



Рождение кино в Российской империи и киноцензура

Н.Л. Друбек

доктор филологических наук, доцент

УДК 7791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются две взаимосвязанные проблемы: природа возникновения киноцензуры в дореволюционный период и год зарождения кинематографа в России. Автор оценивает широко известную дату — 1907–1908 годы как неточную для изучения истории возникновения кино в России. Анализу подвергаются примеры введения первоначального контроля над кино в Российской империи, коснувшегося не только иностранных фильмов, но и кинооператорской техники, например, недопущение кинокамер в православный храм или конфискация кинокамеры с киноматериалами, снятыми операторами компании «Люмьер» на Ходынке в мае 1896 года. (Статья публикуется в сокращении)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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

Вместо предисловия

2017 год — важная годовщина в истории России и повод поразмышлять о раннем периоде российского кино: вспомнить первую киносъемку в России (1896), годовщину двух революций (1917), задуматься о том, когда же, собственно, возникло кино в России. А это означает, прежде всего, окунуться в предысторию российского кинематографа, которая включает и замечательные долюмьеровские изобретения, малоизвестные за рубежом, и феномен государя-кинолюбителя.

Николай II был не только первым знаковым российским кинозрителем и отборщиком иностранных картин для своей семьи, но и первым патроном отечественного кинопроизводства и архивации кино. Царь являлся сопродюсером домашних лент и придворной хроники, отвечал за съемку семейной жизни Романовых и видовых съемок империи. Важно тут не только то, что эти съемки осуществлялись под покровительством императора, но то, что они сохранились до настоящего времени¹. Таким образом, рождение российского кино связано с созданием

¹ Находятся в Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД).



Николай II смотрит в камеру // <http://diaryrh.ru/historical-photos/>

² Список картин, рецензированных императором, насчитывал 66 названий. См.: Янгиров, Рашиг. К истории русской «деми-литературы» 1900–1910-х годов // Янгиров, Рашиг. М.: Другое кино, 2011. С. 79–104. Янгиров ссылается на Ф. 472. Оп. 48. Ед. хр. 787.

«царской кинохроники», которую можно считать первым этапом истории кинопроизводства в России. Кино времен Николая II может заинтересовать исследователя не только документальной ценностью аутентичных кадров, но и парадоксальным сопряжением ключевых событий жизни императора с историей кино: прибытие кинокамер Люмьеров в Россию совпадает с восшествием Николая II на престол. Воцарение для Николая означало неизбежную медиализацию своей особы и семьи. Сын царя был увлечен кинематографическим оборудованием и иногда исполнял роль оператора, а сам царь являлся не только оценщиком картин («великолепно», «неудобно», «балаган», «глупо», или «глупо, но смешно»), но и отборщиком кинопрограмм, которые придворный киноэксперт А. Ягельский после показа императорской семье с успехом демонстрировал на сеансах «для московской элиты» (1901, 1903)².

Удивительно, что владение этой информацией не изменило представления об истоках кино в России. Возникает вопрос — что имеется в виду, когда говорят о рождении кинематографа в конкретной стране? Идет ли речь о создании технологии или о первой киносъемке на территории страны? Или стоит говорить о появлении континуального существования кино в качестве полноценного массмедиа? Не стоит забывать и о первых попытках сохранения киноплёнки, которые позволяют сегодня увидеть ранние фильмы. Немаловажным вопросом является и первое столкновение фильма с цензурой. В случае Российской империи дать ответ на каждый из этих вопросов непросто: в нашем распоряжении немало городов, имен, кинокомпаний, фильмов. Вот некоторые из них.

В 1893/1894 году в Одессе И. Тимченко и М. Фрейденберг изобретают аппарат, подобный будущему французскому синематографу. В мае 1896 года в Москве происходит первая киносъемка иностранными операторами и первая же конфискация пленки. В октябре москвичи получают возможность увидеть

³ Дерябин А.С., Фомин В.И. *Летопись российского кино: 1863–1929* / общ. ред. В.И. Фомин; отв. ред. А.С. Дерябин; сост. В.Е. Вишневский, В.П. Михайлов, В.А. Ватолин, А.С. Дерябин, В.И. Фомин, Р.М. Янгиров. М.: Материк, 2004. С. 7–34; «Летопись российского кино» лучшим образом отражает множество начал российского кино. — *Прим. авт.*

