

В развитии романтической новеллы, камерной лирической повести заключалось преимущество русской кинематографии перед кинематографией западной. Не секрет, что американская киноиндустрия именно в этот период обратилась к опыту русских картин психологического жанра, и одновременно с появлением в США фильмов Е. Бауэра и других режиссеров студий А. Ханжонкова и И. Ермольева Д. Гриффит начинает ставить камерные психологические картины. Об успехе бауэровской киноленты «Жизнь за жизнь» (1916) журнал «Пегас» писал: «Русское светотворчество сделало важный шаг вперед по сравнению с заграничным: русская картина владеет тайной психологического настроения, драматического захвата и убедительного реализма жизни»⁵⁴. О киноновелле Е. Бауэра «О, если б мог выразить в звуках» (1916) критика замечала, что в ней больше углубленности, психологической усложненности, насыщенности нюансами, чем, например, в итальянских мелодрамах. «Главное внимание обращено режиссером Е.Ф. Бауэром на крупные фотографии лиц, что придает картине внутреннюю сдержанность и заставляет фиксировать внимание на психологической линии драмы»⁵⁵.

Внутренняя красота, сдержанность, углубленность ассоциировались с тайной славянской души, и в этом приобщении к национальным традициям виделся выход русского кинематографа из архаического периода. С импрессионистскими нотами, поисками настроения связывалось на рубеже веков творчество многих художников, писателей, драматургов, даже целых театров, в частности, новации Московского Художественного театра. Не случайно в исканиях внутреннего настроения виделись успехи одного из лучших режиссеров экрана, чьи кинопьесы были действительно отмечены неподдельным лиризмом и не могли не вызывать ассоциаций с любимыми русской публикой тургеневско-мусатовскими мотивами. О драме Е. Бауэра «Разорванные цепи» (1916) кинопресса писала: «Помимо красивой и изящной внешности, столь обычной для картин этого режиссера, картина «Разо-

рванные цепи» проникнута сильным настроением и убедительна в своем драматическом решении»⁵⁶. Создание на экране лирического настроения – так представлялась цель режиссера во многих его постановках. О киноленте «Сказка синего моря» (1916) «Вестник кинематографии» замечал: «Лирическая драма – это та область светотворчества, в которой экран чувствует себя полным господином. "Сказка синего моря" насквозь пропитана чистым и красивым лиризмом. Даже драматический момент пьесы, смерть рыбака, не нарушает основной гармонии – тихой грусти и мечтательности»⁵⁷. «Сила Бауэра была в настроении, – писал впоследствии В. Туркин. – ... Он был первым из русских режиссеров, способствовавших победе русской картины над художественно сложенной заграничной фильмой»⁵⁸.

Закономерно, что со временем заговорили о лирическом стиле бауэровских картин. «Энтузиаст-художник Бауэр, – отмечал «Вестник кинематографии», – сумел поднять русское светотворчество до уровня западноевропейской кинематографии, а во многом даже превзойти и утончить молодую традицию нарождающегося искусства»⁵⁹. Утонченность – то, к чему стремились на рубеже веков многие мастера модерна. Ее сделали своей программой художники «Мира искусства», вознамерившиеся привить изящество русской зрелищной культуре, театральной сцене. Этим же был обусловлен их интерес к кино (особенно со стороны А. Бенуа, М. Добужинского, Л. Бакста, И. Билибина).

Воплощение романтической тематики связывалось в культуре модерна не только с живописностью, зрелищностью, но и с музыкальностью. Для символистов музыка была едва ли не единственным способом прикоснуться к тайне вечности, каким только может овладеть человек, дабы достичь художественного совершенства. Поисками музыкальности проникнуты творческие эксперименты французских и русских поэтов-символистов, художников объединений «Наби» и «Голубая роза», многих авангардистов. Отчасти в музыке нашел выражение лирический стиль бауэров-

ских картин, и можно утверждать, что благодаря этому кинематограф Е. Бауэра смог подняться над содержанием тех литературных произведений, которые экранизировал, и соответствовать художественным устремлениям времени.

