8. *Istorija sovetskogo dramaticheskogo teatra: v 6 tomakh. T. 3.* [History of Soviet Drama Theatre: in 6 vol. Vol. 3: 1926–1932]. Moscow: Nauka, 1967, 613 p.
9. Kaufman R. B. *Bolshoi i Maly teatry v Arktike* [The Bolshoi and the Maly Theatres are in Arctic]. *Sovetskaya Arktika* [Soviet Arctic]. 1937, no. 1, pp. 51–52.
10. Zaslavskiy M. G. *Sistema partijno-gosudarstvennogo upravlenija teatrom v SSSR v 1932–1939 godah.* [The System of Party-State Management of the Theatre in the USSR in 1932–1939]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2. pp. 63–82. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-63-82.
11. *Norilskij Zapolarnyj teatr dramy im. Vl. Mayakovskogo, 1941–2016: pod polyarnoj zvezdoj* [Norilsk Polar Drama Theatre named after Vl. Mayakovsky, 1941–2016: Under the Polar Star]. Norilsk, [2016], 103 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Баринова Ксения Витальевна — главный библиотекарь отдела литературы по искусству Государственной универсальной научной библиотеки Красноярского края.
E-mail: ksenkasky@yandex.ru
ORCID: 0009-0003-3154-3868

ABOUT THE AUTHOR:
Ksenija V. Barinova — Chief Librarian of the Department of Literature on Art, State Universal Scientific Library of Krasnoyarsk Region.
E-mail: ksenkasky@yandex.ru
ORCID: 0009-0003-3154-3868

Статья поступила в редакцию: 23.03.2025
Отредактирована: 05.05.2025
Принята к публикации: 13.05.2025
Received: 13.03.2025
Revised: 05.05.2025
Accepted: 13.05.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Баринова К. В. «Ребята… Товарищи… да как-то это так — из Москвы?»: Опыт культурного обмена столичных театров и театров Красноярского края в 1930-е годы XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С. 81–104.
DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-81-104
EDN PJDQYQ

FOR CITATION
Barinova K. V. "Guys… Comrades… How Can That Be — from Moscow?": Experience of Cultural Exchange between Theatres of Moscow and Krasnoyarsk Region in the 30s of the Twentieth Century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2025, no. 2, pp. 81–104.
DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-81-104
EDN PJDQYQ

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-105-134
EDN JDAARX
УДК 791.45.072"1914"

Н. С. Рябчикова
Московская школа кино,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Ольга Рахманова, Лев Толстой и русский киносценарий в 1914 году

АННОТАЦИЯ
В статье рассматривается эпизод из истории раннего русского кинематографа, связанный с попытками актера Павла Орленева и группы его сотрудников и помощников осуществить весной — летом 1914 года постановку экранизаций пьесы Генрика Ибсена «Бранд» и неопубликованного драматического произведения Льва Толстого «Царь Аггей» («Пан Аггей»/«Аггей»/«Драматическая обработка легенды об Аггее»). Благодаря обнаруженной в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) переписке актрисы, режиссера, театрального педагога Ольги Рахмановой с толстовцем Владимиром Чертковым стало возможным скорректировать относительно более известную историю постановки «Бранда» (1915) и подробно описать куда менее известную попытку постановки «Аггея» (1914). Обнаруженные данные позволяют утверждать, что в обоих случаях Ольга Рахманова выступала как сценаристка, а в случае «Бранда» и как сорежиссер, что помещает начало ее работы как сценаристки на два, а как режиссера — на три года раньше принятой в истории кино датировки. Переписка Рахмановой и Черткова также вводит в оборот новую информацию о функционировании русского кинематографа в 1914 году, в частности детали, касающиеся деятельности кинофабрики А. Ханжонкова. Кроме того, письма Рахмановой подробно характеризуют состояние сценарного дела на момент завершения одного и начала другого периода развития истории отечественного кино, связанного со вступлением Российской империи в Первую мировую войну.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Раннее русское кино, экранизация, сценарное мастерство, литературный сценарий, кинематографистки, Лев Толстой, Генрик Ибсен, Павел Орленев, Ольга Рахманова, непоставленные сценарии, «Аггей», «Бранд».

© Рябчикова Н. С., 2025

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-105-134
EDN JDAARX
УДК 791.45.072"1914"

Natalie S. Ryabchikova
Moscow Film School,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Olga Rakhmanova, Leo Tolstoy and the Russian Screenplay in 1914

ABSTRACT
This article looks at an episode from the history of early Russian cinema that is connected to the attempts of actor Pavel Orlenev and a group of his colleagues and assistants in the spring and summer of 1914 to produce screen adaptations of Henrik Ibsen's play "Brand" and of Leo Tolstoy's unpublished dramatic work *Tsar Aggei* (*Pan Aggei, Aggei, Dramatization of the Legend of Aggei*). With the discovery in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) of the correspondence between actress, director, and drama teacher Olga Rakhmanova and a Tolstoy associate Vladimir Chertkov, it has become possible to correct the relatively better known history of the production of "Brand" (1915) and to describe in detail the far lesser known attempt of producing *Aggei* (1914). According to this newly discovered evidence in both of these cases Olga Rakhmanova acted as a screenwriter, and in the case of "Brand" also as a co-dicrector, which puts the beginning of her work as a screenwriter two years before the traditionally accepted date, and the beginning of her work as a director three years before that. The correspondence between Rakhmanova and Chertkov also provides new information about the functioning of the Russian cinema industry in 1914, in particular details concerning the activities of Aleksandr Khanzhonkov's film company. Moreover, Rakhmanova's letters comprehensively characterize the state of screenwriting in Russia at the moment when one period of the development of national cinema ended and another one began after the Russian Empire entered the First World War.

KEYWORDS
Early Russian cinema, screen adaptation, screenwriting, literary screenplay, women filmmakers, Leo Tolstoy, Henrik Ibsen, Pavel Orlenev, Olga Rakhmanova, unproduced screenplays, *Aggei*, *Brand*.

