

# ФИЛЬМЫ ВЛАДИСЛАВА СТАРЕВИЧА 1910-х ГОДОВ: ИНСТРУМЕНТЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЦЕПЦИИ И МИФОЛОГИИ АВТОРА

Анастасия Блюм  
(Санкт-Петербург)

В период с 1912 по 1913 гг. под маркой кинофабрики «Акц. о-во А. Ханжонков и К<sup>о</sup>» Владислав Старевич выпустил серию фильмов в технике объемной мультипликации. Объединение этих картин в серию в достаточной степени условно, оно взято мной из современной им периодики и основано на том, что во всех семи фильмах действует практически одинаковый набор персонажей. Большая часть этих картин представляет собой пародию на популярные кинематографические жанры 1910-х гг.: историческую костюмированную драму («Прекрасная Люканида, или война усачей и рогачей»), мелодраму на современный сюжет («Месть кинематографического оператора»), документальный фильм о животных («Веселые сценки из жизни животных») и драму из жизни цирковых артистов («Четыре черта», не сохранился). Объектом пародирования в еще одном фильме «Авиационная неделя насекомых» является популярный аттракцион начала века — авиационное шоу, которое традиционно записывалось на киноплёнку. К этому же периоду относятся фильм-сказка «Рождество обитателей леса» и экранизация одноименной басни «Стрекоза и муравей».

Основной пародийный прием этих картин заимствован именно из басенной традиции — персонажами являются животные, точнее — насекомые и амфибии (лягушки). Судя по дневникам режиссера и редким воспоминаниям его коллег, куклы Старевич изготовлял сам, используя панцири настоящих насекомых, проволочную основу и резину.

Источником информации о серии до ее выпуска в прокат были регулярные анонсы в журнале «Вестник кинематографии», принадлежавшему тому же акционерному обществу А. Ханжонкова, что и кинофабрика, на которой они снимались. Там же печатались и короткие заметки после важных показов — например,

на открытиях новых первоэкранных кинотеатров. Серия анимационных фильмов Старевича 1912–1913 гг. представлялась публике в анонсах и рекламных текстах как «разыгранная насекомыми», техника их производства не освещалась. В условиях жесткой конкуренции на кинематографическом рынке в раскрытии метода съемки не были заинтересованы ни выпускающая фирма, ни сам автор. Несмотря на то, что существовала практика описания сложного и/или новаторского метода съемки в рекламных целях, Старевич избрал другую стратегию — подогреть зрительский интерес к серии, выдавая ее за аттракцион с дрессированными животными. Начиная с первого анонса анимационная серия была представлена как снятая с натуры:

На днях т. д. А. Ханжонков и К<sup>о</sup> выпускает в свет серию в высшей степени замечательных картин *из жизни* <Здесь и далее курсив наш. — А. Б.> жуков, стрекоз, мотыльков, лягушек и проч. твари. Может быть, покажется странным, но это факт, в картинах, кстати сказать, полных содержания, участвуют *живые импровизированные актеры* — насекомые и амфибии. В первой картине под названием «Авиационная неделя» — жуки-авиаторы на крошечных аэропланах совершают полеты со всем соответствующим штатом. <...> В одном месте картины буквально поражает *дрессированная* стрекоза, стоя на розе, ничтоже сумняшеся, вертящая ручку крошечного съемочного аппарата и снимающая летящую около бабочку. Все снято, конечно, в увеличенном виде, все удивляет, захватывает оригинальностью и новизной [Вестник 1912/26: 13].

В короткой заметке о картине «Прекрасная Люканида», второго фильма серии, снова подчеркивается пресловутая «оригинальность» и «новизна» (общие места кинорекламы начала века), но с важным дополнением: «Разыгрывается жуками целая “потрясающая” драма с романом и кровопролитной войной и даже поэзией. Картина настолько необычайна, настолько нова и оригинальна по замыслу, что *ставит в тупик даже специалистов кинематографического дела*» [Вестник 1912/28: 16]. Замечание о тупике, в который якобы попали специалисты кинематографического дела, требует комментария. Техника объемной мультипликации не имела широкого применения в России до Старевича, но была известна специалистам. Если что и могло поставить их в тупик, то это оригинальный метод изготовления кукол и плавность их движения в кадре, требовавшие от мультипликатора выдающегося

терпения. Такая интерпретация подтверждается короткой рецензией на «Прекрасную Люканиду» в другом киножурнале, очевидно, более независимом в своем отношении к картине, чем «Вестник кинематографии»: «Картина настолько интересна и трудна в техническом отношении, что только *особенный любитель* мог заняться такой сложной и трудной работой. Картина эта будет пользоваться на рынке исключительным успехом» [Кине-журнал: 18].

