



Нравственные аспекты русского дореволюционного кинематографа. Евгений Бауэр

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения

Евгений Бауэр был ярким представителем той изысканной массовой культуры, которая в начале XX века стала активно проникать в духовную жизнь человека. В статье исследуются морально-этические конфликты и нравственные модели, которые лежали в основе фильмов Бауэра и отражали духовные ориентиры и особенности этического сознания массовой аудитории в дореволюционный период в России.

УДК 778.56/р (09)

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

дореволюционное кино, Бауэр, старая этика, зло, порок, добродетель

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2. Кино становится искусством. 1909 - 1914. - М.: Искусство, 1958. С. 283.

Посещение синемаатографа в первые годы его существования было занимательным времяпрепровождением, весьма далеким от высокой культуры, духовной жизни и воспитания души. Здесь проводили досуг, спасались от скуки, снимали напряжение после трудового дня, удовлетворяли любопытство, получали удовольствие от новых эмоций. Авторитетный историк кино Ж. Садуль, ссылаясь на парижскую кинопечать, писал, что Россия была главной потребительницей «легких и пикантных фильмов», предназначенных для обеспеченных классов¹.

Казалось бы, абсурдно искать в сфере развлечений аспекты духовной культуры – нравственные поиски личности. Но место кинематографа в культуре достаточно амбивалентно. Стремясь удовлетворять потребности человека и потакать его самым низким вкусам, кино с момента своего рождения претендует и на тотальное духовное и культурное значение, и на роль духовного наставника и умудренного поводыря в безумном, странном, алогичном современном мире. И зачастую в отношении того или иного кинопроизведения весьма сложно определить, имеем ли мы дело с духовным продуктом или с его имитацией – эстетичной, привлекательной, но пустой. В XX веке кино стало зеркалом доминирующих в стремительно обновляющемся обществе ценностей, ориентиров и нравственных моделей. Оказавшись для значительного числа людей практически единственной (до появления телевидения) формой приобщения к культуре, экран формировал их миро-



Е. Бауэр

восприятие, стиль жизни, морально-этические взгляды и поведенческие модели. Когда М. Горький впервые увидел кинофильмы на Нижегородской ярмарке в 1896 году (это был люмьеровский сборник), он прозорливо отметил две перспективы. Под псевдонимом М. Pacatus и А. П-в в «Нижегородском листке» он отмечал социальные возможности кинокартин, с одной

стороны, познавательные, воспитательные, с другой – развлекательные, могущие «служить наживе дельцов и разложению людей».

Превращение кино в выгодное коммерческое предприятие в дореволюционной России сопровождалось настойчивыми попытками просвещенных людей с его помощью лечить, воспитывать, облагораживать массы. К 1915 году на 3-4 коммерческих кинотеатра приходился один просветительский. Серьезный профессиональный журнал «Сине-фоно», начавший выходить в России на заре рождения кино, прозорливо называет XX век веком кинематографа, а кино – искусством, достойным автомобиля и аэроплана, не только способом получать эротическое наслаждение, но и источником удовлетворения культурных и эстетических запросов. Освобождение от коммерции, от власти капитала, свободное творчество – эти идеи пронизывали большинство журнальных статей и определяли прогрессивный характер издательства. И самая распространенная в них рекомендация: из средства развращения масс и потакания их вкусам кинематограф должен превратиться в средство *просвещения* масс.

Добродетели и пороки

Наиболее яркими фигурами раннего русского кинематографа общепризнаны Я. Протазанов² и Е. Бауэр. Их фильмы были не только отмечены высокой для своего времени кинематографической культурой, но и были самыми кассовыми, получили отклик широкой аудитории. Несомненно, они могут дать представление о морально-этических ориентирах массового зрителя.

Евгений Бауэр пришел в кинопроизводство в конце 1913

² Статью, посвященную нравственным аспектам творчества Протазанова, см. в № 11 журнала «Вестник ВГИК», 2012. – Прим. авт.



