



Рождение кино в Российской империи и киноцензура

Н.Л. Друбек

доктор филологических наук, доцент

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

Во второй части статьи (окончание, начало в № 4 (34), 2017) рассматривается духовная (религиозная) цензура и ее взаимосвязь с институтом придворной цензуры, обеспечивавших регулирование репрезентации сакрального в Российской империи. Исследуется, каким образом цензурные практики регулируют и содержание фильмов и способы их демонстрации. Попытка ограничения циркуляции движущегося образа царя, изъятие хроникальных кадров Ходынки и, вместе с тем, успех первых люмьеровских лент — включая изображение императора — у российской публики, привели к собственному производству царской хроники, положили начало и российской киноцензуре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф в Российской империи, раннее кино, цензура, раннее фильмопроизводство, первые кинопредприниматели, коронация последнего царя

Царь и кино: «два тела короля»

Провозглашая тесную связь между первым советским вождем Лениным и кинематографом, советские историки кино умалчивали о кинофилии царя¹. Николай II с семьей были очарованы новым медиумом и активно пользовались в различных целях. Кино являлось инструментом фиксации исторических событий, медиумом имперской, семейной и личной памяти, технической игрушкой и, не в последнюю очередь, приятным времяпрепровождением². Беляков упоминает о 106-ти придворных фильмах, снятых только с 1900 по 1903 годы³. Он также описывает частный «высочайший киносеанс» в Царском Селе, организованный в июле 1897 года, после которого кинематографистов и киноменехаников удостоили небывалой награды — каждый получил по перстню с бриллиантами⁴.

Однако, если в частной жизни царь увлекался кинематографом, это отнюдь не означало, что он желал быть показанным на ярмарках по всей России. Тем не менее, Р. Янгиров⁵ отмечал, что император не по своей воле предстал на киноэкранах России рядом с кинематографическими аттракционами 1890-х годов, счи-

¹ См.: Yangirov Rashit. The "Tsar's Pastime". О расположении царя к кинематографу, в т. ч. о его содействии созданию высокобюджетного эпического фильма «Оборона Севастополя» (1911); см.: также: Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937; Drubek, Natascha: Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino. Köln — Weimar — Wien: Böhlau, 2012. P. 130.

² См.: Yangirov Rashit. The "Tsar's Pastime"; Янгиров Р. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М., 2011.

³ Беляков В. утверждает, что в РГАКФД в Красногорске сохранилось 20 таких фильмов // (В. Беляков, Царская хроника — опыт кинопубликации (из работы над фильмом «Дом Романовых») // Киноведческие записки, 1993, № 18.

⁴ Григорьев С.И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831–1917). М.: Алетя, 2007. С. 221.

⁵ Yangirov R.M. The "Tsar's Pastime": The Russian Royal Family and Cinema. The Early Years (1896–1908) // Le cinema au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century. Lausanne; Quebec, 1999. P. 381.

⁶ Ни В. Ребиков, ни Б. Матушевский не сняли коронацию // См.: Дерябин А.С., Фомин В.И. Летопись российского кино: 1863–1929. Общ. ред. В.И. Фомин; отв. ред. А.С. Дерябин. М.: Материк, 2004. С. 14.

⁷ Впервые хронику коронации показали в Москве 23 июля 1896 года // См.: Дерябин А.С., Фомин В.И. Летопись российского кино: 1863–1929. С. 19.

⁸ Yangirov, R.M. The "Tsar's Pastime". P. 377.

⁹ Янгиров Рашит. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М., 2011. С. 13.

тавшимися образцами дурного вкуса. Произошло это отчасти потому, что право первых съемок в России было предоставлено не только российским подданным⁶, но и французам, которые в 1896 году еще не руководствовались правилами императорской цензуры. Компания Люмьер, получившая привилегию снимать коронацию и поездку царя в Париж в 1896-м, без промедления распространила эти съемки в России⁷. В результате императорский двор попал в своеобразный цугцванг.

Р. Янгиров⁸ напоминает нам об автократическом и сакральном понимании царя, как существа «отделенного от других смертных». Он описывает коронацию Николая II в мае 1896 года как «сакральный государственный ритуал»⁹. «Божией поспешествующей милостию Николай Второй, император и самодержец Всероссийский», — так звучал короткий официальный титул царя. Управляя по божественному праву, царь являлся сакральным представителем Российской империи¹⁰. Резонно предположить, что Величайшая семья могла бы оказаться в вышеупомянутом списке, если бы придворная цензура не предшествовала духовной.