пребывание государя в Париже с помощью «витаграфа». Во второй половине того же года артист В. Сашин-Федоров снимает и показывает сюжеты городской жизни в театре Корша, а харьковчанин А. Федецкий демонстрирует первую собственную кинокартину «Торжественное перенесение чудотворной Озерянской иконы из Куряжского монастыря в Харьков». В 1897, согласно «Летописи российского кино 1863–1929» А. Дерябина и В. Фомина, польский фотограф Б. Матушевский снимает царскую семью около 12 раз и организует киносеансы для императорской фамилии³. Этот прекрасный труд дает не один, а многие факты зарождения кино в России. Этот список можно дополнить кинематографическими процессами в Царстве Польском, подарившем имена не только А. Ягельского и Б. Матушевского, но и К. Прушинского, изобретшего не позже 1894 года *плеограф* — аппарат для записи и воспроизведения движущихся изображений, а затем репортажную камеру — *автоплеограф*. Ситуация в необъятной империи не похожа на события во Франции, где точкой рождения кино стал хронологически очевидный и вскоре канонизированный феномен Люмьеров.

1896 год: первая киносъемка царя

*Кто начал царствовать — Ходышкой,
Тот кончит — встав на эшафот.*

К. Бальмонт. Песни мстителя (1907)

Вопрос о зарождении кинематографа в России поднимается американским историком кино Д. Лейдой. Первая глава его книги «Кино. История российского и советского фильма» уникальна тем, что автор имел доступ к операторам, работавшим в России, а также к их архивам. Лейда, рассказывая о появлении кино в России, писал, что в мае 1896 года в Москве должна была проводиться иностранными операторами первая киносъемка. Это было венчание Николая II на царство в Успенском соборе Московского Кремля.

Как отмечал Р. Вортман, семиотика монархии представляла царя как высшее существо, наделенное сакральными качествами. Коронация была кульминационным моментом такого «театра власти»⁴. Документальная фиксация таинства обряда коронации привлекала журналистов и всех, кто владел техникой съемки. Но интересовались коронацией царя не только французские, но и российские фотографы, сумевшие обзавестись киноаппаратом. Р. Янгиров в своей статье 1995 года⁵ приводит пример русского инженера В. Ребикова, который

⁴ Wortmann R. Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II, Princeton University Press 2007, P. 4.

⁵ Янгиров Р.М. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / сост. и авт. предисл. А.И. Рейт-блат. С. 16–17.

был включен в список журналистов, но к моменту коронации не сумел приобрести аппарат за границей. Однако ни французы, ни подданные царя не смогли запечатлеть обряд, так как Министерство императорского двора не сочло возможным позволить механическую фиксацию священного момента. Съемка в соборе придворными цензорами была запрещена. Когда Лейда говорит о «коронации царя в семи частях»⁶, то слово «коронация» не относится к обряду в Успенском соборе. В связи с запретом кинооператоры Люмьера сосредоточились на окружающих событиях, снимая сюжеты по всей Москве. Их съемки народных гуляний стали едва ли не первым кинематографическим репортажем, запечатлевшим трагедию на Ходынском поле.

17 мая, в ожидании царских подарков, произошла паника. В неуправляемой толпе погибло около 1400 человек. Немногочисленная полиция не смогла защитить полмиллиона людей друг от друга, но зато успела оперативно убрать жертвы, прежде чем Николай прибыл на Ходынку. Д. Лейда цитирует оператора Дублиэ: «...через два дня после коронации последовало другое торжество, представление нового царя русскому народу, множество представителей которого погибли в давке. Придя в себя, мы начали снимать ужасное событие. Мы захватили с собой лишь пять-шесть восемнадцатиметровых рулонов киноплёнки. Сняли мы около трех рулонов ужасной давки вокруг царского шатра»⁷.

Следует упомянуть о конфискации отснятой на Ходынском поле пленки, хотя этот факт основан исключительно на рассказе оператора Ф. Дублиэ. Р. Янгиров оспаривает показания семнадцатилетнего оператора как «недостовверные», приводя аргумент, что фамилии Дублиэ не было в списке допущенных на поле фотографов и журналистов⁸.

Достоверно не известно, кто именно снимал в день коронации: Серф, Муассон, Промо или Дублиэ⁹.

⁶ Leyda Jay. Kino: A History of The Russian And Soviet Film. London 1960, P. 19, 405.

⁷ Leyda Jay. Kino: A History Of The Russian And Soviet Film., p. 19.

⁸ Янгиров Рашит. Другое кино. Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. С. 14. Янгиров ссылается на Ф. 472. Оп. 4. Ед. хр. 109, 110, 113.

