**Александр Ханжонков против Шарля Пате**

Зоркая Н. М.

После своих первых неудач, связанных с сомнительным партнерством "Э. Ош — А. Ханжонков", отважный предприниматель не сдавался. Уже в 1908 году он учредил новое предприятие "Торговый дом А. Ханжонков и К°" (далее — Акционерное общество). Компаньонкой владельца стала его молодая жена Антонина Николаевна, в девичестве Тоня Баторовская1. Женщина незаурядная, умная, настоящая "хозяйка", сыгравшая важную роль в судьбе предприятия, которое набирало силу с завидной быстротой.

Дело сразу было поставлено на культурную ногу. В Москве, на Тверской, которая была облюбована иностранными фирмами, представительство и бюро "Братьев Пате", магазины, склады располагались в ныне существующем доме № 38 (где Филипповская булочная) и все расширялись до самого угла Козицкого переулка. Ханжонков же для своего бюро и первого, еще небольшого съемочного ателье выбрал только что построенный в 1907 году и облицованный яркими изразцами "дом-теремок" в стиле "рюсс", который москвичи называли "Саввинским подворьем" (он стоял на церковной земле; в 1930-е годы при реконструкции ул. Горького он был передвинут в глубь двора и ныне находится за сталинскими домами). Саввинское подворье и стало центром, штабом российского кинематографа. Для летних киносъемок была основана дополнительная база в подмосковном селе Крылатском.

Но Ханжонкову все не давало покоя строительство самоновейшего кинопавильона конкурентной фирмы Пате в самом начале Петербургского шоссе — весной 1912 года этот комфортабельный и прекрасно оборудованный особняк начал функционировать. И вот уже через месяц была полностью готова сверкающая стеклом и бетоном кинофабрика "А. Ханжонков и К°" в Замоскворечье, на тогдашней окраинной и тихой Житной улице. Сбылась заветная мечта Александра Алексеевича. Кадры кинохроники запечатлели торжественную закладку фундамента: молебен, нарядную толпу, красивую и гордую чету хозяев Ханжонковых, золотую монету, которую по обычаю следовало бросить в раскопанную яму. Это было сооружение по последнему слову техники, с огромным солнечным павильоном и к тому же оснащенным "юпитерами", мощными дуговыми лампами. Национализированное после революции и названное "1-й фабрикой Госкино", детище Ханжонкова верой и правдой служило новому кинематографу вплоть до середины 1930-х, пока не выстроен был на Воробьевых горах у деревни Потылиха современный комплекс "Мосфильма".

Чересчур бойкому "Коку" братьев Пате скоро придется потесниться на экране рядом с новой киноэмблемой — крылатым конем Пегасом, фирменным знаком кинокомпании Ханжонкова. Чудо-конь, который, согласно античному мифу, дарует вдохновение, был недаром избран в покровители "Торгового дома": задачи художества, творчества, просвещения сознательно выдвигались Ханжонковым на первый план. В этом смысле он, делец, подвизавшийся в тогда еще малопочтенной и прибыльной отрасли, полностью повторял черты специфически русского типа, честного коммерсанта, тяготеющего к культуре, ставящего художество выше выгоды. Выгодой Ханжонков зачастую пренебрегал во имя эстетического и морального успеха. Кинофабрика в Замоскворечье на Житной улице имела несколько отделов, в том числе серьезно поставленный отдел научного кино, литературный отдел, в котором работал известный театральный критик, драматург и один из кинотеоретиков и кинорецензентов Никандр Туркин. Ханжонков постепенно собрал у себя нечто вроде постоянной труппы киноактеров, тем самым немало способствуя формированию артистического кинопрофессионализма. Выпускались и самые содержательные из дореволюционных киножурналов "Вестник кинематографии", далее "Пегас". Собственный кинотеатр в Москве (ныне "Дом Ханжонкова") и по сей день функционирует.

Но поскольку кино — дорогостоящее, сложное и многолюдное хозяйство — просто не может существовать без капиталовложений, таковые обеспечивались прокатом иностранных картин — увы, в России и в то время, и потом, и всегда, и при советском государственном кинематографе, и при постсоветском хаотическом, кино исканий и — шире — фильм высокого художественного качества, "арт-хауз" — имел своей материальной базой экспортный товар.