Кадр из фильма
"Жизнь за жизнь"

года – в период наивысшего дореволюционного подъема киноотрасли; за неполных четыре года он успел снять более 80 фильмов, из которых сохранилось менее половины. Его внезапная смерть в 1917 году представляется символическим финалом того салонного искусства, которое в век русского капитализма формировало вкусы и моду, уводя зрителя

лей от реальной жизни в замкнутые эфемерные миры социальных интриг, любовных драм, непримиримых пороков и добродетелей. Бауэр удовлетворял любопытство и тщеславие зрителей: чужие страсти и драмы оказывались ярче и интереснее серой повседневности их собственной жизни. Визуальная изысканность и эстетизм в сочетании с понятным, несложным психологизмом и моральной определенностью делали эти фильмы привлекательными для тогдашних посетителей кинотеатров: они ввергали зрителя в соблазн погрузиться в жизнь высших слоев общества, вкушать роскоши, изысканности, изобилия и в то же время посочувствовать бедным и презреть развращенность богатых.

Главным конфликтом фильмов Бауэра, произраставшим самыми разнообразными сюжетами, историями и ситуациями, было столкновение порока и добродетели. Очень часто в лентах режиссера богатые люди олицетворяют грехи и страсти, а бедным присущи лучшие человеческие качества, смирение и кротость.

По социальному признаку расставлены моральные качества, например, в *«Немых свидетелях»* (1914).

Действие происходит в богатом аристократическом доме. За служанкой Варей приезжает из деревни муж, чтобы увезти ее к детям. Но хозяйка не отпускает работницу, так как некому будет следить за домом. Тогда дочь швейцара Настя предлагает заменить Варю и становится служанкой. В Варю влюблен простой паренек Петя Лопухин. Молодой Павел Кострицын страстно влюблен в светскую красавицу Элен, но она флиртует с бароном, и Кострицын с горя заболевает, пьет. Настя нежно ухаживает за ним. Он просит Настю позвонить Элен, та приезжает навестить его, приходит и барон. Павел видит в окно, как Элен и барон уезжают вместе. Настя пыта-

ется отнять у него бутылку, он провоцирует ее выпить, она соглашается только затем, чтобы он не пил. Он воспользовался ее состоянием, а Настя влюбилась. Отец Элен получает письмо от барона, где тот уведомляет, что никогда не собирался жениться на его дочери, готов прекратить посещать их дом. Отец показывает письмо Элен, она едет к Павлу и соглашается выйти за него замуж. Но ее отношения с бароном продолжают развиваться. Мы видим их разговоры по телефону: в одном кадре они на разных концах провода. Они встречаются в доме Кострицыных, когда нет Павла. Настя, отстаивая достоинство Павла, требует, чтобы барон покинул дом. Приезжает мать Павла, которая не очень довольна решением сына. У Насти есть возможность рассказать об изменах Элен Павлу или его матери, расстроить этот брак. Но она благородна и не делает этого. Из-за унижений дочери очень страдает ее отец – швейцар.

Бедные воплощают добродетели: старый добрый швейцар – в орденах, видимо, был доблестным солдатом, защищал отечество, он нежно любит свою дочь, воспитал в ней достоинство, старательность и трудолюбие. Настя открыта, целомудренна и искренна: мы видим, как по-детски радостно она играет с котенком, как доброжелательно и услужливо работает в доме, как горячо переживает за хозяина, желая уберечь его от зла и коварства; симпатию вызывают и служанка Варя и ее муж, заботящийся о детях. Богатые же воплощают пороки, прежде всего эгоизм: Кострицын занят только своими переживаниями, Настя для него ничто: соблазнив ее, он не придал этому значения, тяготится ее чувствами; когда появляется Элен, он приказывает служанке снять с нее боты – она для него лишь прислуга, существо низшее. Элен всем своим поведением, образом, нравом демонстрирует коварство, лицемерие, гордыню, тщеславие, высокомерие, любовь к роскоши,

удовольствиям и развратность.

Вместе с тем Бауэр использует ситуацию, когда богатые вследствие своей наивности и неопытности становятся жертвами корыстолюбия и обмана.