В архиве редактора, последователя и сподвижника Льва Толстого Владимира Черткова в РГАЛИ, переданном из Государственного литературного музея еще в ту пору, когда архив именовался «Центральный Государственный Литературный Архив МВД СССР» (что и значится на обложке дела), есть папка, ни разу за эти годы не привлекавшая внимания исследователей. В ней семь писем, с мая по август 1914 года. Их написала Черткову актриса, сценарист, режиссер, театральный педагог Ольга Рахманова.

К сожалению, вклад Рахмановой в развитие театрального образования, которому она посвятила почти всю жизнь, забыт, хотя в ее некрологе в январе 1944 года, подписанном в числе прочих Серафимой Бирман и Иваном Берсеневым, утверждалось:

«Являясь преподавателем ГИТИС, она была одной из тех, кто воспитывал актерские кадры мастеров казахского, калмыкского, киргизского, адыгейского, чувашского и других национальных театров. До последних дней О. В. Рахманова работала над книгой-учебником для театра. Она оставила также большой труд по фонетике речи, художественному чтению и мастерству актера.

Строгая и требовательная к себе, О. В. Рахманова была вдумчивым и всегда ищущим художником-педагогом, прекрасным методистом. Имя ее по праву займет видное место в истории театрального образования»[1].

С момента смерти Рахмановой о ее деятельности в театре или кино практически не было статей [1], а ее учебники остались не опубликованы, хотя в последние годы доступных исследователям документов о ее деятельности стало больше — с передачей и разбором в РГАЛИ архива ее сына, композитора Н. Н. Рахманова [2].

Ее активная работа в кинематографе шла в течение примерно десятилетия, с середины 1910-х по середину 1920-х годов. В фильмографических справочниках первые появления Рахмановой на экране относят к 1915 году (причем за этот год насчитывают сразу около 10 картин крупнейшей фабрики А. Ханжонкова); отсчет ее сценарной работы ведут от мелодрамы «Вечно лишь то, что утрачено» для основного режиссера этой же фирмы Евгения Бауэра (1916). Началом режиссерской карьеры Рахмановой считается сопостановка фильма «Король Парижа» — вернее, его коллективное завершение съемочной группой после внезапной смерти Евгения Бауэра летом 1917 года [3, с. 300].

Тем более интригующе звучит фраза в мемуарах знаменитого актера Павла Орленева, опубликованных впервые еще в 1931 году и по какой-то причине почти не привлекавших внимание исследователей раннего русского кинематографа. Орленев, писавший свои воспоминания в конце 1920-х годов, сразу после завершения активной работы Рахмановой в кинематографе («В тылу у белых» (1925) — ее последняя актерская, «Расплата» (1926) — последняя режиссерская работа), характеризует ее уже в 1914 году как «работавшую как кинорежиссер во многих больших кино» [4, с. 248]. Нужно сказать, что, несмотря на несколько указаний Орленева на более раннее, чем потом стало принято

1 *О. В. Рахманова* [*Некролог*] // *Литература и искусство. 1944. № 3 (15 января). Вырезка из коллекции Н. Н. Рахманова-Соколова* // *РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 251. Л. 1.*

считать, начало работы Рахмановой в кино, в качестве сценариста и режиссера, у исследователей не было дополнительных источников, которые могли бы это подтвердить. Радикальному пересмотру начального периода кинокарьеры Ольги Рахмановой помогает обнаруженная переписка с Чертковым.

В ней оказалось отражено состояние кинематографического дела в переломный период лета 1914 года, в том числе подробности о функционировании фабрики Ханжонковых, которые не встречаются в других мемуарах и киноведческой литературе; новые детали работы Павла Орленева над экранизацией «Бранда» по Ибсену; сведения о формах взаимодействия театра и кинематографа в середине 1910-х годов и информация о практике съемок разных вариантов сцен для отечественного и зарубежного рынка…

Но прежде всего — в этих письмах остался подробнейший и уникальный рассказ сценариста-практика о технике сценарного дела в России к 1914 году. И этот сценарист — Ольга Рахманова.

Письма касаются двух картин 1914 года: «Бранд» по Ибсену и «Аггей» по Льву Толстому. О полной перипетий постановке «Бранда» с Павлом Орленевым в главной роли существуют мемуары прежде всего самого Орленева [4], а также актера Александра Мгеброва [5] и актера и режиссера Владимира Гардина [6]. История же задуманной и даже начатой подготовкой постановки «Аггея» в 1914 году практически не отражена и не известна в истории отечественного кино. Даже в фундаментальном исследовании Льва Аннинского «Лев Толстой и кинематограф» [7] попытке экранизации неопубликованной к тому времени драматической легенды Толстого посвящено меньше параграфа в рассказе о работе Евгения Бауэра: «…он умер летом 1917 года. За год до этого Ханжонков, правда, предложил ему поставить “Аггея” — ту самую толстовскую вариацию сказки, которая пришла к Ханжонкову через Черткова и Орленева и считалась чуть ли не написанным рукой Толстого киносценарием. Сенсация была налицо, но Бауэр так и не поставил “Аггея”: Толстой его не трогал» [7, с. 93]. Аннинский явно опирался в этом фрагменте на мемуары самого Александра Ханжонкова, написанные и опубликованные в 1930-е [8], и хотя книга «Лев Толстой и кинематограф» вышла в 1980 году, за прошедшие 45 лет новых материалов об этой задуманной, но не осуществленной постановке не было выявлено ни киноведами, ни литературоведами. Современные научные статьи, по сути являющиеся лишь пересказами материала Аннинского, даже не упоминают «сенсационного» «Аггея» [9, с. 82–126].