Фотография одной из жертв давки 1896 года, Франтишек Кратки





Полиция на Ходыньском поле, май 1896. Одна из визуальных фиксаций трагедии принадлежит чешскому фотографу по имени Франтишек Кратки (1851–1924)

⁹ Михайлов, ссылаясь на Садуля и Буссино, утверждает, что «съемки коронации проводились под руководством М. Перриго операторами Франсиско Дублиэ и Шарлем Муассоном» // Михайлов, Владимир. Рассказы о кинематографе старой Москвы, 2003. 279 с.; цит. по предисловию Е. Барыкина 2007.

¹⁰ Горький Максим. Собрание сочинений: в 30 т. Том 19. М.: ГИХЛ, 1952. С. 235–236.

¹¹ Leyda Jay: Kino: A History Of The Russian And Soviet Film. P. 19.

Да и важно ли наличие фамилии в списках допущенных? Ребиков значился в списке, но памяти о происшествии не оставил, зато Дублиэ засвидетельствовал этот важный для кинематографа факт в живом и подробном изложении, который в пересказе Лейды звучит весьма убедительно.

Кроме небольшого количества фотографий в нашем распоряжении есть и литературное описание трагедии на Ходынке. В частности, эпизод, рассказанный едва не погибшим в давке очевидцем, Максим Горький включил в роман «Жизнь Клима Самгина» (1925)¹⁰.

Чем же закончились съемки на Ходынке? По словам Дублиэ, операторы сняли некоторые сцены давки, но не смогли покинуть поле. Далее в своих воспоминаниях он описывает события, которых французские операторы никак не ожидали: «Мы были полностью окружены, и только через два часа мы решили покинуть усеянное искалеченными телами поле. Прежде чем мы смогли уйти, нас заметила полиция и отвела к группе арестованных корреспондентов и свидетелей. Все наше оборудование конфисковали, и мы больше никогда не видели нашу драгоценную камеру. Камера вызвала наибольшие подозрения. Нас допрашивали до самого вечера и отпустили, лишь когда за нас поручился консул»¹¹.

Если 14 мая задумывалось как кинематографическая аффирмация церемониального торжества, возвеличивающего и легитимирующего царскую власть, то съемки 18 мая на Ходыньском поле стали поистине сенсационными и потенциально опасными с политической точки зрения. В конце концов, оба события так и не дошли до зрителя, поскольку процедуру коронации снимать не разрешили, а хроникальные кадры Ходынской давки конфисковали. Тем не менее, май 1896 года можно считать не только временем появления кинематографа в России, но и примечательным в истории кино моментом, когда заграничный киноаппарат столкнулся с двумя мощными и эффективными имперскими институтами — придворной цензурой и полицией.

Общественность так и осталась в неведении. Официальная версия «венчания» гласила: Французская компания «Люмьер»

снимала коронацию Николая II в Кремле, а в июле 1896 года первая царская хроника, ввезенная в Россию, имела огромный успех среди аудитории московского театра Эрмитаж.

Исследование киноцензуры в Российской империи

Успех первых люмьеровских лент у российской публики дал толчок кинопроизводству и положил начало российской киноцензуре.

Ровно 10 лет назад историк кино Р. Янгиров заметил, что «царская» кинохроника родилась почти одновременно с кинематографом и пожаловался, что «ценность этого киноматериала, в значительной части дошедшего до наших дней, огромна, но мало интересует специалистов. Как и в 1920-м, главный персонаж царских киносюжетов видится им карикатурой на образ монарха, а сами ленты, по их мнению, исторически «невняты» и совершенно нерелевантны стилю отечественного экрана»¹².

В последнее десятилетие, в том числе к столетию кинематографа в 2007/2008 годах, вышло несколько исследований. В юбилейном 2007 году вышла книга Е. Барыкина «На троне и на экране (1907–2007)», аннотированный каталог игровых фильмов с царской тематикой на основании коллекции Госфильмофонда. О царской хронике эта публикация упоминает лишь в предисловии: «Обращаясь к истокам отечественного кинематографа, делаешь неожиданное открытие: российский кинематограф начался фактически с царской темы — 9-го и 14-го мая 1896 года в Москве были проведены документальные «кинозасъемки» торжеств, посвященных коронации Николая II». И хотя появилось второе издание 2013 года, дополненное игровыми фильмами¹³, феномен самого раннего российского кино пока мало исследован, число работ о дореволюционной киноцензуре ограничено. Важной публикацией в этой связи является книга С. Григорьева¹⁴ о придворной цензуре и образе верховной власти (1831–1917), вышедшая в 2007 году.

