенческие и бытовые драмы и мелодрамы, военно-шовинистические агитки и комические фарсы и водевили.

Объем данной работы не дает нам возможность подробно останавливаться на каждом из жанров. Мы же рассмотрели самое заметное и значимое из представленных жанров – мелодраму.

[1] Великий Кинемо : Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). - М., 2002. С. 511.

2.4 Творчество В. Старевича и Я. Протазанова в дореволюционном кинематографе

В 1912 году студия Ханжонкова выпустила картину «Прекрасная Люканида», поразившую весь мир мастерством съемок. Кинематографические журналы сообщали что в Европу и Америку продано более ста копий этого фильма. Это было большой удачей для русской кинопромышленности.

Режиссером этой картины явился Владислав Старевич, личность весьма уникальная. До конца не ясно, как познакомились Ханжонков и Старевич, но то, что эта встреча была судьбоносной не вызывает сомнений.

Он родился 8 августа 1882 в Москве, куда переехал его отец из Польши после подавления Польского восстания 1863. В четырехлетнем возрасте Владислав потерял мать, и отец отдал его на воспитание родственникам жены в город Ковно. В семье увлекались музыкой, рисованием, любили природу, все это повлияло на развитие мальчика. Он живо интересовался окружающим миром, собирает коллекцию насекомых, учиться рисовать. Свою карьеру Старевич начал с мелкого провинциального чиновника, с которым и познакомился Ханжонков.

Вернемся к фильму «Прекрасная Люканида, или война усачей и рогачей». Поразила эта картина тем, что главными героями были художественно-выполненные жуки. Технически фильм был снят с покадровой съемкой, что было новым не только для России, но и для мирового кинематографа. С истории этой картины начинается история объемной мультипликации.

В основном фильмы Старевича были пародией. «Прекрасная Люканида» -на итальянские картины, «Месть кинематографического оператора» - пародия на фарсы и салонные мелодрамы. Поражает то, что его насекомые выглядели очень достоверно. В их движениях легко можно

прочесть всю гамму эмоций. Многие даже не понимали, что на экране куклы, думали, что это дрессированные жуки. Главный же эффект заключался в том, что насекомые ведут себя, как люди.

Создал он киноленты и для детей – «Веселые сценки из жизни насекомых» и «Рождество обитателей леса».

Он впервые в России использовал графическую мультипликацию в фильме «Ночь перед Рождеством». Разработал приемы съемки движущейся камерой, трюковые и комбинированные съемки и наплыв. Часто работал и как постановщик и оператор игрового кино, где часто применял анимационные приемы и фрагменты, впервые соединил в одном кадре кукольную мультипликацию и актера - «Четыре черта», о вреде пьянства с Иваном Мозжухиным в роли. За фильм «Страшная месть» в 1912 году получил на конкурсе фильмов на Всемирной выставке в Милане.

Всего в России он сделал около 50 игровых фильмов. Последним из них стала «Звезда моря» — экранизация романа У. Локка «Стелла Марис». По признанию самого художника, это — вершина его творческих достижений в игровом кино.

После революции Владислав Старевич эмигрировал из России. Впоследствии он успешно продолжил свою мультипликационную деятельность за рубежом.

Творчества Я. Протазанова, мы уже немного касались, рассматривая «Пиковую даму».

В поисках собственного стиля Протазанов обращается к психологизму русской литературы и театра, и этим он отличается от большинства режиссеров своего времени. Главным в его фильмах были поставлены личные переживания человека. Главное у него – образ, созданный актером. Фильмы Протазанова отличались многосоставностью. Его фильмы уже не иллюстрации. Это разворачивающийся сюжет, со всеми присущими литературе канонам –завязка, накал, развязка. Он активно ведет поиски новых выразительных средств.

Фильмы Протазанова, такие как «Пиковая дама», «Отец Сергий», «Сатана ликующий», относят к вершинам русского дореволюционного киноискусства. Остановимся на фильме «Отец Сергий», вышедший на экраны уже после революции. С уверенностью можно сказать, что этим фильмом Протазанов подвел черту, отделившую две эпохи – дореволюционного кино от советского.