Как же следовало относиться к божественному телу императора во время киносеансов зарубежных фильмов в России? Во-первых, придворные цензоры должны были разработать четкие правила репрезентации царя на экране, равно как и эффективную систему надзора. Согласно С. Григорьеву, «обязательная придворная цензура кинофильмов с участием высших особ и правил таких показов были учреждены еще 28 сентября 1898 года, отношением МВД № 6600»¹¹. Таким образом, сентябрь 1898 года стал моментом возникновения в России цензуры придворных хроник, демонстрирующих императора с его семьей. Надзор в этой области осуществлялся влиятельным институтом придворных цензоров. Как видим, этот тип цензуры, хотя и касается сакрального тела государя, возникает не в религиозном, а в политическом контексте: заботиться об условиях распространения и демонстрации движущихся образов царя должны были придворные цензоры. Когда Ю. Цивьян и Р. Янгиров упоминают о двух правилах демонстрации придворных хроник (запрет на музыку и разделение обычных и «царских» фильмов с помощью занавеса¹²), следует уточнить, что эти ограничения были введены именно придворной цензурой.

Во-вторых, после импорта французских фильмов с изображением царя, императорский двор взял дело в свои руки и организовал съемку собственной хроники, предназначенной как для личного, так и публичного просмотра. Хотя большинство

¹⁰ В английской версии книги (См.: Tsvivan Yuri. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, London, 1994. P. 121) Ю. Цивьян утверждает: «Согласно российской государственной традиции, царь не был сакральной фигурой, а его изображение не табуировалось. Действительно, первых кинооператоров, приехавших в Россию (Камиль Серф, Александр Промю, Феликс Местийш), очевидно пригласили снимать царя Николая II. В результате, имеем серьезную коллекцию царских хроник с изображением государя. Объясняется это тем, что цензурные правила распространялись не на изготовление фильмов, а на их демонстрацию»// Подр.: Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 158–159. Цитируется документ из Российского государственного исторического архива (РГИА), ф. 776, оп. 22, № 33).

¹¹ С. Григорьев отмечает: это положение так и не было кодифицировано, несмотря на широкое применение. «Проект нового устава о печати был разработан и опубликован МВД в том же 1912 г. [...] Изучаемой теме был посвящен раздел V — «О произведенных печати, подлежащих рассмотрению Министерства Императорского Двора (о придворной цензуре)». Таким образом, впервые открыто признавалось наличие цензуры МИД как единственной оставшейся ведомственной цензурой»// См.: Григорьев С.И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831–1917). С. 30, 85.

¹² Yangirov Rashit. The "Tsar's Pastime". P. 381.

«придворных» фильмов предназначались для закрытых просмотров. Именно с этого момента в России начинается «высочайшее» кинопроизводство, продолжавшееся под покровительством царя и надзором придворных цензоров вплоть до 1917 года. Николай II и его семью снимал сначала Болеслав Матушевский, а позже Александр Ягельский, оба польские подданные Российской империи и оба фотографы.

Цензоры стремились контролировать как количество этих фильмов, так и условия публичных показов¹³, правда, не всегда успешно. Р. Янгиров утверждает, что придворный фотограф и кинорежиссер А. Ягельский организовывал полулегальные киносеансы его же придворных хроник. Когда же в марте 1906 года его отчитали за подобную деятельность, он обратился за официальным разрешением¹⁴. Документальный характер царских хроник позволял избегать «теологической» дилеммы кинематографической репрезентации (речь идет об олицетворении сакральных фигур и инсценировке обрядов и ритуалов). Оксана Чефранова¹⁵ обращает внимание на противоречие в использовании кинематографа для документирования жизни императора: «...использование кино для репрезентации царя и посредничества между монархом и его подданными обнаруживает парадокс между документацией истории, разворачивающемся динамическим процессом, и исключительным статусом монарха»¹⁶. Как отмечалось, образ правителя по божественному праву Николая II ставил всех кинопромышленников Российской империи в затруднительное положение. Тем не менее, кинематографисты и кинопредприниматели в России должны были осознавать, что должны относиться к запечатлению «божественного тела» Императора иначе, чем к фиксации других людей, и даже других правителей.