Удивительно, но вопросы исследования киноцензуры в дореволюционной России почти не поднимались в советское время¹⁵. Поэтому и доклад Юрия Цивьяна на конференции «Домитор» (международного общества по изучению немого кинематографа) в Квебеке в 1990 году стал основополагающим. В публикации 1992 года¹⁶ он утверждал, что запреты политические, социальные и нравственные были менее жесткими, нежели религиозные. Как следует из статьи, Цивьян определял киноцензуру в дореволюционной России преимущественно

¹² Янгиров Рашит. Прощание с мертвым телом (об одном сюжете российского экранного официоза и его подтекстах) // Отечественные записки, 2007, № 2 (35).

¹³ Барыкин Евгений. На троне и на экране: аннотированный каталог фильмов (1896–2012) / Госфильмофонд России; авт. предисл., сост. Е.М. Барыкин; рук. работы: Н. Бородачев. 2-е изд., доп. М.: Белые столбы; М.: Киновек, 2013. 304 с.

¹⁴ Григорьев Сергей. Придворная цензура и образ Верховной власти. 1831–1917. СПб.: Алетейя, 2007. 496 с.

¹⁵ См.: Соболев Рамил. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. 176 с.; Лихачев, Борис. История кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. 1 часть: 1896–1913, Ленинград: "Academia", 1927. 212 с.

¹⁶ Tsivian Yuri. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film / F. Cosandey, A. Gaudreault and T. Gunning (eds.) // Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. — An Invention of the Devil Religion and Early Cinema, Sainte-Foy, Lausanne, 1992. P. 71–80.

¹⁷ Belyakov V. Zar und Kino. Hofchroniken aus Krasnogorsk // KINtop (Basel), 4, 1995. P. 99–109.

¹⁸ Михайлов Владимир. Рассказы о кинематографе старой Москвы. 2003. 279 с.

¹⁹ Янгиров Рашит. Начало «царской» хроники // Искусство кино, 1995, № 3. А также: Yangirov, Rashit. The Tzar's Pastime: The Russian Royal Family and Cinema. The Early Years (1896–1908) // C. Dupré de la Tour, A. Gaudreault and R. Pearson (eds.), *Le cinéma au tournant du siècle*, Lausanne-Québec, 1999. P. 377–383; Янгиров Рашит. Прощание с мертвым телом; Янгиров Рашит. О русской рецензии экранных интерпретаций Евангелия // Новое литературное обозрение, 2009, № 97, С. 270–283.

²⁰ Ковалова Анна. Главные указания при просмотре кинематографических лент. Петрозаводск, 1915 // Киноведческие записки, 2009, С. 249–255.

²¹ Дерябин А.С., Фомин В.И. Летопись российского кино 1863–1929. С. 46–48. Речь идет о французском фильме «La révolution en Russie» (Pathé).

как конфликт кинематографа с институтами русского православия. Соответственно, международная рецепция его статьи основное внимание уделяет исключению в ранних российских фильмах религиозных атрибутов, например, икон или священников. Различные аспекты дореволюционной цензуры были впоследствии рассмотрены В. Беляковым¹⁷ на примере придворных хроник. Кроме того, В. Михайлов¹⁸ описал историю запрета порнографического «парижского жанра» в Москве 1908 года, а Р. Янгиров¹⁹, на примере «царской» хроники, проанализировал политические аспекты цензуры. Исследование А. Коваловой²⁰ цензурных постановлений 1915 года проливает свет не только на характер имперской цензуры в 1915–1916 годах, но и на отсутствие историографии цензуры в российском киноведении. Поскольку гипотеза 1992 года о преимущественно религиозном характере цензуры не обсуждалась вышеупомянутыми исследователями в России, но продолжает доминировать за рубежом, представляется целесообразным пересмотреть ее, дополнив аргументами и выводами.

Попытаемся соотнести духовную цензуру с институтом придворной цензуры, который, хотя и в иной форме, регулирует механизмы репрезентации еще одной ипостаси сакрального в Российской империи — тела императора и его семьи. Цензурные практики, как социальный, культурный и политический феномен, регулируют не только содержание фильмов и способы их демонстрации, но и сами подвержены влиянию этих практик. Поэтому цензура и кинопоказ в эпоху раннего русского кино носят взаимозависимый характер.