В самой недавней по времени биографии Павла Орленева, написанной Александром Мацкиным (1977), уделяется много внимания длинной истории отношений Орленева с пьесой Ибсена «Бранд», от театральных постановок вплоть до экранизации 1914 года, но в кинематографической части автор не идет дальше пересказа мемуаров Орленева и Гардина [10]. Ни мемуаристы (Ханжонков, Гардин, Мгебров), ни исследователи (Мацкин, Аннинский) не упоминают Ольгу Рахманову в связи с «Аггеем» или «Брандом». Орленев упоминает ее участие в работе над «Брандом» — но не «Аггеем». Данная публикация призвана скорректировать эту картину, опираясь на свидетельство самой Ольги Рахмановой.

ОРЛЕНЕВ И ЕГО ПОНИМАНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

Павел Орленев заинтересовался кинематографом с практической точки зрения, по всей видимости, во время своих американских гастролей, где в 1912 году, после успешных выступлений в пьесе «Павел I» в Нью-Йорке, ему предложили «из пьесы сделать сценарий для кино» на крайне выгодных условиях: «…вся труппа, а также я, получаем полный пансион и большой гонорар за каждую съемку; мне в полную мою собственность отдавали десять позитивов кинокартины “Павел I” на использование по всей России, включая Сибирь и Дальний Восток, вплоть до Японии» [4, с. 243–244]. Вместо этого из Нью-Йорка Орленев отправился в месячные гастроли по США с «Привидениями» Ибсена.

Впрочем, еще в конце мая 1910 года Владимир Чертков горячо рекомендовал актера Льву Толстому и писал, что «Орленева интересует вопрос об “облагорожении кинематографа” <…>, и у него есть по этому поводу практические предложения» [цит. по: 10, с. 319–320]. Чертков познакомился с Орленевым в 1905 году в Лондоне [10, с. 319], и в 1910 году очень хотел, чтобы Толстой дал ему пьесу для народного театра. В этот момент Толстой сочинял комедию «От ней все качества», но текст его самого не устраивал [10, с. 320–321]. При первой встрече Толстой надписал Орленеву автограф: «Как только искусство перестает быть искусством всего народа и становится искусством небольшого класса богатых людей, оно перестает быть делом нужным и важным, а становится пустой забавою» [цит. по: 10, с. 324]. Под «облагорожением кинематографа» в понимании Орленева Чертков явно имеет в виду то же самое: массовость и бесплатность.

Как указывает актер Александр Мгебров, тесно общавшийся с Орленевым в конце 1900-х и затем в 1914 году, для Орленева кинематограф был прежде всего продолжением и расширением его театральной работы: «Кинематограф увлекал его только со стороны возможности навсегда запечатлеть созданные им образы: Раскольникова, Федора, Бранда. Кроме того, он носился с мыслью соединить кинематограф с театром, чтобы, таким образом, сделать театр полнее и расширить его рамки: так он мечтал заснять кинематографическим путем ряд неосуществимых на театре массовых сцен и деталей и играть, включая экран» [5, с. 148].

Кинематограф таким образом служил, по мысли Орленева, лишь подсобным средством к театру — причем театру максимально доступному, массовому. Весной 1910 года Орленев впервые попробовал давать в подмосковном Голицыне бесплатные крестьянские спектакли, о чем тут же написал Черткову, поскольку еще до этого успел сообщить ему о своем желании «принести своим делом пользу народу» [цит. по: 10, с. 315]. Биограф актера так описывает этот эпизод: «Наступает знаменательная минута в жизни Орленева, сбывается его “самая любимая и прекрасная мечта”. С небольшой группой актеров, всего из пяти человек, он дает свой первый спектакль для крестьян, составленный из второго акта “Ревизора” и водевиля “Невпопад”» [10, с. 315]. Орленев

включил в программу также «Горе-злосчастье» В. А. Крылова и «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого, но последнего по требованию местных властей пришлось отменить [10, с. 316].

Купив в начале 1913 года хутор у подмосковной платформы Востряково и задумав на собственной земле устраивать регулярные спектакли для крестьян, Орленев построил там открытый театр, но столкнулся с категорическим запретом на представления от местного исправника, а затем и губернатора. Лишь случайная, по его словам, встреча на московском вокзале с самым предприимчивым русским кинопредпринимателем (и оператором) Александром Дранковым, «опытным человеком, умевшим выходить из всех затруднений», дала решение: «Здесь же, за буфетным столом, он продиктовал мне заявление к тому же исправнику о разрешении для больших съемок в селе Вострякове собрать крестьянский народ: мужчин, женщин, детей и стариков со старухами. На это я получил от исправника разрешение. Кинематографщики обманули присутствующих на спектакле стражников, присланных следить за снимающейся толпой и за порядком. Дранков прислал фальшивый аппарат для съемки, и его все время вертели, пока шел спектакль, как будто снимали играющих на сцене. С тех пор каждый праздник и по воскресеньям крестьяне съезжались в большом количестве на спектакли со всех ближайших и даже дальних деревень» [4, с. 246].

Спектакли ставились Орленевым бесплатно, но в благодарность крестьяне несли ему и актерам провизию, что его вполне устраивало: «Востряковские и других сел и деревень крестьяне приносили нам очень часто домашнюю провизию: творог, сметану, яйца, масло. Я принимал это, как заслуженное народное приношение. Я всегда своих товарищей уговаривал: “Не бойтесь, голодать не будете, орлы будут нам в клювах пищу приносить”» [4, с. 247].

Успех дела «по рецепту Дранкова» привел к появлению Орленева на экране осенью 1913 года в фирме Дранкова и Талдыкина в роли Раскольникова («Преступление и наказание»), а затем в роли царя Федора Иоанновича в одноименном фильме и в «Горе-злосчастье». Все это были «хиты» театрального репертуара Орленева, в случае же героя Алексея Толстого он вообще был первым исполнителем этой роли на сцене.