Вся дальнейшая хроника "Дома Ханжонкова" покажет, как русские фильмы набирают метраж и профессиональное качество. Ханжонков умел замечательно комбинировать, уравновешивать и согласовывать две будто бы непримиримые стихии — искусство и деньги. Он ухитрялся субсидировать не только российские игровые фильмы, но и (как правило, убыточные) научные, познавательные, этнографические ленты — на его фабрике был учрежден для них специальный отдел, который приобрел солидную репутацию в передовых научных кругах.

Бить своего главного конкурента — непотопляемого "Пате" — Ханжонков начал на плацдарме военно-исторической эпопеи. Новаторский и грандиозный замысел вдохновлен был Василием Михайловичем Гончаровым (1861–1915), чье имя стоит у истоков русской кинорежиссуры. Личность оригинальная, странная, из тех очарованных душ, уведенных за собой магическим лучом кинопроекции, каких немало было в ту пору и чьими руками и создано было русское кино, железнодорожный служащий покинул должность, пустился во все тяжкие нового дела. Это он написал сценарий вышеупомянутого "Стеньки Разина" и тем самым занял место первого русского кинодраматурга. Но магнитом тянула его к себе режиссура. Гончаров упорно подвизался в этом ремесле и как постановщик целой серии "исторических" лент, нескольких экранизаций классики, фильмов-песен и др. — всего более тридцати названий. Здесь и стопроцентный кинопримитив "Ванька-ключник", и "историческая" картина в 14 сценах, как она рекламировалась в афишах, "Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири", которая совсем недалеко ушла от балаганных спектаклей на этот излюбленный сюжет, и "Ухарь-купец", и "Песнь про купца Калашникова" якобы по Лермонтову, состоявшая из четырех сцен (пир у царя Ивана Грозного, нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова, объяснение Калашникова с Кирибеевичем и сцены кулачного боя соперников).

Но в душе его зрел совсем иной замысел — высокий, новаторский.

Шел 1911 год. Проявив завидную активность, добившись благорасположения членов царской фамилии и даже высочайшего покровительства самого императора, Гончаров и Ханжонков приступили к съемкам исторического сюжета "Оборона Севастополя".

Показ фильма состоялся 14 ноября 1911 в летней резиденции императора — крымской Ливадии, в присутствии Николая Александровича, всей царской семьи, двора и высокопоставленных приглашенных — Ханжонков колоритно описал эту ливадийскую премьеру в своей замечательной книге "Первые годы русской кинематографии" 2. Это было фактическим государственным признанием новорожденного кинематографа.

На премьере фильма удивительной после традиционных короткометражек казалась сама длина — 2000 метров, 1 час 40 минут демонстрации. Неожиданной была и форма. В сегодняшней терминологии ее лучше всего было бы назвать "реконструкцией событий" или "художественно-документальным фильмом". Сюжет здесь отсутствовал, а эпизоды Крымской войны 1853–1856 годов восстанавливались с максимальным приближением к фактам, снимались на подлинных местах событий. Портретное сходство персонажей, сыгранных актерами, — адмиралов Нахимова, Корнилова, хирурга Пирогова, матроса Кошки, героической сестры милосердия Даши Севастопольской и многих-многих других реальных участников обороны, специально и тщательно отработанное, — производило впечатление полной, абсолютной достоверности изображения. С размахом и эффектно сняты были массовые сцены: эвакуация города, госпиталь, принимающий раненых, проводы новобранцев и особенно штурм Малахова кургана, снятый с двух точек: со стороны обороняющих редут и со стороны. Сознательную стилизацию этих поставленных, то есть игровых, эпизодов под военную хронику умело осуществили под руководством самого А. А. Ханжонкова операторы А. Рылло и Луи Форестье.

О последнем необходимо сказать несколько слов особо. Великолепный специалист и добрый человек Луи Петрович Форестье (1892–1954) попал в Россию из Франции как оператор фирмы "Эклер", принял российское подданство и впоследствии долгие годы работал в советском кино; он оставил содержательные мемуары 3 — ценный первоисточник по истории русского дореволюционного кино, в частности, описал и съемки "Обороны Севастополя" — первую российскую киноэкспедицию в современном значении слова.