Как русская православная церковь, так и царский режим опасались кинематографа — этого нового и влиятельного медиума, популярного среди всех слоев общества. Кино появилось в России в конце 1890-х — начале 1900-х годов, когда страну наводнили революционные идеи. В революционном 1905 году фотограф Розенвальд «попытался заснять <...> столкновение бастующих рабочих булочной Филиппова с казаками. Эта съемка была конфискована и уничтожена», а в феврале 1906 года княгиня М. Волконская жаловалась генерал-губернатору Москвы на французскую картину «Броненосец “Потемкин”»: «Я сейчас слышу смех, взрыв хохота, когда матросы в белом подхватывают офицеров и бросают в воду. Неужели полиция не понимает и не чувствует вреда...»²¹.

Даже если кинопредприниматели оказывались консерваторами в политических вопросах, дух непокорности и непочтения проникал в кинотеатры. Иногда он исходил непосредственно из

²² Tsivian Yuri. Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception, 1994. P. 39–52.

проекционной. Цивьян приводит несколько анекдотических историй о киномеханиках, изменяющих скорость и направление движения²². Однако такие проявления политической деменции цензуры остались без внимания исследователей. Хотя именно слабо контролируемые демонстраторы оказались идеальным инструментом высмеивания монарха или критики русской православной церкви.

²³ Tsivian Yuri. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film. P. 71–80.

По словам Цивьяна²³, решающее влияние на судьбу киноцензуры в России оказал Священный Синод. Русская православная церковь ограничивала продолжительность проката, контролировала месторасположение стационарных кинотеатров: запрещалось, например, открывать «электрические театры» в непосредственной близости от православных церквей.

²⁴ Дерябин А.С., Фомин В.И. Летопись российского кино 1863–1929. С. 7. Стоит отметить, что в издание не вошли все материалы Вишневого и Михайлова по цензуре, так как эта тема является второстепенной для общей идеи летописи.

С развитием российского кинопроката усложнились и механизмы цензуры. Не хватало лишь центрального цензурирующего органа, занимающегося кинематографом. Цензура осуществлялась не только различными учреждениями, отвечающими за разные области репрезентации, но и местными организациями. Поэтому исследование цензуры на ее ранних этапах следует начать с изучения региональных практик, что делает его трудоемким предприятием, начатым Дерябиным и Фоминым в Летописи российского кино²⁴.

Цензурные ведомства, институции и цензоры кино

В своей книге о придворной цензуре и образе имперской власти С. Григорьев наглядно показал, что кинематографу в России приходилось иметь дело с несколькими цензурными институциями: помимо так называемой «общей», духовной и военной цензуры, осуществлялась цензура Министерством императорского двора (МИДв). Это учреждение, возникшее в 1830-х годах в составе императорского цензурного аппарата, следило за тем, чтобы изображение царя и его семьи было благопристойным во всех отношениях.

²⁵ Каждый раз разрешение прокатчикам на единичный показ выдавалось МИДв. Уже с первых демонстраций начали вырабатываться цензурные условия для подобных киносеансов. Подр.: Григорьев С.И. Придворная цензура и образ верховной власти (1831–1917). С. 221.

Обычно различают два вида цензуры — *предварительную* (*censura praevia*, превентивная — до выхода фильма) и *карательную* (*censura subsequens*, последующая — после выхода фильма). При публичных показах царя могли применяться обе формы цензуры. Согласно предписаниям придворной цензуры, перед каждым публичным показом фильма, содержащего образы Николая II и его семьи, необходимо было получить одобрение не только полиции, но и придворных цензоров²⁵.

Карательная цензура применялась постоянно, поскольку местный участковый пристав отвечал за политическую,

²⁶ Помимо неудобства многократной цензуры одной и той же картины, приходится считаться еще с полным отсутствием конкретных указаний на то, что можно и что нельзя давать при постановке картин. Подробнее: О цензуре картин // Вся кинематография. Настольная и справочная книга. М., 1916. С. 67–68.

²⁷ Для предотвращения подобных ситуаций со-держимое вырезанных сцен публиковали в местной газете, дабы полиция могла ссылаться на нее при проверке прокатной версии фильма (см.: Tsivian Yuri. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film).

²⁸ Ханжонков Александр. Первые годы русской кинопромышленности [1937]. Москва, 1997. С. 27.

²⁹ Михайлов Владимир. Рассказы о кинематографе старой Москвы. С. 236, 251.