В 1912–13 гг. фильмы отечественного производства редко выходили в зарубежный прокат. Интерес иностранных прокатчиков вызывали, в первую очередь, видовые и этнографические отечественные картины. Работы Старевича были редким примером игрового кинематографа из России, который пользовался успехом за границей. Об этом свидетельствуют мемуарные источники, периодика и биографии [Martin: 49]. «Вестник кинематографии», разумеется, писал об этих успехах, печатал репортажи с зарубежных показов и публиковал отзывы иностранной прессы<sup>1</sup>. В одном из таких текстов автор британской газеты “Evening News” задается вопросом о технике создания картины («Прекрасная Люканида»). Здесь, как и в самом первом анонсе серии, снова говорится о выдающихся способностях дрессировщика, заставившего животных «играть» на экране, однако эксплицитно задается и некая альтернатива этой версии:

Как это сделано? Никто из видевших картину не мог этого объяснить. Если жуки *дрессированы*, то *дрессировщик* их должен быть человеком волшебной выдержки и терпения. Что действующие лица именно жуки, это ясно видно при внимательном рассмотрении их внешности. Как бы то ни было, мы стоим лицом к лицу с поразительнейшим явлением нашего века. Ничего подобного не видано на фильме до сего времени... [Вестник 1912/37: 20].

Приведенная цитата также требует развернутого комментария. К 1912 г. техника съемки насекомых в живой природе была уже достаточно развита и освоена операторами. В киножурналах постоянно печатали программы грядущих выпусков, в которых содержалась информация практически обо всех новых картинах

---

<sup>1</sup> На данный момент у нас нет возможности проверить соответствие этих переводов оригиналам, что несколько не мешает, однако, исследовать их функционирование в российской прессе.

крупных зарубежных и отечественных кинофабрик, выходящих в отечественный прокат. Из этих программ мы знаем, что документальные картины из жизни животных, в том числе насекомых и амфибий, а также микробов и других простейших организмов были почти в каждом новом выпуске. В одном из номеров «Кинезурнала» за 1912 г. даже были напечатаны советы операторам по съемке летающих насекомых в естественной среде. Примеры объемной мультипликации, как мы уже говорили, к 1912 г. были уже известны: это, в первую очередь, французские картины Эмиля Коля и английские Джеймса Стюарта Блэктона. Идея объемной мультипликации с персонажами-насекомыми также не была оригинальной. Подобные анимационные вставки можно увидеть, например, в картине «Золотой паук» Сегундо де Шомона, выпущенной в 1909 г. французским отделением «Бр. Пате»<sup>2</sup>. Таким образом, говоря о том, что «ничего подобного еще не видано на фильме до сего времени», автор “Evening News” либо действительно имеет в виду уникальный метод дрессировки жуков, либо, что вероятнее, маскирует под этой формулировкой свое восхищение проделанной работой по изготовлению и анимированию кукол.

В приведенной цитате отмечается мастерство и терпеливость дрессировщика, но автор фильма не обозначен. В анонсе третьей картины серии «Веселых сенок из жизни животных» акцентируется уже не искусность дрессуры, а естественность поведения животных. При этом «дрессировщика» из предыдущего анонса сменяет удачливый оператор: «Нашему оператору удалось подсмотреть ряд забавных сенок из жизни животных и запечатлеть их на фильме: посмотрите, как уморительно ссорятся птенчики в гнезде, как сова спорит с вороной из-за куска мяса, как купается ворона и проч., и проч.» [Вестник 1912/33: 30]. Содержание фильма, по крайней мере, в том виде, в котором он дошел до нас, отличается от этого описания. Персонажами вновь являются насекомые, а главной из «веселых сенок» становится музыкальный концерт в исполнении жуков и кузнечиков. Одним словом, о естественности поведения животных говорить не приходится. То, что описание картины находится так далеко от ее реального содержания, наводит нас на мысль, что текст либо писался чело-

---

<sup>2</sup> На данный момент нам не встречалось никаких свидетельств, видел ли этот фильм Старевич.

веком, который ее не видел, либо точное соответствие просто не входило в его задачу. Последнее представляется нам более вероятным и подтверждает тезис о выбранной рекламной стратегии — выдать анимационную серию за натурную.

Итак, в разобранных выше анонсах и рецензиях упоминается либо выдающийся дрессировщик, либо некий трудолюбивый любитель, либо предприимчивый оператор. Вопрос о постановщике поднимается лишь однажды в переводной рецензии, и ни в одном из текстов не упоминается его имени. Казалось бы, эта деталь не является значимой, потому как имен постановщиков (или тем более операторов) не было и в описаниях других картин. В анонсах и на афишах отечественных и зарубежных фильмов отмечалось только участие звездных актеров, «королей экрана», таких как Аста Нильсен или Макс Линдер. Даже заметку о преподнесении картины «Стрекоза и муравей» Цесаревичу Алексею, за которую кинофабрика была удостоена Высочайшей благодарности, сопровождает только имя фабриканта Ханжонкова. То, что в этих текстах имя автора фильмов не афишировалось, а сам он скрывался за фигурой дрессировщика или оператора, также вполне соответствовало линии, которую выбрала выпускающая фирма для продвижения цикла картин «из жизни жуков, стрекоз, мотыльков, лягушек и прочей твари».