Е. Бауэр часто вводил в повествование мотив танца, излюбленный модерном. (В моду вошло танго, и этот танец появился уже в картине «Дитя большого города» (1914), впрочем, став принадлежностью большинства салонных драм). В его фильмах играли известные танцовщицы, такие как прима-балерина Императорского Большого театра В. Каралли. Нередко балерины, танцовщицы становились главными героинями лент, а музыка составляла главную тайну, интригу фильма, как это было в «Песни торжествующей любви» (1915). Именно благодаря музыке Е. Бауэр умел так удивительно раскрыть внутреннее настроение своих киноновелл, выявить их скрытый драматизм. «Из этого, однако, не следует делать вывод, что Е. Бауэр не умел создавать действия, – свидетельствует В. Туркин. – Он его создавал, но только заключая его в особый, ему одному свойственный ритм, то медлительный, печальный, то торжественный, героический, то ускользающий, но не произвольный, не свободный, а в темп какого-то неслышного веселого или трагического танца»⁶⁰.

Тема музыки, порой необычной, диссонирующей, и тема тайны нередко восходили в культуре модерна к Востоку. Не обошел этот интерес к ориентализму и Е. Бауэра. Яркий пример – постановка все той же «Песни торжествующей любви». Мотивы рокового, загадочного, гипнотического возникают в картине в связи с Востоком и его чарующей музыкой: «...странные сны видит Елена: грезится ей Индия... знойная красочная Индия... странный, большой зал... весь в коврах и подушках... вдали – пальмы... целый лес пальм...»⁶¹. Томной мелодичностью, знойной восточной музыкой пронизаны также сюжеты кинолент «Родные души» (1915), «Смерч любовный» (1916).

Не избежал Е. Бауэр и увлечения декадентско-меланхолической сюжети-

кой, мистикой, всем тем, на чем в массовом сознании лежал покров тайны. «Всем памятные персонажи бауэровских картин, тихо скользящие или сидящие задумчивые фигуры, медлительно страстное первое объятие влюбленных, тихо проходящая жизнь, в которую неожиданно вторгаются крик, порыв, смерть, чтобы оставить после себя покой и одиночество в пустынных залах и на тихом кладбище»⁶². Подобными чувствами увядания, томления проникнуты многие выдающиеся произведения времени: сродни силуэтам бауэровских кинолент заброшенные старинные усадьбы и тихие деревенские кладбища на полотнах М. Якунчиковой и А. Бенуа, призраки-воспоминания, которые мерещатся в зарослях прудов и в тени старых парков в картинах В. Борисова-Мусатова. В меланхолии, переданной в этих произведениях, угадываются оттенки разных чувств – и одержимость разрушением обветшавшего образа жизни, блоковское ощущение «весеннего и тлетворного духа», и что-то манерное, пресыщенное, поза красоты умирания, и грусть, ностальгия по утраченным временам, и предчувствие грядущих бедствий, революций «в духоте морозной, предвоенной, блудной и грозной». Для одних рубеж времен знаменовал «совершенный распад нравственности», для других – вовсе гибель Европы, но чеховская *смертельная скука* является общим диагнозом «серебряного века». И темы Великого немого – тайный рок, трагическая судьба, тревожные предчувствия – тоже были аутентичны веку.

Кинематограф Е. Бауэра выразил тайные созвучия времени, интерес к символистским сюжетам – загадке творчества, человеческого духа, памяти, жизни и смерти. Прикоснуться к тайнам жизни, чудесному сплетению судеб он попытался в таких драмах философско-символистского толка, как «Марионетки рока» (1917), «Умирающий лебедь» (1917)⁶³ и др. В некоторых лентах Е. Бауэра обнаруживается и просто налет мистицизма, например, в картинах «Жизнь в смерти» (1914), «Родные души» (1915), «Чужая душа» (1916) и др. Впрочем, в самой природе Великого не-