«Отец Сергий» снят по мотивам повести Л. Толстого. В фильме показана история князя Касатского, увидевшего разложение мира, в котором он жил. Поиски правды его приводят сначала от придворной жизни к монашеству, а затем к бродяге. История была рассказана правдиво, сюжет развертывался закономерно и естественно. Особый психологизм картины помогла передать игра И. Мозжухина, раскрывшего поведение героя, все переходы человека от одного образа жизни к другому, а также изменения в его душевном состоянии. Картина была созвучна эпохе, отражала искания, ломку традиционных устоев.

Для самого Протазанова этот фильм явился новым этапом на его пути к реализму. Все найденные им за десять лет работы в кино получило здесь отражение и дальнейшее развитие. Режиссер в фильме уделяет особое внимание воссозданию реальной обстановки действий.

В фильме Протазанов использовал все элементы монтажа – ритмического, ассоциативного, параллельного, метафорического – такого раньше нельзя было позволить. Характерной чертой этого фильма является большая подвижность камеры, съемки различных планов, ракурсов, панорам.

Этот фильм являлся своеобразным учебником для начинающегося молодого советского кино. Сам фильм очень долго не сходил с экранов молодого советского государства.

Протазанов один из немногих режиссеров, кто вернулся после эмиграции в новую государство, в СССР и уже дальнейшая его карьера связана с советским периодом. В этот период он снимает ряд комедийных

картин – «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена» и др, что привело к появлению жанра сатирическая комедия.

В лице Протазанова мировой кинематограф приобрел одного из выдающихся мастеров набиравшего силу экранного искусства, тонкого и самобытного художника. Ж. Садуль считал, что деятельность и значение Протазанова не уступает никакому мастеру мирового кино: «В течение всей свой долгой деятельности (Протазанов умер в 1945 году) он оставался честным мастером, а в годы немого кино был одним из лучших представителей мирового киноискусства»[1].

[1] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.2. М., 1958. С. 297.

Заключение

Говоря о каком-либо виде творчества, определяют круг его специфических выразительных возможностей. Для кино основными являются монтаж, смена масштаба планов, изменение ракурса (взгляд на предмет с той или иной точки зрения) и другие.

Процесс рождения нового художественного языка особенно интересен в кинематографе, потому что его история, зафиксированная на пленке, непосредственно демонстрирует это становление.

Дореволюционное кино неотрывно связано с эпохой, в которой оно развивалось, вбирая в себя, пропуская через себя культурно- исторические аспекты своего времени. Начало 20 века для России время, когда шли искания как в общественной, политической так и в культурной жизни общества. Эти мучительные поиски в итоге вылились в революцию и кардинальную смену традиционных устоев.

За двадцать лет с 1896 по 1917 гг. русское кино целиком осваивает и определяет свой собственный путь, опирающийся на традиции национальной культуры.

Первый русский «Стенька Разин» фильм появился в 1908 году, а уже 1914-1915 годах вступил в полосу бурного развития. Зародившись позднее, русская художественная лента проделала в десять лет (1907-1917) от начала собственного производства, такой же путь, какой зарубежное кино прошло за 20 лет (1896-1917) своего существования. Особые экономические условия развития русского производства обусловили в первые же годы его существования национальную окраску русских картин, в отличии от «интернационального» характера европейского кинематографа.

Сценические (театральные) законы и условности, которые использует экран с учетом своих возможностей, трансформируются под воздействием новых форм, которыми постепенно, последовательно овладевает кинематограф. Важнейшие среди них – представление о светописи, обогащение

фотографической природы кино посредством живописной выразительности, разработка начальных основ монтажного построения действия – эпизода, сцены, поведения актера перед камерой.

Уже в дореволюционном кино выделяются ряд жанров, основными из которых являются игровое, документальное, научно-популярное и анимационное.

Являясь по сути «пионерами» раннего кино первые кинематографисты часто бессознательно, открывали потенциальные возможности кинематографа, его выразительные средства, его художественную специфику.