После выхода «Преступления и наказания» на экраны и еще до выхода «Горя-злосчастья» Орленев сделал именно то, о чем писал потом Мгебров: соединил кинематограф с театром. Он попробовал «заснять кинематографическим путем ряд неосуществимых на театре массовых сцен и деталей и играть, включая экран» [5, с. 148]. В декабре 1913 года журнал «Театр и искусство» сообщал, что в Александровске (ныне Запорожье) «…опыты соединения кинематографического искусства с театральным делает в настоящее время П. Н. Орленев. <…> Орленев впервые выступил в двух киногастролях: “Преступление и наказание” и “Горе-злосчастье”. Большая часть показывается кинематографом, некоторые акты два-три [раза] разыгрываются лично труппой на сцене»[2].

2 *Маленькая хроника // Театр и искусство. СПб., 1913. № 50 (15 декабря). С. 1026.*

НАЧАЛО РАБОТЫ ОРЛЕНЕВА В КИНО

Эти события, видимо, подтолкнули Орленева к идее заняться кинематографом самостоятельно: «В 1914 году у меня возник новый план: ставить бесплатно кинокартину “Бранд”, засняв ее в Норвегии. Но на это необходимо было затратить, как я подсчитал с известным режиссером фирмы “Патэ” Гансеном, 15 тысяч рублей. О. В. Рахманова, работавшая как кинорежиссер во многих больших кино, стала энергично хлопотать и уговаривать киновладельцев дать мне нужный аванс на снятие в Норвегии картины “Бранд”. Почти все с радостью соглашались скушать лакомый для них кусок. Но, узнав про его начинку, немедленно отказывались, считая меня безумцем, а может быть, и дураком. Когда они узнали, что я хочу бесплатно ставить картину, они все от меня, как от сумасшедшего, попрятались, не желая тратить время на пустые и наивно-детские разговоры. Но я стоял на своем» [4, с. 247–248].

Ибсеновский пастор-максималист Бранд был одной из знаменитых ролей Орленева, в конце 1900-х годов он даже выступал в ней в Норвегии, где с ним работал и Александр Мгебров. Актер-максималист Орленев, считавший, что театр должен быть бесплатен для широкого зрителя, а кинематограф понимавший как дополнение к своей работе в народном театре, логично настаивал, что его фильмы тоже должны быть бесплатны — и для зрителей, и для него как исполнителя. По крайней мере, так можно прочесть этот и схожие с ним пассажи в воспоминаниях Орленева и Мгеброва. В будущем он также будет последовательно отказываться от оплаты своей киноработы — и скорее соглашаться работать бесплатно, шокируя и коллег, и кинофабрикантов. Однако, как будет видно в дальнейшем, какую-то прибыль с отдельных картин он все-таки намеревался получать.

Что касается Ольги Рахмановой, то Орленев вспоминал, что он, вернувшись с американских гастролей, летом 1912 года из Москвы отправился в Одессу, чтобы заработать и попутно подготовить новую в своем репертуаре главную роль — в популярной в России исторической трагедии немецкого драматурга XIX века Карла Гуцкова «Уриэль Акоста»: «С Рахмановой и с ее труппой я сыграл несколько спектаклей на Большом фонтане, откуда поехал в Бендеры и Тирасполь, потом опять с О. В. Рахмановой и с ее труппой — в турне по Западному краю, готовя “Уриеля Акосту”» [4, с. 244]. Здесь впервые в мемуарах Орленева появляется имя Ольги Рахмановой (фото 1) — в качестве театрального антрепренера.

Осенью 1913 года Рахманова, которая до этого в течение почти 15 лет играла в провинции, руководила театральной школой и ставила спектакли, по настоянию своих детей переезжает из Одессы в Москву[3] и вновь, по всей видимости, встречается с Орленевым. Именно к ней, а не к Дранкову, он обращается, когда решает сам всерьез заняться кинематографом.

По описанию Орленева видно, что Рахманова здесь выполняет функции, которые сейчас бы назвали продюсерскими

3 *Письмо Рахмановой О. Н. Рахмановой О. В. // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 216. Л. 1–4 об.*

Фото 1. Ольга Рахманова (1910). Из книги И. Нежного «Былое перед глазами: Театральные воспоминания» (М.: ВТО, 1963) / Photo 1. Olga Rakhmanova (1910). From the book by I. Nezhny "The Past Before Our Eyes: Theatre Memories" (Moscow: VTO, 1963)

(но интересно, что он называет ее «работавшей как кинорежиссер во многих больших кино»). Что касается Гансена, с которым Орленев подсчитывает стоимость постановки, то он действительно к этому времени был очень опытным режиссером. Кай Гансен (Ганзен, Ансен) приехал в Россию в 1904 году в качестве оператора хроники и работал на московской фабрике «Патэ» — сначала как директор производственного отдела, а затем, с 1909 года, как режиссер [3, с. 106–107]. В 1913 году он организовал собственное предприятие и построил ателье в Москве, но в июне 1914 года уже его продал [3, с. 111]. Именно его чаще всего называют режиссером «Бранда», оператором же картины выступал П. (Р.?) Боскен (Боскэн, Баскен), который работал в фирме Гансена [3, с. 69].

«АГГЕЙ»

Однако до начала съемок «Бранда» возникает еще один проект, также неразрывно связанный с театральной деятельностью и планами Орленева. По словам актера, Владимир Чертков, который активно пытался свести его летом 1910 года с Толстым на почве народного театра, пришел к нему в Петербурге (уже, вероятно, после открытия театра в Вострякове) «и сказал: "Я и Александра Львовна Толстая, дочь Льва Николаевича, за ваше прекрасное и душевное отношение к крестьянам решили вам отдать в полную собственность неизданную, найденную в посмертных произведениях Л. Н. Толстого, рукопись, которая очень годится для постановки в кино. Произведение это называется «Аггей»". Я обратился тогда к Черткову с просьбой снабдить меня заимообразно пятнадцатью тысячами для моей идеи, но он объяснил, что у них денег нет никаких и он разъезжает по многим редакциям, предлагая продать им посмертные произведения Льва Николаевича. Простившись, он оставил мне рукопись "Аггея"» [4, с. 248].