Теория Эрнста Канторовича о «двух телах короля»¹⁷, описывающая парадокс двойственного статуса монарха в средневековых обществах, помогает нам осознать дилемму, с которой столкнулись император и придворные цензоры. Новый медиум в руках придворных кинематографистов пытался создать подходящее публичное изображение царя в кино, балансируя между «естественным» и «политическим» телами. Ранний российский кинематограф, непосредственно связанный с изображением сакральной власти (и с его запретом), должен был отличаться от люмьеровских лент. Следовательно, придворное кино стремилось минимизировать физические аспекты образа (тела) Николая: у него, как и любого другого человека, неуклюжесть или суетливые движения не замечались в жизни, но могли обнаружиться на пленке. Кроме того, не следовало показывать любовь

¹³ По Янгирову, придворные цензоры внимательно следили за ограниченным прокатом царских хроник. — *Прим. авт.*

¹⁴ Yangirov Rashit. The "Tsar's Pastime". P. 380.

¹⁵ Chefranova Oksana. The Tsar and The Kinematograph: Film as History and The Chronicle of the Russian Monarchy // Braun M., Keil Ch., King R., Moore P. and Pelletier L. (eds.), *Beyond the Screen: Institutions, networks and publics of early cinema*, New Barnet, 2012. P. 62–70.

¹⁶ Чефранова О. (Chefranova Oksana). The Tsar and The Kinematograph: Film as History and The Chronicle of the Russian Monarchy, p. 65) называет имперские хроники специфическим поджанром документального кино, связывая их с литературным жанром средневековых хроник, другими вариациями документально-литературных сюжетов (мемуары, семейные хроники). Это объясняет, почему съемка царя, иных сакральных персон и объектов оказывалась приемлемой при определенных обстоятельствах. — *Прим. авт.*

¹⁷ Канторович Эрнст Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. 744 с.

Николая Романова к аппаратам или позже к «киношке», принадлежащую его личному пространству, а не «политической» персоне царя. Придворным цензорам приходилось противостоять тому, что ранний кинематограф был медиумом, фиксирующим скорее физическое и личное, а не возвышенное и сакральное.

Озорники в проекционной

Во время демонстрации фильма имели место разные виды «проказничества»: скорость проекции могла изменяться, а музыкальное сопровождение варьироваться. Таким образом, мог возникать эффект неожиданного и неконтролируемого контрапункта: тапер мог менять минорную тональность на мажорную, кроме того попросту не согласовывать музыку и изображение — важную роль играла конвенциональная семантика таких жанров, как марш, вальс или мазурка. Согласно Ю. Цивьяну, кинемеханики могли также изменить вектор проекции пленки¹⁸. В главе «Режим проекции как фактор эстетического восприятия», он обращает внимание на неустойчивость кинематографического восприятия и его влияние не только на поэтику раннего кино, но и на ремесло актеров Серебряного века. Центральной фигурой и искусным мастером манипуляций являлся кинемеханик, наделенный мифологическим статусом. Этот персонаж демонического плана по собственной прихоти даровал жизнь или лишал ее¹⁹.

Но помимо мифопоэтического, инспирированного символистскими идеями, существовал также и политический аспект демонстрации фильма: подобные проекции приобретали комическое или даже сатирическое измерение. Цивьян же ограничил свои соображения сферой эстетического порядка: в анекдоте о кинемеханике, увеличивающем скорость проекции во время поздних сеансов, желая поскорее вернуться домой²⁰, он видит истоки «русского стиля» поведения и на экране. Зная об этом обстоятельстве, актеры, сознательно двигались перед камерой не спеша, замедля жестикуляцию, дабы не казаться потом смешными на серебряном экране.

Если комическое ускорение беспокоило даже актеров, не сложно догадаться, насколько серьезную угрозу видели в нем придворные цензоры. В этой ситуации уже нельзя ограничиваться сугубо эстетической сферой. Ведь кинемеханик мог руководствоваться политическими предпочтениями. Кроме того, с технологической точки зрения, аппараты с ручным приводом фактически предрасполагали к подобным нарушениям. В то время получить несовершенную картинку с мечущимися на экране героями было намного легче, нежели гармоничное изображение.

¹⁸ Ю. Цивьян описывает несколько вариантов нестандартной проекции, например, обратной, типа «tempusreversus». Эффекта обратного движения, имевшего в эпоху немого кино комический эффект, зачастую достигали путем съемки обернутой камерой. — *Прим. авт.* // См.: Tsivian, Yuri. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. С. 42, 45.

¹⁹ Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 72.

²⁰ Там же. С. 74.

²¹ См.: Янгиров Рашид. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. С. 26.