В «Сумерках женской души» (1913) Вера, молодая графиня, одинока среди окружающей ее роскоши. Ее мать графиня Дубров-

Кадр из фильма
"Жизнь за жизнь"



ская возглавляет благотворительное общество, привлекает Веру оказывать помощь бедным. За столом пьянствуют и играют в карты, отталкивая назойливых детей, трое мужиков. Из окна своего подвала они видят изысканные женские силуэты: идут их благотворители. Быстро меняется обстановка, убирается стол, выпивка, ставится сундук, мужики подобострастно кланяются пришедшим. А мама с дочкой щедро rozdают провизию. Когда они уходят, мужики хохочут – как ловко заморочили голову этим богачам. В каморке подмастерья Максима на чердаке грязь, всякий хлам, сам он валяется на полу. Вера видит рану на его руке и нежно перебинтовывает пострадавшего. Титр: «Жертва обмана».

Впечатлительной девушке ночью снится сон: Максим, протягивающий руку, и бедные дети (используется двойная экспозиция). А наяву сметливый мужлан пишет ей жалостливое письмо с просьбой о помощи: «Моя рука горит... помогите...»; на столе водка, обгрызенный кусок черного хлеба. Добрая душа откликается, Вера идет в бедный квартал: резкий контраст ее изящной фигурки в модном облачении и грязных, ободранных домов и дворов. Максим нагло хватается за свою спасительницу, усладившись ею, укладывает рядом, она, оскорбленная, находит нож. Выйдя на улицу, она еле держится на ногах, прикрывая вуалью лицо. Свершилось страшное. Титр предупреждает развязку: «Рок».

Веру знакомят с князем Дольским. После ужина мужчины развлекаются, стреляя по мишени. Крупно – мишень, в которой несколько метких попаданий Дольского. Титр: «Любовь и совесть». Вера томится. Дольский объясняется ей в любви, они целуются, и вдруг ей кажется, что на месте Дольского Максим (комбинированная съемка). Вера решается признаться. Он не хочет ничего слышать и говорит, что простит любую

вину. Он просит ее руки у родителей, они рады, но она отказывается. Он резко уходит, она заболевает, он – у ее постели. Кажется, все наладилось. Накануне венчания она отправляет ему письмо, где признается, что ею обладал другой. Но князь уехал в имение, письмо возвращается, Вера сжигает его. После венчания они едут в его

Кадр из фильма
"Жизнь за жизнь"





Кадр из фильма
"Жизнь за жизнь"

имение, наконец, она рассказывает все: в ее сознании вновь всплывают кадры страшной драмы. Он оскорблен, отталкивает жену. «Вы жалки, князь» – ее поведение резко меняется – не подавленная виной женщина, а гордая, преисполненная достоинства. Она уезжает. Дольский пытается забыться с девицами сомнительного поведения. Но они противны ему: швыряет им деньги, отталкивает. Чтобы найти Веру, он отправляется к детективу. Она же за границей, стала успешной актрисой, оперной примой, но выступает под именем Элен Кей. Два года поисков Дольского безуспешны, но вот, отправившись с другом в оперу, он с изумлением видит Веру. Он идет за кулисы, молит о прощении, но она отвергает его. Титр: «Потерянная жизнь» – князь стреляется.

Власть зла

Если Вера нашла в себе силы противостоять миру зла, то другой представитель социального верха в фильме «*Дитя большого света*» (1914) не выдерживает столкновения с буржуазной цивилизацией. Воплощением ее ценностей является главная героиня Манька, ее интересуют лишь роскошь и наслаждения, к ближнему она абсолютно равнодушна. Манька – простолюдинка. В начале фильма ее мать умирает от чахотки. Затем мы видим ее десять лет спустя – она швея и мечтает о жизни в роскоши. А вот молодой человек Виктор живет в роскоши и мечтает о простой девушке. Главный недостаток этого благообразного юноши в том, что он витает в облаках, не знает жизни. Титр: «Мэри с врожденным умением разоряет Виктора». Она становится его женой. Ресторан, эротика восточного танца, вино, кокетство и украдкой запретные поцелуи, когда муж отвлечен разговором. Она грезит о любовнике (наплывом – его фигура). Виктор разорен, в письме он предлагает жене жить в бедности, но в любви. Она, попыхивая сигареткой, пишет циничный ответ: он ей давно опостылел. Он вспоминает их любовь – наплыв. Хочет застрелиться. Застает с любовником. Стреляет, промах. Через год в камерке любит-ся ее портретом (и воспоминания-грезы и фотография), идет к воротам ее дома. Там кутеж, «красивая жизнь». Страсть, с

Жизнь за жизнь

(За каждого слезу по камне крови).