мого, в тайнописи кинематографа виделся утонченный символизм культуры начала века. Бесцветность и молчание кинематографа возбуждали разговоры о его сновидческой природе, особой поэтичности, соответствовали общему тону культуры модерна, которая стремилась откеститься от заветов реализма, социально-критического пафоса времен прагматизма. Новое искусство хотело говорить на языке не быта, а бытия, на языке внесловесной природы. Об отдельных постановках Е. Бауэра критика писала, что они и не требуют слов, недоговоренность возбуждает фантазию, бессловесность оставляет место тайне, жизнь бесцветных теней напоминает о других мирах. «Как ни странно это утверждение, – читаем в печати о картине «Песни торжествующей любви» (1915), – но образы экрана, только фотографирующие действительность, так же мало реальны, как штриховой рисунок книжной иллюстрации или как сновидение, сотканное из обрывков пережитого наяву. Этому в большой мере способствует и быстрая смена картин, и их однообразный серый тон, такой же однообразный, как тон образа, создаваемого вдохновением поэта. Эти поэтические образы в большинстве случаев имеют только лицо, только форму и, родившись в воображении, не остаются неподвижными, а расплываются, мелькают: совершенное подобие экрана. Молчание экрана – это молчание ночных видений. Они волнуют, вы чувствуете их жизнь, но они немые»⁶⁴.

Идеи С. Малларме, П. Фора, Люнье-По, М. Метерлинка витали в воздухе, питали символистский театр, а что касается России, то они оказали влияние на отдельные постановки Московского Художественного театра, творчество В. Мейерхольда, особенно в период его сотрудничества с театром В. Комиссаржевской. Сформулированные в ряде философских статей Д. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Белого, указанные идеи воплотились в целую программу модернизации русской сцены, безусловно, проникли в кинематограф, может быть, не столько реализовались в конкретных постановках, сколько оформи-

лись в киномысли: кинематограф виделся непосредственным воплощением искусства молчания, тишины. О положении дел в Великом кинематографе журнал «Проектор» замечал: рембрандтовское освещение, стильная мебель, дорогие выезды и убранство, с одной стороны, и однотипность сюжетов, шаблон, трафарет, фабрика – с другой. Каков выход для искусства кино? Лишь «молчаливое действие на экране делает зрителя более чутким»⁶⁵. «Кинематограф способен воспроизвести ту стихию молчания, в которой души узнают друг друга, по уверению Метерлинка. А эта стихия сосредоточенного молчания и есть область чистой лирики», – читаем в статье, посвященной искусству Е. Бауэра⁶⁶.

Между тем стоит вспомнить, что под одной крышей модерна уживались разные явления – и вирус заката, пессимизма, иррационализма символистских идей, но и пафос переустройства, одержимость перетворением, пересозданием действительности. Иллюзии модерна были связаны с буржуазной культурой комфорта, частного особняка, частной жизни, преображенного окружающего пространства, красивой обыденности, красивых вокзалов, улиц, мостов, с культурой отдыха и обеспеченности, даже роскоши и пресыщенности. Ведь и салонный кинематограф Е. Бауэра зачастую изображает веселое общество и красивую жизнь. Но, что еще важнее, кроме красивых и умело выстроенных павильонов, интерьеров новой элиты режиссер умел снимать обычную, быстро меняющуюся жизнь, современный город, новые столичные постройки, улицы, уже залитые электрическим светом, и его киноленты сохранили драгоценные кадры той преобразующейся действительности. В рецензии на картину Е. Бауэра «Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог» (1916) автор «Пегаса» замечал: «Здесь г. Бауэром по пути художественной техники сделан еще новый шаг. Зритель может видеть панораму Москвы ночью. Режиссер умудрился снять улицу в те часы, когда горят фонари и светятся электрические вывески»⁶⁷.