²² Maltby Richard; Barnes, John (eds.). *The Beginnings of the Cinema in England 1894–1901: Volume One: 1894–1896*. Exeter, Devon, 1998. P. 207.

²³ Григорьев С. И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831–1917). С. 224.

²⁴ По полицейскому докладу: «Его Величество изображен был недостойно. Как если бы Его Величество бежал рысцой, поощряя зрительский смех» // Yangirov Rashit. *The "Tsar's Pastime"*. P. 381.

²⁵ Yangirov Rashit. *"Tsar's Pastime"*. P. 381. Янгиров цитирует документ из РГИА (Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 600. Л. 47), но не упоминает, когда это требование вступило в силу.

Упоминание о страхах перед движением, ускоренным кинопроектором и, как следствие, воспринимаемом как нечто нечеловеческое, можно найти в замечании придворного цензора о фильме, снимавшемся немецким «Биоскопом» в Свиномюнде (ныне Свиноуйсьце) на Балтийском море в августе 1907 года: «Его Величество изображен вполне удовлетворительно, единственным исключением, если не считать слишком быстрое движение Его Величества при выходе на палубе. Однако эта торопливость объясняется особенностями кинематографа и в общем не особенно заметна»²¹.

Эти неоднозначные эффекты и опасения осмеяния высочайших особ в кино не являлись чем-то исключительно российским. Так, беспристрастный фильм Бирта Акреса, изображающий принца Уэльского на Кардиффской выставке в июне 1896 года, вызвал волну негодования: «Акреса, снявшего чешущего голову принца, окрестили “фотографическим злодеем”, а публичный показ его фильма вызвал настоящий фурор в ежедневной прессе»²².

С. Григорьев упоминает о «скандале», случившемся в 1899 году во время организованного Б. Матушевским кинопоказа для Королевской семьи в Дармштадте: «В 1899 г., во время визита Николая II к родственникам жены в Германию, Матушевский провел еще один кинопоказ “в Высочайшем присутствии” в Дармштадте (правда, он прошел с техническими накладками: на докладе в этом месте имеется ремарка рукой тогдашнего руководителя Канцелярии МИД К. Н. Рыдзевского — “оскандалился”)»²³. Собственно, сама неудача, что довольно типично, не описывается вовсе. Речь же вполне могла идти о проблеме с проекцией.

Р. Янгиров приводит пример еще одного «проблемного» показа, произошедшего в 1908 году и якобы высмеивающего царя из-за непреднамеренного ускорения императорской походки до движения «рысцой»²⁴: «Фильм был проецирован неопытным помощником киномеханика с помощью электропривода, но с неправильной скоростью. [...] Цензуре же фильм демонстрировали с помощью ручного проектора. Вскоре возникло общее требование, согласно которому все фильмы о царе необходимо проецировать с использованием ручного проектора в обязательном присутствии владельца кинотеатра»²⁵.

Для цензоров неправильная скорость, создаваемая электрическим проектором, свидетельствовала о том, что человеческие глаз и рука должны контролировать процесс, иначе полиции попросту некого будет привлечь к ответственности. Принятые впоследствии правила обязали владельцев кинотеатров присутствовать во время каждого появления царя на экране.

²⁶ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 97.

Как отмечалось, в первое десятилетие российской кинематографии запрещалось демонстрировать придворные хроники в музыкальном сопровождении. «Это обстоятельство заставляет предположить, что некоторые таперы позволяли себе неосторожные опыты в иллюстрации картин этого жанра»²⁶. При появлении императора на экране, наиболее тщательно контролировали два аспекта кинопоказа: скорость и звук.

В общей цензурной хронологии, запрет на музыкальное сопровождение придворных хроник появился намного раньше, и, скорее всего, касался публичных показов. Книга С. Григорьева показывает, что некоторые из этих правил, установленных еще в XIX веке, относились в первую очередь к показам придворных хроник. Поводом стали демонстрации новых «киноснимков» — высочайшего выхода с Красного крыльца и шествия церковной процессии в Успенский собор, снятые в Москве в августе 1898 года. Канцелярия придворных цензоров сокрушалась, что некоторые из фильмов о царе 1898 года «показываются подряд с другими картинками, иногда комического (бранящийся городской — картина эта единственная, которая всегда бисируется публикой) или легкого (танцующая балерина) содержания, и при том сопровождаются непрерывною игрою маршей или вальсов военным оркестром»²⁷.

²⁷ Григорьев С.И. Придворная цензура и образ Верховной власти. 1831–1917. СПб.: Алетейя, 2007. С. 221.