³⁰ Об обязательной рассылке афиш и печатных программ и афиш в цензурную библиотеку с 1900 года. Подр. Янгиров Р. К истории русской «деми-литературы» 1900–1910-х годов. С. 314.

³¹ Лихачев Борис. История кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. 1 часть: 1896–1913. С. 36.

³² Чехов М. Литературное наследие: в 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 64–65.

религиозную и моральную безупречность фильмов, демонстрируемых на подконтрольной ему территории. Фильм могли цензурировать несколько раз²⁶, допустить в прокат в одном месте и запретить в ведомстве другого полицейского округа. Согласно Цивьяну, владельцы кинотеатров нередко тайком вставляли вырезанные эпизоды²⁷. Эта произвольная практика цензурирования имела место в Москве — столице российского кинопроизводства на протяжении многих лет. По словам руководителя одной из киностудий А. Ханжонкова, подкуп полиции для получения прокатного разрешения стал обыденным делом: «Единой цензуры тогда не было. А местные власти в лице пристава и околоточного надзирателя шли за небольшую мзду на уступки»²⁸.

Согласно историку кино В. Михайлову²⁹, лишь 27 ноября 1908 года главным цензором Москвы стал надворный советник Б. Шереметьев. Это послужило некоторому упорядочению цензуры: каждый фильм получал цензурный номер (размещаемый на афише, например, Гомон № 5)³⁰. В дополнение к политической, духовной и нравственной цензуре московские цензурные правила 1908 года предписывали, что к прокату не допускаются «тенденциозные» фильмы, ленты, оскорбляющие «патриотические» чувства и изображающие какое бы ни было преступление³¹. Интересно, что кинопрокатчики, владельцы кинотеатров и кинорежиссеры встретили появление цензурного ведомства в Москве с облегчением.

И если Москва находилась в авангарде упорядочения цензуры, то Петербург и прочие регионы России существенно отставали. Наглядно иллюстрируют непредсказуемость провинциальной полиции в 1910-х годах воспоминания М. Чехова о съемках фильма в одном из провинциальных городков: «Из речей следовало, что полицмейстер и есть то самое лицо, от которого зависит, зависело и впредь будет зависеть всякое кинопредприятие, всякий художественный и материальный успех кино в России и, наконец, само русское искусство вообще как-то находится в руках полицмейстера»³². Речь здесь идет исключительно о производственных сложностях кинопроцесса и не затрагивает проблем с демонстрацией фильма. Специфика российской цензуры привела к своеобразной практике производства фильмов не для российского рынка, а исключительно на экспорт. «Заря русской революции» — пример такого фильма³³, одну из ролей в котором исполнила В. Барановская, сыгравшая в 1926 году мать в знаменитом фильме В. Пудовкина.

Нормы защиты кинематографистов от произвола полицейских решений появились относительно поздно (в 1908 году

³³ Сохранившийся под французским названием *L'Aurore de la révolution russe* (1911–1913), этот фильм был показан в 2017 г. на Фестивале архивного кино в Белых Столбах // URL.: <http://www.russieinfo.com/mystere-attourd%E2%80%99un-film-francais-sur-la-revolution-tourne-avant-1917-2017-03-29> (дата обращения: 25.08.2017).

в Москве и только в феврале 1915 года в Санкт-Петербурге). В 2009 году А. Ковалова обнаружила и опубликовала «Главные указания гг. инспекторам при просмотре кинематографических лент», 1915 год — ключевой цензурный документ имперской столицы. К сфере компетенций этого документа принадлежали:

- I. Придворная хроника
- II. Военная хроника
- III. Область религии
- IV. Область политики
- V. Область профанации
- VI. Область науки. Медицина. Судебная медицина
- VII. Разные случаи из жизни.
- VIII. [Частная жизнь человека]
- IX. Область порнографии.

«Составивший их В.В. Познанский — старший инспектор типографий в Петрограде — до 1914 года занимал аналогичную должность в Москве, где, скорее всего, уже опробовал систему, изложенную в публикуемом тексте. Так что, хотя документ этот, на первый взгляд, относится лишь к истории петербургского кинопроцесса, можно сказать, что он характеризует цензурную ситуацию в дореволюционной России в целом. Другое дело, что реальная история киноцензуры — это история нарушения правил и указаний»³⁴.

Если Познанский³⁵ отвечал за печатные издания, то следовало бы пересмотреть предположение³⁶ о том, что из-за отсутствия отдельного цензурного отдела кинопроизводство контролировалось театральным ведомством³⁷. Согласно Цивьяну, до 1917 года этот вездесущий надзор основывался на циркуляре Священного Синода от 1907 года.