Тематика, в том числе визуальная, кинодрам Е. Бауэра созвучна импрес-

сионистской поэтике буржуазности – городские улицы, набережные, театры, трактиры. К этому добавлялись новые реалии русской жизни – современная московская архитектура, витрины новомодных магазинов, миллионерские особняки, ялтинские виллы в мавританском стиле, равно как и уютные городские окраины. На киноплёнке запечатлелась любовь модерна к вещи и современные вещи, декоративно-эффектные, праздные: капители, абажуры, жардиньерки, – красивость в духе модерна и салонных мелодрам. Но Е. Бауэр вошел в историю кинематографа не поэтикой мещанских ценностей и нового буржуазного быта, он стал одним из тех художников, кто глубже других проник в закономерности нового искусства. Обстановка особняков русского модерна, скульптурные завитки, резная мебель, стрельчатые окна с мозаикой, роскошные корзины с цветами – не просто пряности декораций киностиля Е. Бауэра, они играют, играет свет, ракурс, деталь, преображенная «светописью» и приобретающая самостоятельное эмоциональное звучание. Они не фон, они важнее и повествовательного фасонного сюжета, и мелодраматического действия, и литературного трафарета. За условностями и схемами русского салонного кинематографа Е. Бауэру удавалось увидеть фотогеничность жизни, ее реальность в случайных и предметных проявлениях.

Умение показать на экране визуальное целое, подойти как художнику к созданию всей композиции и воспроизведению каждой ее детали было связано с талантом выстроить актерский ансамбль. Уже в дореволюционной историографии стало общим местом утверждение о том, что актер был для Е. Бауэра моделью, которую он использовал как художник-живописец, исполнитель выглядел статично, актерская игра сводилась к принятию красивой позы. Между тем сама пресса редко обвиняла фильмы Е. Бауэра в неудовлетворительной игре актеров, напротив, чаще писала о прекрасном исполнении, более того – о дружном актерском ансамбле. А адептами стилизованной актерской игры были многие ведущие режиссеры русского

экрана – Я. Протазанов, В. Гардин, В. Висковский, П. Чардынин. Скупость жестов, статичность мизансцен были связаны с особенностями психологического стиля русского кино, с акцентом на переживание и поэтическое настроение⁶⁸. И действительно, сдержанность бауэровских актеров выглядела в глазах публики аналогом глубоких душевных волнений, скрытой внутренней жизни. «Что касается красивых, длительных переживаний, – писал «Вестник кинематографии» под впечатлением бауэровского стиля работы с актером, – то достаточно актеру или актрисе обладать выразительным лицом, и он может, сидя и не двигаясь ни одним членом, воссоздать целую гамму настроений. И это взволнованное или мечтательное лицо и остается потом, как впечатление всего, что происходило»⁶⁹.

Сдержанность как преимущество актерской игры отвечала и мхатовским традициям. Об игре Л. Кореневой в бауэровской постановке «Кумиров» (1915) пресса замечала: «От Л.М. Кореневой... веет с первого взгляда чарующей простотой настоящей артистки. Она не изображает чувства, а переживает их <...> В благородной сдержанности ее движений чувствуется большой запас внутренней силы и потому ей удастся... достигнуть драматизма и изумительной экспрессии». И далее: «...чувство меры, чуткость стиля – все это тот фундамент, на котором построил свои величайшие сценические достижения Московский Художественный театр. Г. Коренева осталась ему верна»⁷⁰. «Психологизм» русского стиля не только имел театральные (мхатовские) и собственно кинематографические истоки (традиции датского и итальянского кино), но и восходил к литературным образцам. В отсутствии суетности, нагромождения кинематографических «происшествий» состоял «вызов Линдерам и пинкертоновщине» и обнаруживалось следование традициям русской литературы, чья «художественная прелесть заключалась в этом внешнем затишье, внешней неподвижности»⁷¹.

В результате оказалось, что бауэровские актеры совсем неплохо переда-

вали характеры, вовсе не уклонялись от игры, статичность и медлительность в бауэровском случае были равносильны подлинности, искренности, актерская игра сохраняла свою естественность и природное очарование. И. Перестиани вспоминал о Е. Бауэре: «Я помню сцену чьей-то смерти в какой-то картине. Сцена обычная, без всяких ухищрений. Нас снимали, я случайно поднял голову, поглядел на Бауэра, и вдруг вижу, что его глаза полны слез <...> Секрет творчества Бауэра прост, как просто все крупноталантливое. Фильтруйте выдумку через ваше сердце, не считаясь с тем, долго ли оно выдержит – и вы будете необходимы избранному вами искусству...»⁷².