Соответственно, придворные хроники следовало показывать без музыки и после пауз: «Демонстрирование упомянутых картин должно происходить не под музыку и каждый раз в особом отделении программы, после некоторого промежутка, не в связи и не вперемешку с показыванием остальных видов, т. е. чтобы перед началом появления картины того или другого события опускалась занавесь, затем показывались бы одни лишь эпизоды этого события, после чего опять опускалась бы занавесь»²⁸.

²⁸ Там же.

Аналогичные ограничения и формы механической предосторожности можно найти и в других сферах во время репрезентации царской семьи широким народным массам. Изготовителям сувениров, изображающих царя на своих изделиях (например, коронационных платках), надлежало соблюдать определенные размеры. Маленькие кусочки ткани не годились для таких целей. Помимо этого, «заставить людей не дуть свои пролетарские носы на священный образ царя оказалось просто бесполезно»²⁹. Венди Слейтер приводит пример императорской почтовой марки: «К трехсотлетию юбилею династии Романовых были выпущены первые марки, изображающие царей, чаще всего самого Николая. Портрет последнего напечатали на марках трех разных номиналов»³⁰. Слейтер упоминает о некоторых почтмейстерах, отказавшихся печатать марки в страхе обезобразить царя. По

²⁹ Wendy Slater, *The Many Deaths of Tsar Nicholas II: Relics, Remains and the Romanovs*. London, 2007. P. 134.

³⁰ Ibid. P. 134–135.

ее мнению, проблема с коммерциализацией юбилеев, как и в настольной игре «Пушкинская дуэль», заключалась в том, что «медиум нивелировал сообщение. Речь шла о фатальном парадоксе популяризации образов могущественных народных деятелей, будь то поэт или же царь. Ведь, зачастую, сами объекты, распространяющие эти образы, подрывали их благочестие»³¹.

В то время как занавес и паузы датируются сентябрьским документом от 1898 года (МВД № 6600), правило ручной демонстрации фильмов появилось значительно позже. Согласно С. Григорьеву, это случилось «спустя несколько лет» после еще одного документа, изданного в 1902 году: «Наконец, еще через несколько лет правила демонстрации этих кинофильмов были дополнены еще одним, последним пунктом: с указанием того, сколько времени уходит на ускорение движения высочайших особ на экране, было предписано демонстрировать такие ленты только вручную»³².

А. Ханжонков вспоминает неприятный случай, произошедший в 1911 году во время церемониального показа для императорской семьи. Неожиданно на показе первого в России полнометражного фильма «Оборона Севастополя» (1911, режиссеры Василий Гончаров и Александр Ханжонков) музыкальное сопровождение и изображение утратили синхронность. Эта дорогостоящая лента получила благословение самого Императора, существенно поддержавшего проект: кинорежиссерам разрешили использовать императорскую армию и флот для съемки многочисленных военных сцен. Газеты сообщали о специальных эффектах во время публичных показов фильма: настоящая стрельба и залповые огни. А зрители просили о паузе дабы проветрить кинотеатр от запахов пороха³³.

Когда царю и его семье демонстрировали «Оборону Севастополя», оркестр затаил веселую танцевальную мелодию утратив синхронизацию со следующей торжественной сценой — спасение иконы Святого Николая с тонущего корабля. Залихватская танцевальная мелодия русского народного танца «Барыня» столкнулась с образом почитаемой иконы. Сокрушенный Ханжонков, присутствовавший во время показа, испугался, что знатная аудитория придет в ярость. Однако, почувствовав, что речь идет о чистой случайности, а не намеренном выпад против православия, государь и его семья, согласно мемуарам Ханжонкова, опубликованным в 1937 году, просто рассмеялись³⁴. На этом показе Николай II повел себя как частное лицо, а не как император.

По-видимому, в 1911 году использование икон в художественных фильмах еще не было запрещено. Однако подобные происшествия как раз и могли привести к созданию более сурового цензурного каталога. Этот конкретный пример музыкальной

³¹ Wendy Slater, *The Many Deaths of Tsar Nicholas II: Relics, Remains and the Romanovs*. London, 2007. P. 134–135.

³² Григорьев С.И. Придворная цензура и образ Верховной власти. (1831–1917). С. 222.

³³ Паперно Ирина. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 256.

³⁴ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М., Л.: Искусство, 1937. С. 54.