На самом деле рукописи у Орленева еще какое-то время не было. 6 мая 1914 года Чертков, живший в этот момент в деревне Ясенки Тульской губернии, получил письмо из Москвы, в котором не знакомая ему до этого Ольга Рахманова поясняла содержание телеграммы, посланной перед этим Орленевым со своего вострякoвского хутора: «…сообщение с почтовой станцией очень неудобное, для получения заказной корреспонденции приходится ехать 12 верст, поэтому он просит Вас в телеграмме прислать рукопись на мое имя в Москву, где он бывает довольно часто»[4]. Пояснив сразу же, что пишет по поручению Орленева, который к этому времени уже провел предварительные переговоры с Чертковым, Рахманова представляется: «Я старый товарищ и друг Павла Николаевича, ставила с ним ряд пьес его репертуара, работая как режиссер и как артистка»[5].

Рахманова также объясняет Черткову, почему, помимо доступа к почтовой связи, именно она, а не сам Орленев, сейчас забросает его вопросами о тексте толстовской инсценировки: «В последней работе над "Брандом" Ибсена на мне еще лежала литературная задача приспособить это произведение для кинематографической съемки, сохранив стиль, характер произведения и его морально-философскую сторону»[6].

Это первое указание на то, что Ольга Рахманова работала над сценарием «Бранда». Ни Орленев, ни Мгебров в своих воспоминаниях этого не упоминают; Виктор Короткий в своем справочнике об операторах и режиссерах раннего русского кино называет Орленева режиссером и сценаристом «Бранда», а Гансена — его «режиссером-консультантом» (поскольку не обращался ни к мемуарам Орленева, ни Мгеброва) [3, с. 264, 111].

Указания здесь и далее в переписке на работу в Москве над сценарием «Бранда» также противоречат воспоминаниям Александра Мгеброва, на которых основываются все последующие описания производства фильма. Мгебров утверждал, что сначала, весной 1914 года, вся труппа / съемочная группа приехала в Норвегию, после чего Орленев «вместо того, чтобы приступить немедленно к засъемке "Бранда", засел со мною на целых два месяца, оплачивая в то же время самым щедрым образом довольно значительный артистический ансамбль за абсолютное ничегонеделание: сам же он погрузился в самые тончайшие изучения и изыскания для нового воплощения Бранда.

Наконец, только через два месяца Павел Николаевич почувствовал, что может приступить к съемке…» [5, с. 153]. Фактически последующие исследователи читали это как работу над сценарием (а не только над ролями, которые должны были исполнять Орленев и Мгебров) (фото 2–3) — но в любом случае, как будет видно далее, весной 1914 года все действующие лица этой истории еще находились в России, а летом двух месяцев в Норвегии группа провести просто не успела, хотя и действительно задержалась там, но по совсем другим причинам.

Ключевым тезисом в переговорах вокруг «Аггея» снова был народный театр. Об этом пишет и сам Орленев, и Мгебров, говоря, что рукопись очень хотел получить и петербургский актер Борис Глаголин, только что начавший работать в кинематографе [5, с. 150–151], но Чертков отдал предпочтение Орленеву именно из-за его стремления к максимальному и бесплатному распространению пьесы. Первое письмо Рахмановой Черткову подтверждает это:

4 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 1.*

5 *Там же.*

6 *Там же. Л. 1 об.*

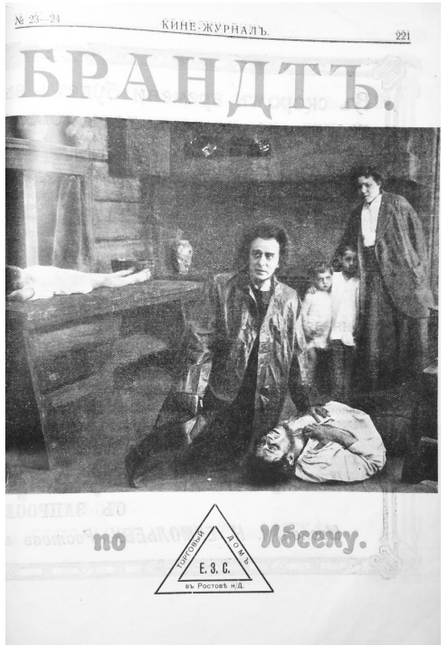

Фото 2. Реклама «Бранда». Павел Орленев в роли Бранда // Кине-журнал. 1914. № 23 – 24 (23 декабря). С. 221 / Photo 2. Advertisement for "Brand". Pavel Orlenev as Brand // Kine-journal. 1914. No. 23 – 24 (December 23). P. 221

«Теперь Павел Николаевич рассказал мне о своей большой радости, о "чуде", которого он ждал и в которое верил, о возможности, имея некоторые средства, всего себя, свое дарование и творчество, "бесплатно полученное от Бога", как он говорит — также бесплатно отдать людям не пресыщенным, людям, которым это доставит истинную радость и может быть заронит в душу и доброе чувство, и хорошую мысль.

Я счастлива, что Павел Николаевич пригласил меня как сотрудницу к постановке произведения Льва Николаевича.

Отношусь с благоговением к памяти великого учителя и также рада отдать все свои силы и время и знания делу крестьянских театров, делу, которое считаю прекрасным, и важным и нужным — в наше время»[7].

Из самого письма не совсем ясно, планируется ли в этот момент постановка «Аггея» на театральной (народной) сцене или в кинематографе, но по контексту можно предполагать, что речь сразу идет именно об экранизации для кинематографа (и возможном использовании ее в театральных постановках), а не просто о постановке на сцене с бутафорской кинокамерой.

СЦЕНАРНЫЕ ЗАБОТЫ

Подробности, которые интересуют Рахманову далее в письме, демонстрируют не только ее сценарное, но и режиссерское видение и «продюсерские» заботы:

«Теперь позволю себе обратиться к Вам, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич, и попросить у Вас совета.