Статика поэтических настроений, меланхолия, томление или, напротив, экзальтация порыва имели в киноповествовании и контекст стиля модерн. Актер-модель, его сдержанная поза приобрели несомненное преимущество перед традициями «психологической» школы актерской игры уже на театральной сцене начала века. Театр диалога уступал место театру жеста, мимики, движения, «молчания». Получили распространение символистские идеи театра-марионеток, мистерии, балагана. В воплощении этих идей выделялся один из путей дальнейшего развития кинематографа, в котором большая роль отводилась актерам, пришедшим из балета. Прямой бауэровского кинематографа стала В. Каралли, утонченная актриса, прекрасная балерина; ей удавались и разнообразные драматические роли, и роли, требующие сложных пластических решений. Она успешно играла в таких фильмах Е. Бауэра, как «Счастье вечной ночи» (1915), «Обожженные крылья» (1915), «Родные души» (1915), «Смерч любовный» (1916), «Сестры Бронские» (1916). При этом выделялись танцующие героини В. Каралли. Танцовщицы – излюбленные модели модерна, ставшие воплощением его динамической, преобразующей сущности, – не случайно появляются в бауэровских картинах, где общий тон задавало искусство начала века. Газета «Театр» о киноновелле Е. Бауэра «О, если б мог выразить в звуках» (1916) писала: «Теперь это – вполне установленный

факт. Балетные артисты дают на экране гораздо больше, чем артисты "говорящие". Может быть, потому, что они и на настоящей сцене, лишённые слов, говорят мимикой»⁷³.

Совершенно особое место в бауэровском творчестве было отведено В. Холодной. Излюбленный персонаж всех художников модерна, женщина, является в мелодрамах Е. Бауэра такой, какой хотело видеть ее это искусство, – олицетворением чувственной красоты природы и в то же время ее тайны. В красоте В. Холодной угадывался язык самой природы, ее скрытой души, многоликой земной красоты, запечатлеть которую словно должен был кинематограф. Пришедшая из гущи жизни, не имевшая актерского образования, В. Холодная стала воплощением душевности и природной естественности на экране. «На экране мало – играть, мало – казаться. Для него прежде всего нужно – быть», – читаем в одной публикации, ей посвященной⁷⁴. Сама женская природа оказалась главной причиной невероятного успеха актрисы, возможно, не обладавшей большим актерским дарованием. Но В. Холодная оправдала и пристальный интерес модерна к тем женским образам, которые являлись лишь декоративным скульптурным мотивом, основой для стилизованного решения цветочной гирлянды, ювелирного украшения или манерной виньетки.

Темные волосы, бездонные черные глаза в неперменном сочетании с белизной блузки или шляпки, камеи или пера, развевающегося шарфа или фаты, вдруг тронутых порывом ветра, стали отражением графичности искусства модерна, его страсти к исключительным контрастам и азартной игре на грани дозволенного, вкуса и безвкусицы, чистоты и порока. В порой искусственных позах В. Холодной, манерных выражениях лица, чуть хаотичной прическе – рубежность, динамическая линейность модерна. Ее пластика отвечала диктуемому эстетикой модерна силуэту в виде буквы «S». Склонность к порывистому ритму воплотили ломанная линия походки актрисы, кокетливая непринужденность ее движений, прихотливые изгибы фигуры.

Стиль модерн как раз и предпочитал нечто чуть несовершенное, деформированное, словно только в этом и видел тайну. Молчаливое искусство кинематографа, тоже будто ущербное, было призвано показать это невыразимое и вечное несовершенство жизни, ужас и пустоту человеческой судьбы, таинственность мироздания.