Что же касается финала картины, то в наши дни он производит впечатление… телевизионной передачи! Дело в том, что в Севастополь были приглашены и сняты на пленку ветераны Крымской войны, дожившие до 1911 года. Бывшие солдаты, матросы, лейтенанты, капитаны, ныне глубокие белобородые старики с иконостасами орденов и медалей; бывшие милосердные сестрички, теперь бабушки, многие во вдовьих черных платках. Их по очереди как бы представляет зрителям кинокамера, они кланяются зрителям через глазок — не хватает только синхронных интервью!

Так в деятельности раннего русского кино и его первопроходца Василия Гончарова обозначились фланги раннего кино — балаганно-лубочная театральность и "люмьеровское" хроникальное начало, историко-костюмное лицедейство в грубо писанных павильонных декорациях и батальная стилизация под газетные фоторепортажи в "Обороне Севастополя".

Этот истинный энтузиаст нового дела умер слишком рано и внезапно, не успев осуществить многие свои замыслы; неизвестно, как бы сложилась его творческая судьба в зрелости.

Через год после принципиальной и "опережающей" победы "Обороны Севастополя" именем Ханжонкова была освящена еще одна историческая юбилейная киноэпопея — "1812 год", производство которой, а также "пленочный результат" достаточно любопытны, забавны и характеризуют свое время.

Фильмы к столетию войны России с Францией начали одновременно два привычных соперника "Бр. Пате" и "А. Ханжонков и К°". Противоположные, казалось бы, концепции и точки зрения на события наполеоновского вторжения, пожар Москвы и отход французских войск на Запад через Березину тем не менее не просматривались в обоих сценариях былых врагов: в центре стояли эффектные зимние батальные сцены и — главное — картины московского пожара, который наблюдает из Кремля сам Наполеон.

И у той, и у другой съемочной группы возникли производственные трудности, естественные при гигантомании планов и того и другого. В итоге вчерашние непримиримые конкуренты пришли к удивительному "консенсусу", точнее — симбиозу: объединили отснятый материал!

Понятно, что цельности произведения эта акция, с моральных позиций весьма благородная, не способствовала. Особенно же комично, что в фильме оказались (и сохранились при окончательном монтаже) два Наполеона: артист А. Кнорр в материале "Пате" и В. Сережников — от Ханжонкова. Тем не менее определенный "белый флаг" перемирия был поднят (надо прибавить, что в жизни Ханжонков, человек редкой доброты, был в прекрасных отношениях с главой московского предприятия "Пате" Морисом Гашем).

Таковы были нравы ханжонковского Саввинского подворья, где преобладали интересы дела, а не "звериный оскал капитализма", не себялюбие и зависть к успеху ближнего.

Это Гончаров, не боясь молодого конкурента, открыл и нашел для фирмы Ханжонкова Петра Ивановича Чардынина (1878–1934) — еще одного замечательного мастера из отечественных первопроходцев.

Чардынин (настоящая фамилия его Красавчиков) был актером и режиссером театральной труппы Введенского народного дома, которая считалась в Москве одним из лучших театральных коллективов второго ранга (то есть вслед за Малым, Художественным, Коршем). В один прекрасный день на Елоховскую улицу, где находился Нардом, нагрянула "делегация" из ханжонковцев — ловцов душ для кинематографа. Дело было новое, требовалась смелость. Чардынин, а вместе с ним несколько коллег по труппе согласились сниматься, а далее обосновались у Ханжонкова всерьез, почти совсем расставшись с театром. Среди них был и Иван Ильич Мозжухин (1889–1939), в скором будущем знаменитость, "король русского экрана". Блистательная, а в дальнейшем трагическая судьба этого первого великого актера отечественного кино завязалась именно здесь, в массовых сценах на съемках ателье Ханжонкова. По происхождению крестьянин из Пензенской черноземной губернии-глубинки, Ваня Мозжухин, кому родители прочили карьеру юриста, сбежал из Московского университета в гастролирующую театральную труппу некоего Петра Заречного, потом без особых успехов подвизался в маленьких московских театрах, чтобы обре-сти себя в "красноречии молчания", в немом кино, эстетику которого он разведывал и на практике и даже в теории — ему принадлежат несколько интересных и новаторских эссе о специфике актерской игры перед киноаппаратом.