Авторство Старевича начало отмечаться в анонсах только с середины 1913 г., т. е. почти через полтора года после выпуска первой картины серии. Имя автора стало сразу же сопровождаться эпитетами «маг» и «чародей», хотя и взятыми в кавычки. Описание последней картины цикла носит явно ироничный характер и в то же время свидетельствует о закреплении за режиссером определенной репутации, не лишенной налета мистики:

Картина «Четыре чорта» в целом и в деталях воспроизведение нашумевшей когда-то драмы того же названия по роману Германа Банга, но с участием новых «артистов» не от мира сего: лягушек, крыс и насекомых. Поставлена «драма» так, как может ставить изумительный мастер на такие шутки, «маг и чародей» Старевич, и не удивительно, если в конце концов нам покажут драму или комедию из жизни... микробов [Вестник 1913/18: 15].

Старевич так и не снял фильма о микробах. До самого отъезда во Францию он занимался производством преимущественно натур-

ных фильмов. Первое появление его имени на журнальной афише связано как раз с его деятельностью на этом поприще (в связи с постановкой картины «Страшная месть» 1914 г.). Репутация режиссера в профессиональной среде также укрепилась не сразу. Сначала он приобрел известность как специалист по трюковым и комбинированным съемкам. В 1913 г. он сделал анимационную вставку в научно-просветительский фильм «Пьянство и его последствия» и был приглашен для съемки прыжка главной героини с крыши горящего дома в картине «Невеста огня». Фильм делал главный конкурент фабрики Ханжонкова на отечественном рынке — фирма «Бр. Пате». Приглашение Старевича на съемку — значимый показатель, так как в штате фирмы традиционно было много иностранных постановщиков и операторов, в первую очередь, французских, кинематографический опыт которых был несравнимо больше, чем у российских специалистов. Несмотря на это, для съемки опасного эпизода потребовался именно Старевич. Актриса Софья Гославская, исполнительница главной роли, утверждала, что в московской кинематографической среде он был известен под прозвищем «алхимик» (т. е. обладатель тайного знания) [Гославская: 93].

По воспоминаниям коллег по кинофабрике, Старевич непрерывно экспериментировал и изобретал новые методы трюковых съемок, постановки камеры и декораций, в том числе, усваивая и перерабатывая то, что видел на экране в зарубежных фильмах. При этом он не любил делиться своими секретами. По свидетельству художника Бориса Михина, двери в его мастерскую практически всегда были закрыты. Не раскрывая своей оригинальной техники, Старевич к тому же охотно поддерживал бытовавшие легенды о себе и о своих персонажах. Из воспоминаний того же Михина известен эпизод с одним неудавшимся интервью, на которое режиссер поначалу дал согласие:

— Нам известно, что такие животные и насекомые плохо поддаются дрессировке. Нас интересует, каким методом вы их дрессируете. Дуровским? Как вы их кормите и когда? До съемки или после и чем именно?

<...> Старевич стоял с невозмутимым видом, насмешливо улыбался и, подмигнув мне с видом: «смотри не выдавай!», — сказал:

— Что? Вы хотите, чтобы я открыл вам секрет моей дрессировки? Никогда! Слышите — никогда!.. [Михин: 121].

Ореол таинственности, который создавал Старевич вокруг своих кукол и съёмочного процесса, а также соответствующая риторика описаний его картин в киножурналах в целом породили вокруг фигуры мультипликатора разветвленную мифологию. Ситуация вокруг выпуска анимационной серии 1912–1913 гг. из жизни насекомых является редким примером счастливого совпадения интенций выпускающей фирмы, выражавшихся, в первую очередь, в текстах журнала «Вестник кинематографии», с личными амбициями и склонностями автора. Такая ситуация позволяет исследовать, каким образом функционировали зрительские, журналистские и профессиональные конвенции раннего отечественного кинематографа.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вестник 1912/26: Вестник кинематографии. 1912. № 26. 1 янв.  
Вестник 1912/28: Вестник кинематографии. 1912. № 28. 1 февр.  
Вестник 1912/33: Вестник кинематографии. 1912 г. № 33. 16 апр.  
Вестник 1912/37: Вестник кинематографии. 1912. № 37. 16 июня.  
Вестник 1913/18: Вестник кинематографии. 1913. № 18. 7 сент.  
Вестник 1913/21: Вестник Кинематографии. 1913. № 21. 19 окт.  
Гославская: *Гославская С. Е.* Записки киноактрисы. М., 1974.  
Кине-журнал: Кине-журнал. 1912 г. № 3. 8 февр.  
Михин: *Михин Б.* Художник-чудесник // Искусство кино. 1961. № 8. С. 119–126.  
Martin: *Martin L. B., Martin F.* Ladislas Starevitch: 1882–1965. Paris, 2003.