Излюбленную модерном фальшь марионетки угадал век в бонбоньерочной красоте актрисы и сделал ее своей фавориткой, ведь марионетка – символ покорности судьбе. В двойственной природе куклы – намек на другие миры, и клюквенная кровь, которой продолжали истекать балаганные шуты на страницах русской поэзии, все так же сливалась с настоящими детскими слезами. Сомовско-блоковские миры бросали inferнальные лучи на юный кинемо, и в соседстве с ними родилась актриса, чьей демонической тайной была ее кроткая красота. Русский кинематограф сумел показать на экране странные чары В. Холодной и сохранить их загадочность, ее героиня появляется заводной куклой в «Песне торжествующей любви» и таковой остается. Шарм актрисы в том, что она – «одна из многих», ее поэтичность и мягкий лиризм подчеркнули то, что была близко и понятно большинству, но то редкое в душе, «пламя неба», что делало актрису избранной, слилось с исключительным светом «серебряного века».

Стилизованная актерская игра, красивые декорации представляли в киноварианте идеализированную действительность. Фильмы Е. Бауэра романтизировали свой век, на экране оживало время мифа. Ностальгические нотки, связанные с русской лирической традицией, и меланхолические настроения момента в сочетании с безупречным изобразительным решением способствовали созданию целостного художественного пространства кинематографа Е. Бауэра.

Говоря о творчестве Е. Бауэра в целом, можно утверждать, что в его кинематографе присутствует тот «акцент» модерна, который обнаружился не столько в художественной стилистике

кинолент, сколько в атмосфере отражаемой эпохи. Искусство режиссера запечатлело «стиль эпохи», как старые фотографии, тогдашняя газетная и журнальная реклама, уличные плакаты и афиши. Транслирование модерна в повседневную жизнь породило его кривое отражение, которое тем не менее способствовало определенному раскрепощению массового сознания. Так, фильмы Е. Бауэра стали воплощением ценностей частной жизни, интереса к жизни женщины, к области человеческих чувств, к сфере прекрасного и стремления сделать жизнь максимально приближенной к красоте – «на вокзалах, в храмах, на улицах» (по выражению С. Мамонтова). В мелодрамах Е. Бауэра обсуждаются проблемы морали, семьи, любви в конкретной исторической реальности⁷⁵, того мира частного бытия, счастья, удовольствия, приватизация которого началась в культуре «серебряного века». Бесплезная, но избранная и играющая на его экране деталь – достоверность жизни, городских улиц, проезжающих карет. Сегодня натурный план произведений режиссера – незаменимое свидетельство эпохи, которая имеет право на монолог и говорит языком своих кинообразов.

В новом развлекательном искусстве, каким был кинематограф, в первую очередь отразились обывательские вкусы средних слоев населения – то приторное и сомнительно-вульгарное, что присутствовало в псевдомодерне в достатке. В русском киностиле, в том числе в творчестве Е. Бауэра, также нашел выражение обывательский лик модерна. Популяризация внешних примет стиля способствовала тому, что модерн приобрел небывалую популярность в мещанских слоях населения, создав иллюзию приобщения к нему в повседневной жизни и быту.

Выполняя эскапистскую функцию, фильмы «русского сюжета» вместе с тем имели фатально несчастливые концы. Русский киностиль, использовавший в качестве источника театральную мелодраму XIX в., отразил настроения рубежа веков и воплотил предчувствие «русской судьбы», поэтому счастливые кон-

цы были бы искусственны даже в столь искусственных сюжетах. Они повествуют об иррациональных силах зла, порока, отчаяния в соответствии с требованиями декадентской сюжетики – и грусти, страдании, покаяния в силу особенностей национальной судьбы. Сценарий В. Холодной был естественен для русской культуры начала века, точно так же, как голливудский миф о Золушке – с ней не совместим. «Прелестный бред» салонного кинематографа Е. Бауэра выразил на экране трагическую красоту «русского сюжета», понятную массовому зрителю, и одновременно неповторимый шарм «серебряного века». Творчество режиссера не стало только историческим феноменом, принадлежа эпохе фактом своего существования. Кинематограф Е. Бауэра явился в первую очередь фактом киноискусства и ярким выражением исканий стиля модерн на кинематографической почве.