Так и шла своеобразная эстафета "вербовки" в кино: Ханжонков — Гончаров — Чардынин — Мозжухин... А вскоре, в 1914-м, в фильме "Песнь торжествующей любви", экранизации одноименной повести И. С. Тургенева в постановке Евгения Францеви Бауэра (1865–1917), дебютирует первая русская кинозвезда Вера Васильевна Холодная (1892–1919).

Чардынин, как и вся когорта первопроходцев, был неутомимым тружеником, человеком скромным и бескорыстно преданным делу. Театральный актер с хорошими данными и немалым сценическим опытом, он горячо увлекся кинорежиссурой. В наши дни, когда наследие дореволюционного кино открывается заново и освобождается от поверхностно-негативных оценок, принятых в советскую пору, вспыхнул интерес и к его основательно забытой фигуре. В 1998-м в Киеве была впервые показана его ретроспектива — более 100 картин!

Открылся целый мир, полный разнообразия, жизненных наблюдений, юмора и человечности. Чардынин снимал мелодрамы, комедии, исторические сюжеты и экранизации классики. "Боярин Орша" по Лермонтову, "Крейцерова соната" и "Наташа Ростова" ("Война и мир") по Л. Н. Толстому, "Домик в Коломне" по Пушкину и многие другие доброкачественные переложения литературы выполнены были им за короткий срок. Чардынин не был экспериментатором, скорее воплощал собой тип "кассового постановщика" — его фильмы пользовались безотказным успехом у публики. И особенно — мелодрама. "У камина" и "Позабудь про камин, в нем погасли огни" — два эти "боевика", датированные 1917 годом, с участием Веры Холодной и ее постоянных партнеров, красавцев Витольда Полонского и Владимира Максимова, вошли в историю как рубеж двух эпох. И "лебединой песнью" частновладельческого кино видится самая знаменитая двухсерийная лента 1918 года "Молчи, грусть, молчи (Сказка любви дорогой)", поставленная им к десятилетию своей кинематографической деятельности. Это была трогательная и чувствительная история неотразимой циркачки Полы, которую играла Вера Холодная. А вокруг героини Чардынин собрал целый букет партнеров, "королей экрана" — красавцев Полонского, Максимова, Рунича, Худолеева, оставив себе, без всякой боязни конкуренции, роль отвергнутого мужа, спившегося акробата Лорио (кстати, играл он сам лучше всех остальных!).

Но рождение национализированного российского кино не стало концом деятельности неустанного Чардынина. После Октябрьской революции он эмигрировал, несколько лет работал в Европе, но в 1923 году вернулся на родину режиссером Одесской кинофабрики — на Украине его считают одним из пионеров украинского национального кино. Здесь в списке чардынинских лент появляется приключенческая и детективная "Укразия" (1925), биографические "Тарас Шевченко" и "Тарас Трясило", снова — экранизации — гоголевские "Черевички" (1930). Завидная судьба!

Именно благодаря Чардынину в первую очередь репертуар раннего русского кино обрел достойный профессиональный уровень в "среднем регистре", над которым возвышались выдающиеся творения.

Таковы, например, не имеющие аналогов в мировом кино мультипликационные ленты Владислава Александровича Старевича (1882–1965).

И этого чудодея, мага экранных эффектов и трюков, блестящего декоратора и умелого постановщика костюмных картин и сказок открыл неуемный Ханжонков в провинциальной Литве, перетащил в Москву, дал квартиру с пристроенным к ней специальным кинопавильоном для экспериментов. И Старевич увлеченно экспериментировал, открывая неизведанные возможности "поля чудес" — экрана. Например в просветительском фильме "Пьянство и его последствия" (это был своего рода "боевик" научного отдела ханжонковской фабрики) Старевич выдумал потрясавшие зрителя трюки. Алкоголику, роль которого с натуралистической точностью играл Мозжухин, в бутылке являлся чёрт, верный признак белой горячки, — это было соединение объемной мульти- пликации с трюковой съемкой. В гоголевской "Ночи перед Рождеством", где Старевич выступил режиссером, сценографом и оператором, а Мозжухин играл… чёрта, поражали феерические по тем ранним временам экрана полеты в звездном небе и игры с месяцем (красавец, король экрана и герой-любовник "Иван Великолепный" обожал до неузнаваемости изменять свое лицо сложными гримами — здесь он превратился в отвратительного волосатого урода).