насмешки над иконой мог стать серьезным поводом запретить в будущем любое изображение сакральных объектов в фильмах, рассчитанных на массовую аудиторию. И если царю было позволено развлечь себя комичной несогласованностью музыки и изображения, то подобная возможность не распространялась на посетителей российских кинотеатров.

На примере случая во время сеанса для императорской семьи легко предположить, что на показах менее важных фильмов для менее знаменитой аудитории подобные неудачи были обычным делом. Постоянное пополнение каталога и его окончательный размер косвенно свидетельствуют о необходимости реагировать на продолжающиеся злоупотребления. Может быть, именно поэтому цензоры чувствовали острую необходимость составлять дотошные списки, предупреждающие опасности демонстрации сакрального в кино — самому монарху, церкви, собственнику кинотеатра и его служащим.

Цензура в ее зрелой форме развивалась отчасти как реакция на распространение импортных фильмов или на девиантные показы, раскрывающие бунтарские возможности киномехаников. И если первый этап цензуры в России был связан с появлением новых правил, касающихся образа царя на экране, то второй этап включал запрет на использование религиозных сюжетов как в российских, так и иностранных фильмах.

Поначалу цензоры были озабочены демонстрацией в фильмах «божественного тела», так стремительно и неожиданно для них вошедшего в сферу кино. Исключить этот образ из кинематографической репрезентации уже не представлялось возможным. Позже, цензоры сосредоточились на более узких сферах сакрального, надеясь защитить их от потенциально опасного кинематографического медиума. Контентным запретам предшествовали контекстные: занавесь, запрет на музыку, ручная проекция, присутствие владельца кинозала.

Киноцензура в России началась не с запрета демонстрировать иконы или духовенство, а с озабоченности движущимися изображениями царя. Поскольку персона царя в Российской империи наделялась сакральным статусом, царские кинохроники проложили дорогу церковной цензуре кино. На этом этапе политическое оказалось неотделимым — как это часто бывает в России — от сакрального.

Контроль репрезентации сакрального и его демонстрации

Хотя фильмы «Пате» регулярно прокатывались в российских филиалах фирмы, религиозные ленты время от времени

подвергались запрету. Когда французский немой фильм «Жизнь и страсти Иисуса Христа» (1903) демонстрировали в России, мужчины в зале снимали шляпы. Поскольку местная аудитория восприняла ленту не как постановку, а как реально происходящие события «истерики случались почти на каждом сеансе во время распятия». В результате, фильм был запрещен за богохульство и «надругательство над Евангелием»³⁵.

³⁵ Лихачев Борис. История кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Часть 1: 1896–1913. Ленинград, "Academia", 1927. С. 39.

Зрелая имперская цензура превентивно боролась с любыми репрезентациями сакрального (оскорбительными или нет — не имело особого значения). В художественных фильмах запрещалось показывать духовенство, а непочтительно обращаться с иконами было попросту небезопасно. Более того, прокатный план необходимо было составлять с учетом праздничного календаря русской православной церкви (с двенадцатью великими праздниками, включая периоды пред- и попразднества). Кинозалы закрывались во время православных праздников и Великого поста, таким образом, публичные сеансы оказывались под запретом более 40 дней в году.

Судя по фильмам до 1917 года, предусмотрительные кинопредприниматели, исполняя роль превентивных цензоров, зачастую занимались самоцензурой. Особую предусмотрительность должны были проявлять так называемые «иноверцы», например, иудей Абрам Дранков (взявший после крещения в 1913 году имя Александр). То же самое касалось и «иноземцев», например, кинопредпринимателей немецкого происхождения П. Тимана и Ф. Рейнгардта. В подобных случаях затрагивались вопросы и политической благонадежности: так, княгиня Волконская, жалуясь на иностранный фильм о взбунтовавшихся матросах, не забыла упомянуть в своем доносе, что «владельцем этих электрических картин» является «немец Кноблех»³⁶.

³⁶ Дерябин А. С., Фомин В.И. Летопись российского кино. 1863–1929. С. 46–48.

Большинство предпринимателей предпочитали исполнять едва сформированные требования и исключали любые упоминания о религии. Сложившаяся ситуация оказала влияние на российское дореволюционное кино. Ведь русское православие было основано на обрядовости, наглядности, красочности, и общественная значимость религии во многом достигалась посредством созерцания красоты, претворенной в христианской архитектуре, образности, жесте (крестное знамение), символике, и не только в храмах, но и в частных жилищах. Однако все это никак не отражалось в фильмах ни вышеупомянутых киностудий «иноземцев» или «иноверцев», ни даже у исконно «православного» А. Ханжонкова. Сакральное отсутствовало в секуляризованном и потому безбожном мире российского кинематографа времен Российской империи.