Примечания

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1961. Т.3. С.178.

² Гранитов. Шаляпин, Бауэр, Мейерхольд // Пегас. 1915. № 1. С. 91-95; Некролог // Вестн. кинематографии. 1917. № 124; Кинематографическая печать о смерти Е.Ф. Бауэра // Вестн. кинематографии. 1917. № 125. С. 41; «Король Парижа». Посмертная постановка Е.Ф. Бауэра // Киногазета. 1918. № 1.

³ В. Е.Ф. Бауэр // Пегас. 1916. № 2. С.49-51; Веронин. Критический обзор // Вестн. кинематографии. 1917. № 123. С.13-16; Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография // Киногазета. 1918. № 3.

⁴ См.: Киногазета. 1918. № 1.

⁵ Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945; Лихачев Б. Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Л., 1927; Лихачев Б.С. Материалы к истории кино в России (1914–1916) // Из истории кино. М., 1960. Вып.3; Иезуитов Н. Киноискусство дореволюционной России // Вопр. киноискусства. 1957. М., 1958; Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961; Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965; Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963; Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976; Чернышев А.А. Русская дооктябрьская киножурналистика. М., 1987.

⁶ Громов Е. Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопр. киноискусства. 1976. Вып.17. С.300.

⁷ См.: Короткий В.М. Евгений Бауэр: предыстория кинорежиссера // Киновед. зап. 1991. № 10; Короткий В.М. Возвращаясь к публикации о Бауэре, или Методология ошибки // Киновед. зап. 1991. № 12.

⁸ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991; Зайцева Л.А. Рождение российского кино. М., 1999; Зайцева Л.А. Киноязык: возвращение к истокам. М., 1997; Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 2003; Нусинова Н.И. Кино эмигрантов: стиль и мифология // Киновед. зап. 1993. № 18; Нусинова Н. И. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. М., 2003.

⁹ Великий кинемо: каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М., 2002.

¹⁰ Зоркая Н. «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. 1997. № 10; Зоркая Н. «Светопись» Евгения Бауэра // Мир искусства: альманах. М., 1997. Вып. 2; Разлогов К.Э. Артистизм в массовой культуре (на материале русского немого кино) // Вопр. филос. 1997. № 17.

¹¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.3. С.178; Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966; Теплиц Е. История киноискусства. М., 1968; Pratt G.A. Spell bound in Darkness. New York, 1973.

¹² Великий кинемо. С. 489.

¹³ Чайковский Б.В. О новом искусстве // Киногазета. 1918. № 1

¹⁴ Машков Ф. Terra incognita // Проектор. 1916. № 11-12. С.2-3.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Алек. В чем горе? // Пегас. 1915. № 2. С.56-59.

¹⁷ Штокфшиш А. Nota-bene // Пегас. 1915. № 2. С.53-55.

¹⁸ Мар К. Памяти Е.Ф. Бауэра // Киногазета. 1918. № 31.

¹⁹ Некролог // Вестн. кинематографии. 1917. № 124.

²⁰ Цит. по: Великий кинемо. С.498.

²¹ См.: Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990. С.149.

²² Веронин. Критический обзор // Вестн. кинематографии. 1917. № 123. С.13-16.

²³ Театр. газ. 1917. № 29/30. С.16.

²⁴ Обозрения. Москва // Вестн. кинематографии. 1914. № 103 (23). С.20.

²⁵ Там же. 1915. № 116 (19-20). С.57.

²⁶ Критическое обозрение // Проектор. 1915. № 2. С.10.

²⁷ Там же. 1916. № 21. С.11-12.

²⁸ Там же. 1915. № 4. С.11.

²⁹ Москва // Вестн. кинематографии. 1915. № 112 (11-12). С.23.