Старевичу принадлежит уникальное изобретение — оригинальный жанр объемной кукольной мультипликации. Это был своеобразный "животный эпос" или, точнее, "эпос инсектов". Старевич поручал все "роли" в фильмах... насекомым: жукам, кузнечикам, стрекозам, осам, мухам и пр. "Инсекты", которых публика принимала за настоящую живность, были смастерены вручную с удивительной искусностью, оставшейся секретом этого уникального художника. Фильмы Старевича — пародии на мелодрамы и исторические костюмные фильмы, на нелепые истории из современных юмористических журналов ("Война усачей и рогачей", "Авиационная неделя насекомых", "Месть кинематографического оператора"). В мультфильме "Петух и Пегас", где оживленные анимацией фирменные знаки замещали самих конкурентов, он высмеял хорошо ему известную борьбу Пате и Ханжонкова за успех у публики и у рынка.

В остроумных неповторимых шаржах Старевича ощущалась традиция басни и прежде всего "русского Лафонтена" И. А. Крылова — недаром особую славу мастеру принесла кинобасня "Стрекоза и Муравей". Надо заметить при этом, что концовка ленты обрела на экране иное настроение, нежели назидательно-категоричная мораль Крылова ("ты все пела...так пойди-ка попляши!", — лирическое, чуть сентиментальное: отвергнутую Муравьем Стрекозу, которой Старевич вложил в тонкие руки-спички игрушечную скрипку, медленно и безжалостно засыпал зимний снег...

После революции Старевич эмигрировал, жил в Париже, постоянно работал, продолжая и совершенствуя найденную им в России технику объемной мультипликации. В 1949-м за свой первый цветной фильм "Цветок папоротника" он получил приз Венецианского кинофестиваля. Благополучно сложилась его европейская судьба. Но чудо первооткрытия произошло в ателье Ханжонкова на тихой Житной улице Замоскворечья...

Рядом с ателье Ханжонкова в Москве за кратчайший срок выросло миллионное кинопредприятие "И. Ермольев" с его эмблемой — слоном. Владельцу его, Иосифу Николаевичу Емольеву (1889–1962), человеку образованному, блестящему организатору, предстояла большая и драматичная жизнь в кинематографе России, Франции, США.

Одновременно бывший представитель фирмы "Гомон" Павел Густавович Тиман, объединившись с табачным фабрикантом Фридрихом Рейнгардтом, открыл большой торговый дом, который впоследствии взял себе название "Русская золотая серия". Под этой рубрикой начали выходить ленты, рекламируемые по классу "люкс", поражая и количеством знаменитостей, участвующих в картинах, и богатством и роскошью постановки.

Далее, в 1915-м, в Москве открылась еще одна богатая фирма — "Русь", владельцем ее был костромской купец Михаил Семенович Трофимов; вслед за ним здесь обосновался владелец роскошного харьковского кинотеатра "Ампир" предприимчивый Дмитрий Иванович Харитонов. Вокруг этих главных производственных и коммерческих центров теснилось множество более мелких ателье, торговых домов, фирм, между которыми шла беспрестанная конкурентная борьба.

Так или иначе, национальный кинематограф России родился, утвердил себя, активно функционировал…

**Примечания:**

1. О деятельности А. Н. Ханжонковой впервые правдиво и убедительно рассказано также в упомянутой книге В. П. Михайлова (С. 132–144).

2. Рукопись книги А. А. Ханжонкова была сильно сокращена и "заредактирована" редактором книги В. Росоловской, фактически выполнявшей функцию цензора. Оригинал рукописи хранится в РГАЛИ (ф. 987).

3. Луи Форестье. Великий немой. М., 1945.