Павел Николаевич нам, лицам, причастным к постановке пьесы Льва Николаевича, рассказал ее содержание; некоторые вопросы остались для нас несколько туманны; очень вероятно, что и в литературных набросках Льва Николаевича они недостаточно ясны, но мы так осторожно относимся к каждому слову, вышедшему из-под пера Льва Николаевича, что хотелось бы предугадать его мысли, не успевшие вылиться в определенную форму. Не хотелось бы ошибок, потому мы решили попросить Вашего совета. Может быть, у Вас когда-нибудь был разговор об "Аггее", и Вы не откажете поделиться с нами Вашими сведениями. Нас интересует вопрос о том, в какую эпоху, т. е. в какие приблизительно годы происходит действие и где, в какой части России. Слова "пан, пани" дают основание думать, что среда ближе к Малорусской, чем великорусской, губерния скорее Киевская, чем Московская или Рязанская.

У церкви стоят "носилки", это принадлежность обихода приблизительно во Франции конца XVII, у нас — начала XVIII века.

В одной из сцен, кажется, играют на "балалайках". Балалайки значительно позднее стали народным инструментом.

Может быть, Вы скажете, что все это не существенно важно — важна моральная сторона, о ней надо думать, чтобы она, яркая и прекрасная, была на первом плане. Все это так, но все же хотелось бы к каждой детали отнестись возможно внимательнее. Павлу Николаевичу еще помнится, что в рукописи несколько раз попадаются слова "снимая кафтан, без кафтана, поддевка". Это тоже наводит на размышления о характере одежды.

Если в литературном произведении эпоха — время и место — не определенно обозначены — это дает право на обобщение, надо выбирать среднее, где важен "человек" с его внутренней сущностью — так мы и сделаем, но все же будем глубоко благодарны, если Вы поделитесь с нами Вашим мнением по этому поводу»[8].

Рахманова еще раз — после отсылки к крестьянскому театру — уверяет Черткова, что коллективом Орленева движут исключительно художественные и просветительские, а не коммерческие соображения: «Приступаем к [работе], далекие от какой бы то ни было ремесленности, с глубоким и прекрасным чувством»[9].

Неясно, кто в этот момент входил в орленевскую труппу, кроме Рахмановой, но по завершающей реплике письма можно сделать вывод, что коллектив готов вот-вот приступить к постановке, чуть ли не в отсутствие текста: «Если вы будете как-нибудь в Москве, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич, очень просим, сообщите свой адрес и разрешите с Вами повидаться, если у нас будут готовы

Фото 3. Реклама «Бранда» // Кине-журнал. 1914. № 23 – 24 (23 декабря). С. 224 / Photo 3. Advertisement for "Brand" // Kine-journal. 1914. No. 23 – 24 (December 23). P. 224

7 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 1 об. — 2.*

8 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 2 об. — 4.*

9 *Там же. Л. 4.*

и проявлены какие-нибудь части картины — покажем Вам — посоветуемся, этим доставите нам большую радость»[10].

Постановка фильма без литературной основы, лишь по пересказу или даже слухам о содержании — несмотря на все уверения Рахмановой, что они «так осторожно» относятся «к каждому слову, вышедшему из-под пера Льва Николаевича», — не была чем-то из ряда вон выходящим в применении к произведениям Толстого. В 1911 году московский кинопредприниматель Роберт Перский попытался выпустить собственную экранизацию неопубликованной пьесы «Живой труп» перед ее премьерой в МХТ — правда, это было сделано без разрешения и ведома и МХТ, и Александры Толстой, и потому фильм оказался запрещен [7, с. 66–69].

Меньше недели спустя, 12 мая 1914 года, Рахманова пишет Черткову следующее письмо, где передает благодарность Орленева за присланную рукопись «Аггея»: «…разумеется, с ней будут очень осторожны, мы все понимаем, как важно, чтобы слова, написанные Львом Николаевичем, не попали в чужие руки»[11]. Однако очевидно, что ответов на свои вопросы Рахманова еще не получила: «Павел Николаевич с большим нетерпением ожидает Ваших пояснений к тексту пьесы. Вероятно, сюжет ее взят из библейского сказания, которое вдохновило тоже <так!> Гаршина»[12].

Гаршинское «Сказание о гордом Аггее» действительно было Толстому известно (собственно, от Черткова [11, с. 856–857]), но в поисках дополнительной информации, которая помогла бы подсказать, как воспроизвести пьесу, Рахманова и Орленев ищут и другие материалы: «В каких источниках искать первоначальное сказание — не знаю, вероятно в библии <так!>. В словарях, энциклопедии мы ничего не могли найти»[13].

Вероятно, какие-то вопросы сам текст все же снял («Сейчас я вижу, что в моем первом письме задала Вам ряд ненужных вопросов о носилках, о балалайках и т. д.»[14]). И тем не менее отсутствие пояснений от Черткова поставило съемки под сомнение: от намеков на то, что картина вот-вот начнет сниматься, Рахманова в этом письме переходит к затягиванию работы: «Переговоры о съемке мы приостановили до выяснения интересующих Павла Николаевича вопросов»[15]. Также оказывается, что параллельно идет подготовка к съемкам «Бранда» (сценарий которого, судя по этой переписке, уже готов), чем Рахманова в какой-то мере, между строк, объясняет и задержку, и — еще раз — свое положение как бы секретаря или ассистента при Орленеве, которому пытается организовать встречу с Чертковым:

«Если Вы намерены лично быть в Москве — Павел Николаевич безмерно рад Вас видеть.

Соблаговолите известить меня, я сейчас же вызову его телеграфом или же сообщу в гостиницу, в которой он иногда, приезжая, останавливается. Так как у нас масса дел по съемке “Бранда” и переговоров о пьесе Льва Николаевича — мне всегда известно, где его можно найти.