В итоге правила духовной цензуры появились в широком распространении лишь в военное время. Приведем вкратце, что согласно 10 главным пунктам правил считалось недопустимым: «изображение Иисуса Христа, Богоматери, Святых ангелов, Святых Угодников Божьих», «знамение Св. Креста», «внутренний вид» православных храмов, «священные предметы: Св.Евангелие, хоругви и всякая церковная утварь», «открытые могилы во время погребения или при воспроизводстве судебного расследования». Закрытые «отдельные могилы», «Кладбища и погосты изображать разрешается при условии, чтобы там не происходило сцен, не соответствующих данному месту». Запрещены инсценировки «явленных умерших», православных «процессий», «религиозных обрядов и таинств», «богослужений» и «православных духовных лиц». И, наконец, приводится «требование Военной цензуры»: «Братские могилы на полях сражений — изображать нельзя». Зато «иконы, кресты или распятие в углу комнаты или на стене — изображать можно, если окружающая обстановка не является оскорбительной для священных предметов»³⁷.

³⁷ Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга, 1916. Изд. Ж. Чибрарио де Годэн под редакцией Ц.Ю. Сулиминского. М., 1916. С. 68.

Этот подробный список, опубликованный в справочной книге «Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга» в 1916 году, очевидно, является последним, и это важно, опубликованным звеном в череде попыток формализовать практики, установившиеся на протяжении первых двух десятилетий российского кинематографа. Возможно, именно знакомство с этим справочником побудило Ю. Цивьяна охарактеризовать российскую киноцензуру как преимущественно религиозную/духовную.

Из опубликованных А. Коваловой в 2009 году «Главных указаний при просмотре кинематографических лент» (1915) вытекает, что «религия» являлась лишь одним из девяти аспектов цензуры имперского времени. Не опровергая предыдущие исследования, она заявляет: «Именно эта часть указаний, касающаяся “области религии”, с незначительными изменениями была впоследствии опубликована в справочной книге “Вся кинематография” (М., 1916. С. 68–69)».

Даже если некоторые исследователи усомнились в доминантной роли духовной цензуры во времена империи (Р. Янгиров, «Царское времяпрепровождение», А. Ковалова, «Главные указания при прогрессе кинематографических лент» и Н. Друбек в книге «Русский свет»), не стоит пренебрегать анализом Ю. Цивьяна, который раскрыл исключительную и жесткую структуру сформировавшихся отношений между сакральным и практикой российского кинематографа. Продолжая его тезис, можно квалифицировать российскую цензуру как попытку взять под контроль репрезентацию сакрально-го вообще, не ограничиваясь узкими рамками религиозной сферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляков Виктор. Царская хроника — опыт кинопубликации (из работы над фильмом «Дом Романовых») // *Киноведческие записки*, 1993, № 18.
2. Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга, 1916. Изд. Ж. Чибрарио де Годэн; под редакцией Ц.Ю. Сулиминского. — М. [1916.]
3. Григорьев Сергей. Придворная цензура и образ Верховной власти. (1831–1917). — СПб.: Алетейя, 2007. — 496 с.
4. Канторович Э.Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. — 744 с.
5. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. — Рига, Зинатне, 1991. — 492 с.
6. Chefranova Oksana. *The Tsar and The Kinematograph: Film as History and The Chronicle of the Russian Monarchy* // Braun M., Keil Ch., King R., Moore P. and Pelletier L. (eds.), *Beyond the Screen: Institutions, networks and publics of early cinema*, New Barnet, 2012. — P. 62–70.
7. Drubek Natascha. *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Köln — Weimar — Wien: Böhlau, 2012.
8. Pozner Valérie / Natacha Laurent. *Kino judaica: L'image des juifs dans le cinema russe et soviétique*. Toulouse La Cinémathèque de Toulouse, 2012.
9. Slater Wendy. *The Many Deaths of Tsar Nicholas II: Relics, Remains and the Romanovs*. London: Routledge, 2007.
10. Yangirov R.M. *The "Tsar's Pastime": The Russian Royal Family and Cinema. The Early Years (1896–1908)* // *Le cinema au tournant du siecle / Cinema at the Turn of the Century*. Lausanne; Quebec, 1999.