Чтобы выработать стратегию цензурирования нового медиума, Священный Синод должен был определить для себя, чем же является кино — серией движущихся картин или театральным искусством? Цивьян пишет: «Некоторые внутренние отчеты показывают, что Священный Синод не был уверен, как определить природу нового медиума. Что это, движущееся изображение или сфотографированное зрелище? От ответа будет зависеть будущая политика цензуры изображений Христа на экране. Если речь идет о движущихся изображениях, то фильмы о Христе можно оценивать на том же основании, что и религиозные картины или даже иконы. <...> В 1907 году Священный Синод опубликовал циркуляр, определяющий способы изображения религиозных тем»³⁸.

³⁴ Ковалова Анна. Главные указания при просмотре кинематографических лент. Петроград, 1915. С. 451.

³⁵ Ковалова ссылается на «типографский оттиск с рукописной правкой. ЦГИА СПб. Ф. 706. Оп. 1. Ед. хр. 1938. Л. 2–4.» (Анна Ковалова. Главные указания при просмотре кинематографических лент. Петроград, 1915. С. 452–3).

³⁶ Tsivian Yuri. *Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film*. P. 73.

³⁷ Янгиров не ссылается на статью Цивьяна 1992 г., но упоминает об исследовании В. Белякова // Беляков Виктор. Царская хроника — опит кинопубликации // Киноведческие записки, вып. 18. М., 1993, С. 23–37.

³⁸ Tsivian Yuri. *Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film*. P. 73.

Постановка вопроса показывает, что на первых порах цензоры интересовались не столько содержанием фильмов, сколько природой самого кинематографа, скорее театральной и, следовательно, сатанинской — с точки зрения православной церкви³⁹. Театральные аспекты кинематографа считались особенно опасными, полными двусмысленностей. Это касалось кинематографа вообще и отдельных сторон фильма: актерская игра, инсценировка, характер изображения, размывающий границу между постановочным образом и непосредственной фиксацией исторической реальности.

Концепция «документальной правды» еще отсутствовала, и фильмы — хроникальные или художественные — считались лживыми, если их содержание не соответствовало предписанным социальным нормам и ожиданиям. Янгиров⁴⁰ приводит любопытный пример: рассерженный офицер обвинил оператора Ягельского во «лжи», требуя его ареста за то, что он показал снятую в Ливадии хронику, в которой вышеупомянутый офицер агрессивно трясет кулаком.

В своем исследовании 2007 года, не ограниченном рамками кино, С. Григорьев показывает, что цензура по-разному развивалась в различных учреждениях. Если на рубеже веков в предреволюционной атмосфере 1905 года, общая цензура немного ослабла, то о придворной цензуре этого сказать нельзя: «В то время как общее цензурное законодательство в 1860–1910 гг. постепенно сужало сферы его применения, нормы придворной цензуры оставались без изменений. Более того, в начале XX века, когда общая цензура подверглась радикальному сокращению своей власти над российской культурой, придворная цензура не только не была затронута испытанием либерализации, но стремилась еще больше расширить сферу ее применения, а значит — и влияния»⁴¹.

На основе приведенных исследований можно прийти к выводу о том, что история первых двух десятилетий киноцензуры в Российской империи требует дальнейшего изучения. При этом важно учитывать и реакцию на цензуру самого кинематографа — как в формах самоцензуры, так и сопротивления — попытки кинематографистов обойти цензоров посредством художественных средств. Такой подход позволил бы не только выявить особенности развития российского кино во взаимодействии с авторитарным государством, но и способствовал бы пониманию того, каким образом кинематограф научился обходить цензурные ограничения. Именно эти навыки, многие годы практиковавшиеся кинематографистами Россий-

³⁹ Tsivian Yuri. *Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film*. P. 73.

⁴⁰ Yangirov Rashit. *The Tzar's Pastime*. P. 381–382.

⁴¹ Григорьев С.И. *Придворная цензура и образ верховной власти (1831–1917)*. С. 88.