10 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 4 об.*

11 *Там же. Л. 5.*

12 *Там же. Л. 5 — 5 об.*

13 *Там же. Л. 5 об.*

14 *Там же.*

15 *Там же. Л. 5 об. — 6.*

Не удивляйтесь, что вместо Павла Николаевича — пишу Вам я. Павел Николаевич привык объясняться телеграфно, но ведь в телеграмме ничего не скажешь подробно, потому всю его деловую переписку теперь — веду я»[16].

На следующий день, 13 мая, приходит ответ Черткова, и Рахманова спешит поблагодарить его и сообщить подробности своей продолжающейся работы над сценарием (потому что, по всей видимости, ее вопросов письмо не снимает):

«Сегодня же я обратилась к ректору духовной семинарии с просьбой помочь мне указать источники или такое компетентное лицо, которое помогло бы найти легенду, необходимую для “одной литературной работы”. О подробностях, разумеется, я ничего не говорила. Ректор-богослов отнесся очень любезно и обещал на этих днях обязательно позвонить мне, когда у него будет готовый ответ.

Я рассказала приблизительное содержание легенды по Гаршину, она показалась ему очень знакомой, но где искать, он посоветуется еще со знатоками этого вопроса и тогда скажет мне»[17].

Первая научная публикация в 90-томном собрании сочинений Толстого в 1936 году имела название «Драматическая обработка легенды об Аггее»; чаще же всего произведение называют просто «Аггей». В 1914 году участники потенциальной экранизации между собой называют рукопись «Царь Аггей», и Рахманову особенно беспокоит этот «титул», о котором, возможно, шла речь и в письме Черткова: «Знать источник, разумеется, необходимо, и я найду его во что бы то ни стало, но мне кажется, что если в бумагах Льва Николаевича нет прямого указания “Царь” — воспроизведение картины очень усложнится»[18].

Рахманову волнует общий контекст, атмосфера, время действия, на которые указывает титул «царь», то есть в целом — производственные детали:

«Вся рукопись определенно русского стиля. Характеры, обороты речи, настроения и чувства в отдельных моментах. В каждой небольшой фигуре, в каждом персонаже есть яркая характерность — наша — русская.

Если окажется “Царь Аггей” не русский, а более приближающийся к византийской эпохе, например — характер текста разойдется с внешней стороной воспроизведения, т. е. костюмами, обиходом, природой, строениями. Если же он останется русским, то возможно остановиться на эпохе XII–XIII веков — взять время удельных княжеств, хотя здесь придется слова “пан и пани” заменять словами “князь и княгиня” — это мне кажется положительно неудобно, нельзя ничего трогать — каждая буква должна быть сохранена.

Итак, получается — “русский царь” не может быть, мы всех царей исторической эпохи знаем; не русский царь — воспроизведение разойдется с текстом. Представитель удельного княжества — “придется что-то” менять в тексте — и таким образом, остается время более близкое к нам — крепостничество. Может быть, я ошибаюсь или чего-нибудь не знаю, буду благодарна, если Вы натолкнете меня на какую-нибудь новую мысль»[19].

16 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 6–6 об.*

17 *Там же. Л. 7–7 об.*

18 *Там же. Л. 7 об.*

19 *Там же. Л. 7 об. — 8 об.*

Затем Рахманова, наконец, извиняется и объясняет, почему именно она и так дотошно выспрашивает об этом Черткова: «На мне лежит задача написать “сценарий” для пьесы, потому я так осторожно подхожу к каждому вопросу»[20]. Интересно, что под «пьесой» здесь явно подразумевается фильм, а «сценарий» берется Рахмановой в кавычки, как еще не устоявшийся или, по крайней мере, незнакомый ее адресату термин. Она чувствует необходимость поделиться с Чертковым своим пониманием кинодраматургии (этого термина в русском языке еще не существует), которой уже какое-то время занимается:

«Простите, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич, что я отнимаю у Вас много времени и прошу Вашего совета, но зная Ваше отношение ко Льву Николаевичу — знаю, как дорого Вам все относящееся к его памяти, и это дает мне маленькое право беспокоить Вас. Знаете ли Вы, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич, что такое “литературный сценарий” для кинематографической съемки? Меня очень беспокоит этот вопрос»[21].

Использование термина «литературный сценарий» здесь особенно важно, ведь в последующие 80 лет он будет важнейшей частью системы сценарного дела в России, составляя вместе с режиссерским сценарием две стадии подготовительной работы над картиной. Но если термин «режиссерский сценарий» устанавливается, видимо, лишь к середине 1920-х, то в переписке Рахмановой и Черткова мы видим раннее употребление термина «литературный сценарий».

Что же касается знаний «глубокоуважаемого Владимира Григорьевича» касательно процесса киноработы, можно ответить на этот (скорее риторический) вопрос за Черткова. Если о конкретной работе над сценарием он мог не иметь представления, то о кинематографе вообще представление имел. В окружении Толстого именно он был главным пропагандистом кино после смерти Владимира Стасова, который еще в 1903 году предлагал Льву Николаевичу «позировать» для синематографа. Именно Черткову прислал Томас Алва Эдисон фонограф и киноаппарат для устройства сеансов для Толстого и записи его самого. Именно в поездке к Черткову в подмосковное Крекшино сразу нескольким операторам удалось снять хроникальные кадры Толстого ранней осенью 1909 года, при этом один из операторов, Томас Тапсель, которого различные исследователи называют англичанином или американцем, находился при Черткове и эдисоновском киноаппарате [7, с. 9–10, 24–29; 12, с. 188]. Чертков видел в кино не только себя самого рядом с Толстым в кинохронике, но, в 1912 году, и себя в исполнении актера Михаила Тамарова в фильме «Уход великого старца» рядом с Толстым в исполнении Владимира Шатерникова.