Драма по роману М. Оне "Сергеи Ивановичи". Произв-во
Ханжонков, 1916. Рок. Е.В. Гауэр. Сп. Д. Завилов. Худ. А. Уткин. Акт.:
А. Горенев-Мурз. В. Колодная Ната. С. Рахманова-Врамова.
В. Малонский - вк. Бартинский И.Н. Верестигани - банкир.

которой он не может совладать, и состоявшееся, наконец, самоубийство.

В одной из статей о Бауэре Н. Зоркая заметила, что более всего он сочувствовал покинутым женщинам. Но надо признать, что Бауэр показывал и женское коварство, способность погубить мужчину. В фильме *«Дети века» (1915)* – героиня Веры Холодной воплощает мораль обывателей – само название придает частной истории масштабный обличительный смысл, а герои – портрет того «последнего человека», о котором с горечью писал Ф. Ницше. И хотя кинематограф Бауэра далек от философии, ницшеанское неприятие лицемерной морали светского общества пронизывает его.

Героиня Веры Холодной в фильме «Дети века» очаровательна и непорочна, но добродетельная семейная жизнь ей скучна, а денежные проблемы мужа – слишком тяжелое испытание. Велик соблазн бежать в опьяняющую сладость пикников с их беззаботной легкостью. У нее подруга – для модных покупок, секретных свиданий и коварных поступков (например, выкрасть ребенка у мужа). Героиня не любит своего соблазнителя, но он богат. Бауэр вполне определен в моральных оценках: героиню Веры Холодной, несмотря на ее изящное очарование, он осуждает: прагматична, легкомысленна и эгоистична.

В фильме «*Жизнь за жизнь*» есть титр, который звучит как моральный слоган кинематографа Бауэра «*Любовь к деньгам есть корень зла*».

Князь Барятинский, как и коммерсант в «Детях века», внешне и внутренне, физиономически и морально олицетворяет демоническое начало. Этот красавец влюбляет в себя двух наивных простушек, дочерей миллионерши Хромовой – родную и приемную. Он влюблен в приемную, но выгоднее выбрать в жены родную. Кутила и игрок, он разоряет семью, делает несчастной жену, разрушает жизнь возлюбленной, до-

водит до отчаянного поступка саму Хромову, которая и убивает его.

Власть демонического начала, губящего человека (достаточно распространенная тема русской литературы конца XIX – начала XX вв.), нашла отражение в фильмах Бауэра. Если в «Жизни за жизнь» она лишена мистического смысла, то в картине «Грезы» это наваждение получает не столько этическую, сколько эстетическую трактовку. Бауэр не разоблачает зло, а с явным интересом наблюдает, как одержимость губит человека и все вокруг него. Главный герой Сергей Николаевич Неделин теряет жену Елену, самого близкого и горячо любимого человека. Он отдаляется от людей, живет воспоминаниями. Неожиданно встречается женщину, поразительно похожую на его жену: в 4-м акте оперы Мейербергера «Роберт-Дьявол», в сцене оживания мертвецов, из средней, главной гробницы появляется «его Елена». В актрисе Тине Виарской он видит свою жену. Портрет Елены в его комнате вызывает у нее ненависть. Друг Неделина, художник, пишет портрет актрисы и, пытаясь предостеречь от беды, говорит, что Тина недостойна Неделина, что она ветренна и распутна, играет с ним. Однако в трагической развязке виновата не она и не ее аморальность, а его одержимость: не обретя в ней Елены, Неделин душит Тину петлей из кос умершей жены.

Бауэра, как и многих художников начала века, влечет тема зла, искушений, он пытается проникнуть в тайны человеческого сознания, исследовать психические наваждения. Он использует экран для проецирования внутренней драмы, когда над человеком настолько велика власть зла, что ничто не способно восстановить душевное равновесие.