REFERENCES

1. Belyakov Viktor. *Tsarskaya khronika — opyt kinopublikatsii (Iz raboty nad filmom "Dom Romanovykh")* [The Tsarist Chronicle — the experience of film publication (From work on the film "The House of the Romanovs")] // *Kinovedcheskiye zapiski*, 1993, № 18.
2. *Vsya kinematografiya. Nastolnaya adresnaya i spravochnaya kniga*. [All cinematography. Desktop address book and reference book]. 1916. Izd. Zh. Chibrario de Goden pod redaktsiyey Ts. Yu.Suliminskogo. — M. [1916].
3. Grigoryev S.I. *Pridvornaya tsenzura i obraz Verkhovnoy vlasti. 1831–1917*. [Court censorship and the image of the supreme authority. 1831–1917]. — SPb.: Aleteyia, 2007. — 496 p.
4. Kantorovich E. Kh. *Dva tela korolya. Issledovaniye po srednevekovoy politicheskoy teologii* [Two bodies of the king. Study on medieval political theology]. — M.: Izd-vo Instituta Gaydara, 2013. — 744 p.
5. Tsiyvan Yu.G. *Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930*. [Historical cinema reception: Cinematography in Russia, 1896–1930]. — Riga, Zinatne, 1991. — 492 p.
6. Chefranova Oksana. *The Tsar and The Kinematograph: Film as History and The Chronicle of the Russian Monarchy* // Braun M., Keil Ch., King R., Moore P. and Pelletier L. (eds.), *Beyond the Screen: Institutions, networks and publics of early cinema*, New Barnet, 2012. — P. 62–70.
7. Drubek Natascha. *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Köln — Weimar — Wien: Böhlau, 2012.
8. Pozner Valérie / Natacha Laurent. *Kino judaica: L'image des juifs dans le cinémarusse et soviétique* Toulouse La Cinémathèque de Toulouse, 2012.
9. Slater Wendy. *The Many Deaths of Tsar Nicholas II: Relics, Remains and the Romanovs*. — London: Routledge, 2007.
10. Yangirov R.M. *The "Tsar's Pastime": The Russian Royal Family and Cinema. The Early Years (1896–1908)* // *Le cinema au tournant du siecle / Cinema at the Turn of the Century*. Lausanne; Quebec, 1999.

The Birth of Cinema in the Russian Empire and Film Censorship

Natascha L. Drubek

Doctor (Philology), Associate Professor

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The article analyses two closely interrelated research topics: the nature of pre-revolutionary film censorship and the question of the beginnings of cinema in Russia. Early film censorship cannot be studied without considering the arrival of cinema, and, vice versa, since the birth of cinema in the Russian Empire is related to the first cases of censorship. The author argues that the widely accepted date of 1907/8 as the starting point needs to be revised. Even before large-scale commercial production and distribution of feature films such as *Sten'ka Razin*, in different parts of the Russian Empire ample evidence of growing enthusiasm for the recording of movement can be found. Engineers, inventors, photographers, and showmen became fledgling filmmakers.

The author bases her argumentation on the birth of cinema in Russia mainly on examples dating back to the 19th century. During the festivities of Nicholas' II coronation in May 1896 the French cinema apparatus clashed with the Imperial Police in Moscow. After Russian screenings of Lumière's films containing a selection of moving images of the Emperor, the Russian court took matters in their hands and started producing their own Royal films — both private 'home movies' and those chosen for public screenings. This is the moment when a relatively stable, yet not public form of film production was established inside Russia continuing for two decades: the Tsar and his family being filmed by the court photographers Matuszewski, and later Jagielski. Some of these court film chronicles were also shown in cinema-theatres.

The article also treats the reasons for the later suppression of these early Royal film production in Soviet historiography. While establishing a tight bond between Lenin and the film medium, Soviet film historians had to bury the pivotal role the Imperial court played in cinema's beginning in Russia. After having been the first object of foreign actualities in Russia, Nicholas II became not only a patron of Imperial film productions; moreover, the interference of Court censorship, overseen by the Ministry of the Interior, made clear that films shown and produced in Russia would have to deal with several censorship institutions protecting the representation of the sacred and regulating the free flow of information.

The earliest example is the police confiscating a camera with film material shot by Lumière's film reporters in Khodynka in May 1896. At this very early stage a procedure is set for the rise to a development of practices of film censorship.

KEY WORDS: cinema of the Russian empire, early cinema, censorship, film production, early film producers, coronation of the last Tsar