Короткий срок отпущенный на развитие дореволюционного кино, закончившийся революционными потрясениями не дали возможности четко сформироваться каким-либо художественным направлениям в кинематографии, а мастерам определить творческий метод. Поиски шли по всем направлениям. Каждый деятель кинематографа внес свой неоценимый вклад в развитие молодого искусства кино.

И Бауэр и Протазанов, Гончаров, Чардынин, Гардин – каждый придерживался в киноискусстве определенных принципов, а все вместе искали и ставили творческие цели и по разному достигали их.

Одним не хватало одного, другим другого. Но не было, да и не могло еще быть течения, которое совместило бы эти разные искания в одно художественное целое.

Ярким продолжением дореволюционного кино является период советского кинематографа. Советское кино приобрело, пожалуй, самое лучшее от дореволюционного кинематографа. И своего расцвета, вершины, лучших произведений достигло именно в этот период. Поэтому очень горько сознавать, что в наше время мы как зрители наблюдаем некий застой в кинематографе.

В жизни очень сложно жить без прошлого. Не зная его, мы теряем связь поколений, что в итоге приводит к трагедии. Как современник, автор представленной работы наблюдает в современном кинематографии параллельные явления с дореволюционным кинематографом, такие как засилье

однообразных сюжетов, кочующих из одного фильма в другой, низкий уровень игры современных актеров, низкая эстетика кино, отсутствие нравственного, воспитывающего кино, «сериализация» экрана. И хочется верить, что это пройдет и мы увидим новых талантливых творцов отечественной кинематографии.

Список использованных источников и литературы

Источники

1. Вишневский В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России. - М., 1945. – 569 с.
2. Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907-1916. - М. 1996. – 288 с.
3. Гардин В. Р. Воспоминания. Т.1. 1912-1921. - М., 1949. – 333 с.
4. Горький М. Синематограф Люмьер. Собр.соч., Т. XXIII, - М., 1953. - 242-246 с.
5. Лемберг А. Г. «Из воспоминаний старого оператора» // Из истории кино. Материалы и документы.Ч. 2. М., 1959, С. 117-131.
6. Протазанов о себе. // Яков Протазанов. сб. стат. и материалов. Сост. М. Н. Алейников. М., 1948. – 230 – 251 с.
7. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. - М., Л., 1937. – 176 с.

Литература

8. Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа. // Вопросы киноискусства, вып. 6, М., - 1962 с.
9. Багратион-Мухранели И. Похвала объему и тени. Феномен Старевича. [Электронный ресурс] URL: http: // kinoart.ru/archive/1999/12 (дата обращения 12.06.2016).
10. Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино. - М., 2008. – 416 с.
11. Белов С. В., Толстяков А. П. Русские издатели конца XIX—начала XX века. Л., 1976. С. 176.
12. Великий Кинемо : Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). - М., 2002. – 568 с.
13. Вера Холодная. Очерк жизни и творчества. - М., 1995. - 318 с.

14. Вопросы киноискусства. // Ежегодный историко-теоретический сб. - М., 1958. – 436 с.
15. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. - М., 1963. – 405 с.
16. Гращенкова И. Н. Кино серебряного века. - М. 2005. – 405 с.
17. Гращенкова И. Н. Кино серебряного века и проблемы культурно-национального самоопределения кинематографа: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. - М., 2007. - 61 с.
18. Грашенкова И. Серебряный век. В поисках лица. [Электронный ресурс] URL: http: // kinoart.ru/archive/2007/04/ (дата обращения 08.06.2016)
19. Громов Е. Декоративное мастерство Евгения Бауэра. // Вопросы киноискусства, вып.17, М., 1976. С.285-304
20. Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. - М., 1976. – 301 с.
21. Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. - М., 1994. – 239 с.
22. Зайцева Л.А. Становление выразительности в российском дозвуковом кино. [Электронный ресурс] URL: http:// http://www.bibliorossica.com (дата обращения 04.05.2016)
23. Из истории кино. // Сборник. Выпуск 7. - М., 1968. – 208 с.
24. Из истории кино. // Сборник. Выпуск 9. - М. 1974. - 224 с.
25. Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 гг. / Составитель и переводчик М. Ямпольский. М., 1988. – 438 с.
26. Комаров С. В. История зарубежного кино. - М., 1965. – 470 с.
27. Клиентов А. Е. Пять встреч с музой Кино. – М., 2001. – 335 с.
28. Краткая литературная энциклопедия, Т.7. - М., 1972. Стлб. 188.
29. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы. - М., 1965. – 373 с.
30. Лихачёв В. С. История кино в России (1896-1913). Материалы к истории русского кино. Часть I. 1896-1913. - Л., 1927. – 174 с.