Кадр из фильма
«Жизнь за жизнь»



В поисках героя

Фильмы Бауэра относятся к той этике, которую принято называть «старой» в противоположность «новой этике» XX века. Характеризуя ее, израильский психолог, последователь Юнга Э. Нойманн писал о дуалистичности старой этики: «В основе старой этики лежит принцип борьбы противоположностей. Борьба между добром и злом, светом и



Кадр из фильма
"Революционер"

сознания и ценностей.»⁴

После Февральской революции Бауэр снимает фильм «*Революционер*». Пытаясь быть современным, он вводит новых героев, но в целом остается в пределах традиционных моральных представлений. Симпатии режиссера на стороне революционера, обладающего порядочностью, стойкостью, целеустремленностью. В семье его героя (жена, ребенок, брат) любовь и взаимопонимание: отношение к семье подчеркивает положительный характер персонажа. Перед нами образцовая русская семья, в которой все нежно относятся друг к другу. В 1905-м его арестовывают, родные приходят в тюрьму, жандарм деликатно не мешает общению. На стене тюрьмы призывы его соратников к упорной борьбе: он один из плеяды тех, кто готов жертвовать жизнью за счастье других. Он проводит в Сибири многие годы: мы видим, как умирает сокаторжник, как тяжела жизнь в ссылке, которая читается как символ испытаний. В 1917 году он возвращается героем. Идет в университет, к студентам, среди которых его сын – юноша с горящим взором и пылким сердцем. Встреча отца и сына – сын боготворит отца. Для всех он герой, ведь студенчество революционно. Отец высказывает свое отношение к войне: «Наш долг, Коленька, защищать родину и свободу». Сын против: «У революционеров нет родины». Отец сожалеет: «Молодо-зелено». Позже на улице отец показывает сыну на солдат, отправляющихся на фронт: «Серые герои!» Коля не разделяет состояние ликующей толпы. Но под влиянием отца сын постепенно прозревает: «Стыдно быть пораженцем, я буду с оружием в руках защищать родину». Отец принимает решение: «Мы будем ее защищать вместе». Прозревают и все студенты. Революционер говорит им: «Не знаю, где ваше место, а мое – в окопах».

тмой составляет основную проблему старой этики. Идеальной фигурой такой этики всегда является герой...»³. И далее: «В сущности, индивид расщеплен на мир ценностей, с которыми он должен отождествить себя, и мир антиценностей, составляющий часть его природы. Принимая форму могучих сил тьмы, антиценности вступают в борьбу с миром

³ Нойманн Э.
Глубинная психология
и новая этика. – СПб.:
Азбука-классика,
2008. С. 56.

⁴ Там же.

Сын целует руку отца. Готовность к подвигу, к самопожертвованию, воспеваемая фильмом, безусловно, была данью времени, и в то же время полностью соответствовала традиционным идеалам русской культуры.

Бауэр, как и литературные кумиры того времени – Вербицкая, Чарская, Амфитеатров, вложил свою лепту в новый тип культуры, который позже назовут массовой. Но в отличие от общего потока чтива и зрелищ, эти авторы создавали те «образцовые» произведения, которые заняли пограничную территорию между высокой культурой и низкой, бульварной, – развлекали, не забывая о воспитательной миссии искусства. Заимствуя образы и идеи классического искусства, они предельно упрощали их, удовлетворяя потребности самой широкой публики. Если, начиная с первого игрового фильма «Понизовая вольница», отечественное дореволюционное кино драматургически больше тяготело к народной песне, то о фильмах Бауэра можно сказать, что они сюжетно и стилистически воплощали русские романсы, поэзию И. Северянина и А. Вертинского.

Бауэр четко следовал христианской нравственной модели в ее дидактичном, упрощенном варианте. Именно эта схема естественно и органично воспринималась массовым православно ориентированным зрителем. Можно даже говорить об особом удовольствии, которое получала аудитория от добропорядочных, пронизанных устоявшимися «правильными» взглядами фильмов Бауэра. При этом простые моральные конструкции, где добро и зло очевидны, облекались в изысканные формы, дразнящие мистицизмом и ускользающей красотой. Этот кинематограф стремился прежде всего нравиться публике. Его нравственные аспекты не должны были мешать этой задаче, но подкрепляли ее. ■

(Окончание в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. Зоркая Н.М. «Светопись» Евгения Бауэра. – *Искусство кино*, 1997, № 10.
2. Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997.
3. Гращенкова И. Кино Серебряного века. – М., 2005.
4. Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. – М.: Искусство, 1965.
5. Ницше Ф. Сочинения в двух томах. – М.: Мысль, 1990.
6. Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. – СПб.: Азбука-классика, 2008.