ской империи, способствовали формированию кинематографической поэтики «авангарда». ■

Окончание статьи в следующем номере — № 1 (35), 2018

ЛИТЕРАТУРА

1. Барыкин Евгений. На троне и на экране: аннотированный каталог фильмов (1896–2012) / Госфильмофонд России; авт. предисл., сост. Е. М. Барыкин; рук. работы Н. Бородачѳ; 2-е изд., доп. — М.: Белые столбы. — М.: Киновек, 2013. — 304 с.
2. Вся кинематография: Настольная адресная и справочная книга, 1916; изд. Ж. Чибрарио де Годѳн под редакцией Ц.Ю. Сулиминского. — М. [1916].
3. Григорьев Сергей. Придворная цензура и образ Верховной власти. 1831–1917, 2007. — 496 с.
4. Дерябин А., Фомин В.И. Летопись российского кино: 1863–1929 / общ. ред. В.И. Фомин; отв. ред. А.С. Дерябин; сост. В.Е. Вишнеvский, В.П. Михайлов, В.А. Ватолин, А.С. Дерябин, В.И. Фомин, Р.М. Янгиров. — М.: Материк, 2004. — 698 с.
5. Ковалова Анна. Главные указания при просмотре кинематографических лент. — Петроград, 1915 // Киноведческие записки, 2009. — С. 249–255.
6. Лихачев Борис. История кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. 1 часть: 1896–1913. — Ленинград: “Academia”, 1927. — 212 с.
7. Михайлов Владимир. Рассказы о кинематографе старой Москвы, 2003. — 279 с.
8. Янгиров Р.М. Другое кино. Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / сост. и авт. предисл. А.И. Рейтблат. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.
9. Leyda Jay. Kino: A History Of The Russian And Soviet Film. London: George Allen & Unwin 1960.
10. Tsivian Yuri. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film / F. Cosandey, A. Gaudreault and T. Gunning (eds.) // Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. — An Invention of the Devil Religion and Early Cinema, Sainte-Foy. — Lausanne, 1992. — P. 71–80.

REFERENCES

1. Barykin Yevgeny. Na trone i na ekrane : annotirovanny katalog filmov (1896–2012) [On the throne and on the screen: an annotated catalog of films (1896–2012)] / Gosfilmofond Rossii; avt. predisl., sost.: Ye. M. Barykin; ruk. raboty: N. Borodachyov; 2-e izd., dop. — M.: Belye stolby; M.: Kinovek, 2013. — 304 p.
2. Vsyia kinematografiya: Nastolnaya adresnaya i spravochnaya kniga [All cinematography: Desktop address book and reference book]. 1916. Izd. Zh. Chibrario de Goden pod redaksiyey Ts. Yu. Suliminskogo. — M. [1916.]
3. Grigoryev Sergey. Pridvornaya tsenzura i obraz Verkhovnoy vlasti [Court censorship and the image of the supreme authority]. 1831–1917, 2007. — 496 p.

4. Deryabin A., Fomin, V.I. *Letopis rossyskogo kino: 1863–1929* [The Annals of Russian Cinema: 1863–1929]. Obshch. red. V.I. Fomin; Otv. red. A.S. Deryabin; sost. V.E. Vishnevsky, V.P. Mikhaylov, V.A. Vatolin, A.S. Deryabin, V.I. Fomin, R.M. Yangirov. — M.: Materik, 2004. — 698 p.
5. Kovalova, Anna. *Glavnye ukazaniya pri prosmotre kinematograficheskikh lent* [The main directions when watching cinematographic tapes]. Petrograd, 1915 // *Kinovedcheskiye zapiski*, 2009. — P. 249–255.
6. Likhachev Boris. *Istoriya kino v Rossii (1896—1926)* [The history of cinema in Russia (1896–1926)]: *Materialy k istorii russkogo kino. 1 chast: 1896–1913.* — Leningrad: "Academia", 1927. — 212 p.
7. Mikhaylov Vladimir. *Rasskazy o kinematografe staroy Moskvy* [Stories about the cinema of old Moscow], 2003. — 279 p.
8. Yangirov R.M. *Drugoye kino: Statyi po istorii otechestvennogo kino pervoy treti XX veka* [Other films: Articles on the history of domestic cinema of the first third of the twentieth century] / sost. i avt. predisl. A.I. Reytblat. — M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2011.
9. Leyda Jay. *Kino: A History Of The Russian And Soviet Film*. London: George Allen & Unwin 1960.
10. Tsivian Yuri. *Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film* / F. Cosandey, A. Gaudreault and T. Gunning (eds.) // *Une Unvention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. — An Invention of the Devil Religion and Early Cinema, Sainte-Foy. — Lausanne, 1992. — P. 71–80.*

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 in the Russian empire, early cinema, censorship, film projection, early film production, coronation of the last Tsar