31. Лубашова Н. И. Российская кинематография как социальная история XX в. // Аналитика культурологии. Тамбов, 2014. № 28. - 186-189 с.
32. Лукьянов С.Л. Пиковая дама // Яков Протазанов. сб. стат. и материалов. Сост. М. Н. Алейников. М., 1948. – 109 – 135 с.
33. Разлогов К. Э. Искусство экрана : проблемы выразительности. - М., 1982. – 158 с.
34. Ростова Н. В. Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. - М., - 2011. – 47 с.
35. Ростова Н. В. Экранные интерпретации «Пиковой дамы» в отечественном кинематографе. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. № 2 – 72-79 с.
36. Ростовский Е. Г. Творческое наследие раннего кинематографа в экранном искусстве рубежа XX – XXI вв.: автореф. дис. … к-та искусствоведения. – С-Пб., - 2010. – 23 с.
37. Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6-ти томах. - М., 1958 — 1963.
38. Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. – 175 с.
39. Ямпольский М. В. Старевич: Мимика насекомых и культурная традиция. // Язык – тело – случай : Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. – 376 с.
40. Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927. - М., 1968. – 205 с.
41. Фрейлих С. И. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского. - М., 2013. – 512 с.
42. Херсонский Х. Страницы юности кино. – М., 1965. – 216 с.
43. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. - Рига, 1994. – 492 с.
44. Шипулинский Ф. П. История кино. Т.1. М., 1933. – 262 с.

45. Юренев Р. Н. Чудесное окно. Краткая история мирового кино. - М., 1983. – 287 с.
46. Яков Протазанов. // Сб. ст. и материалов. Сост. Алейников М.Н. - М., 1948. – 336 с.
47. Якубович О.В. Новые находки на Госфильмофонде. // Из истории кино .Ч. 4. М., 1961. С. 97-103.
48. Янгиров Р. Другое кино : Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. // Сост. и автор предисловия А.И. Рейтблат. М., 2001. – 416 с.

Уважаемый пользователь! Обращаем ваше внимание, что система «Антиплагиат» отвечает на вопрос, является ли тот или иной фрагмент текста заимствованным или нет. Ответ на вопрос, является ли заимствованный фрагмент именно плагиатом, а не законной цитатой, система оставляет на ваше усмотрение.

Отчет о проверке № 1

ФИО: Ажермачева Виктория
дата выгрузки: 21.06.2016 03:03:32
пользователь: azhermacheva@mail.ru / ID: 2729331
отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»
на сайте http://www.antiplagiat.ru

Информация о документе

№ документа: 71
Имя исходного файла: Диплом Ажермачева.docx
Размер текста: 113 кБ
Тип документа: Не указано
Символов в тексте: 91028
Слов в тексте: 11839
Число предложений: 765

Информация об отчете

Дата: Отчет от 21.06.2016 03:03:32 - Последний готовый отчет
Комментарии: не указано
Оценка оригинальности: 85.26%
Заимствования: 14.74%
Цитирование: 0%

Оригинальность: 85.26%
Заимствования: 14.74%
Цитирование: 0%

Источники

Доля в тексте	Источник	Ссылка	Дата	Найдено в
7.13%	[1] Скачать/Лебедев - Очерки истории кино СССР. Немое кино_ 1918-1934 годы.txt	http://e-reading.org.ua	раньше 2011 года	Модуль поиска Интернет
3.82%	[2] не указано	http://bibliotekar.ru	раньше 2011 года	Модуль поиска Интернет
2.42%	[3] не указано	http://bibliotekar.ru	раньше 2011 года	Модуль поиска Интернет