- ³⁰ М. Кумиры // Вестн. кинематографии. 1915. № 110 (8). С.32-36.
- ³¹ Критические очерки // Вестн. кинематографии. 1915. № 111/9. С.22-23.
- ³² Цит. по: Из отзывов печати о картинах // Вестн. кинематографии. 1916. № 118. С.19-21.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Новые постановки // Вестн. кинематографии. 1916. № 118. С.7.
- ³⁵ Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография.
- ³⁶ «Король Парижа». Посмертная постановка Е.Ф. Бауэра.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Критическое обозрение // Проектор. 1916. № 11-12. С.9-10.
- ³⁹ См.: Среди новинок // Сине-фоно. 1915. № 19-20. С.64.
- ⁴⁰ См.: Из отзывов печати о картинах // Вестн. кинематографии. 1917. № 124. С.23.
- ⁴¹ Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975. С.28-29.
- ⁴² Вознесенский А. Искусство экрана. Киев, 1924. С.95-96.
- ⁴³ О лентах Е. Бауэра «Колдунья» (1916), «О, если б мог выразить в звуках» (1916) см., например: Критическое обозрение // Проектор. 1916. № 23. С.13; № 24. С.14.
- ⁴⁴ Там же. № 7-8. С.16.
- ⁴⁵ Москва // Вестн. кинематографии. 1915. № 116 (19-20). С.57.
- ⁴⁶ Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ См., например, о постановке «О, если б мог выразить в звуках»: Новые постановки // Вестн. кинематографии. 1916. № 121. С.17-18.
- ⁴⁹ Цит. по: Великий кинемо. С.499.
- ⁵⁰ Ханжонкова В. Страницы прошлого // Из истории кино. М., 1962. Вып. 5. С.126.
- ⁵¹ См., например: Гранитов. Шалыпин, Бауэр, Мейерхольд; В. Е.Ф. Бауэр.
- ⁵² Среди новинок // Сине-фоно. 1916. № 19-20. С.67.
- ⁵³ *Incognito*. Песнь торжествующей любви // Вестн. кинематографии. 1915. № 115/17-18. С.45-48.
- ⁵⁴ Цит. по: Из отзывов печати о картинах. С.19-21.
- ⁵⁵ Новые постановки // Вестн. кинематографии. 1916. № 121. С.17-18.
- ⁵⁶ Там же. С.17.
- ⁵⁷ Там же. № 119. С.8.
- ⁵⁸ Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография.
- ⁵⁹ Некролог // Вестн. кинематографии. 1917. № 124.
- ⁶⁰ Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография.
- ⁶¹ Новые ленты // Сине-фоно. 1915. № 21 – 22. С.73-74.
- ⁶² Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография.
- ⁶³ См.: Вестн. кинематографии. 1917. № 123. С.13-16.
- ⁶⁴ *Incognito*. Песнь торжествующей любви.
- ⁶⁵ Никольский С.М. Имеющим уши // Проектор. 1916. № 9. С.2-3.
- ⁶⁶ *Incognito*. Песнь торжествующей любви.
- ⁶⁷ Н.Т. Новые постановки Е.Ф. Бауэра // Пегас. 1915. № 2. С.70-71.
- ⁶⁸ См.: Цивьян Ю. Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий кинемо. С.9-12.
- ⁶⁹ *Incognito*. Песнь торжествующей любви.
- ⁷⁰ М. Кумиры.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² Перестиани И. О Е. Бауэре // Киногазета. 1918. № 31.
- ⁷³ Из отзывов печати о картинах // Вестн. кинематографии. 1916. № 122. С.20.
- ⁷⁴ Стржигоцкий. По ту сторону искусства // Киногазета. 1918. № 22
- ⁷⁵ См.: «Остров мертвых»: «по мотивам» раннего русского кино // Киновед. зап. 1993. № 18. С.11-22.

MODERN STYLE IN THE EARLY RUSSIAN CINEMATOGRAPH (LOOKING THROUGH THE WORKS OF E.F. BAUER)

V.V. Ustyugova

Perm State University, 614990, Perm, Bukireva, 15

The beginning of the Great Silent Films coincide with the fullest flower of Modern style in European culture, philosophy and art. These papers show us the reflection of Modern in the early Russian cinema, particularly in the films of E. Bauer. These films are conserved in Gosfilmofond and VGIK film library. The works of producer are analysed from the point of view of contemporaries and, especially, cinema press.