Далее письмо Рахмановой превращается одновременно в авторский манифест и в практическое руководство по написанию сценариев, в частности экранизаций, которые составляли большую часть продукции первой половины 1910-х годов. То, что она использует конкретные сравнения с литературным текстом, делает работу сценариста в ее понимании особенно наглядной:

«Во всех обыкновенных случаях “сценарий” должен дать такое воспроизведение, чтобы мысль, мораль, если она есть, выливались сами собой, без слов, только от зрительного впечатления. В деле кинематографа часто приходится рассчитывать на такую публику, которая и читать не умеет, особенно у нас в России. Все должно быть ясно само собой, потому лицу, которое пишет сценарий, надо пользоваться каждым положением, чтобы “показать в действии” то, что на сцене можно “сказать словами”. Таким образом к произведению прибавляется большой материал, заменяющий слова»[22].

Текст Толстого (пусть даже и черновой) вызывает у Рахмановой особый пиетет:

«Я очень люблю Ибсена и когда писала сценарий для “Бранда”, нисколько не волновалась и не задумывалась, хотя для того, чтобы сохранить философско-моральную сторону произведения, нужна была и большая сосредоточенность, и знание сцены и просто труд. Теперь же меня смущает каждая отдельная сцена и потом мне так хочется совета чутких людей, боюсь малейшего грубого штриха, малейшей внутренней бестактности. Должна вам сказать, что Павел Николаевич и маленький тесный кружок товарищей относится так же точно, о каждой сцене мы советуемся, но все-таки еще хотели бы и Вашего совета»[23].

Далее Рахманова приводит конкретный пример из текста Толстого и показывает, как кинотекст должен отличаться от литературного источника:

«У Льва Николаевича действие начинается очень определенно и ярко у церкви. Из слов слуг мы рисуем себе “пана”, но для кинематографа этого мало. Мы знаем из слов слуг, что “из-за пана слезы льются, что его люди клянут, а он веселится с утра до вечера, ест, гуляет, за охотой ездит, у Семена жену отнял, у Федора — дочь, бедным не помогает и т. д.”

Чтобы это ясно было для человека, не умеющего читать надписи на кино — надо дать ряд картинок, иллюстрирующих суровость, бесчувственность, безделие, жестокость, эгоизм, самоволие, гордость, уверенность [в] своих силах.

В одной картине — он в кругу друзей кутит у себя в богатых палатах, веселится, пьет, маленьких обижает. В другой — своим появлением в праздничной, народной толпе всех разгоняет своей недоступностью; в третьей — увозит у Семена жену; в четвертой — в семейной обстановке т. е. с женой и нянькой, просто слоняется, ничего не делая и когда приходят нищие и слепые жестоко гонит их, выпуская на них собак так же как в одной из последних картин гонят его собаками; в пятой — сцена у церкви по тексту (для заграницы — сцена в церкви), в шестой — огромная охота — все сборы для нее и т. д., потом идет все по тексту, с очень маленькими дополнениями»[24].

Важно отметить мимоходом сделанное упоминание о двух вариантах сцены в церкви: «сцена у церкви по тексту (для заграницы — сцена в церкви)». Показ деталей церковных обрядов был запрещен религиозной цензурой. Так,

20 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 8 об.*

21 *Там же. Л. 9.*

22 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 9–9 об.*

23 *Там же. Л. 9 об. — 10.*

24 *Там же. Л. 10–10 об.*

Юрий Желябужский вспоминал, как в 1916 году руководитель сценарного отдела фирмы Тимана Витольд Ахрамович «тщательно описывал в сценарии, как надо снимать свадьбу, — что стоят молодые и над ними держат венцы, но их держат так, чтобы они не были видны. Священник, производивший обряд венчания, также не должен был быть виден, а видна только его тень и т. д.»[25].

Толстой, по всей видимости, делает Рахманову особенно осторожной — ни один другой автор не вызвал бы в это время у отечественного кинематографиста такого пиетета — и такой медлительности:

«До свидания с Вами мы не будем считать сценарий утвержденным. Съемку мы сейчас задержали, во-первых, потому, что не была у нас выяснена эпоха, т. е. время и место. Во-вторых, — у нас идут переговоры с артистом для главной роли. Мы хотели пригласить Уралова или Лепковского с Импер. Малого театра. Он очень интеллигентный человек и хороший актер, но и один и другой это ближайшее время заняты. Таким образом, у нас немного затормозился этот вопрос. Положим, предварительной работы до съемки много еще»[26].

В процессе написания письма Рахманова, кажется, осознает, что вопросов становится все больше — а может быть, уже не верит, что получит ответы вообще. Переживает при этом именно она — сценарист и как минимум сопостановщик фильма, а не Орленев, «лицо» проекта, хотя и ссылается снова на коллективные «желания»: «К сожалению, в письме невозможно изложить все, что хотелось бы сказать или спросить. У меня мелькнула мысль спросить Вас, если будет настоятельная необходимость, разрешите ли приехать к Вам от поезда до поезда лично переговорить, справившись раньше телеграммой, можно ли Вас застать не обеспокоив. Сегодня Павел Николаевич не был в городе, я пишу это письмо как свои личные соображения, вытекающие из нашего общего желания всех сотрудников отнестись как можно осторожнее к драгоценному дару»[27].

Это типично напористое при всех его реверансах кинематографическое письмо, кажется, скорее заставило Черткова замолчать, чем ускорить коммуникацию. Проходит еще полторы недели, и 21 мая 1914 года Рахманова пишет снова:

«Глубокоуважаемый Владимир Григорьевич.

Простите, что снова позволяю себе Вас беспокоить. Нас всех тревожит немного, что нет ответа на мое последнее большое письмо. Получили ли Вы его, Владимир Григорьевич? <...>

Если случайно Вы не отвечаете, потому что заняты или потому что в это время не были в Ясенках — это нас успокаивает; если же письмо не получено — мне придется снова предложить Вам ряд вопросом, без разрешения которых Вами мы не можем себе позволить приступить к работе, в настоящее время задержанной, дожидающейся Вашего совета или ответа на вопросы.

25 *Заседание в честь 15-летия советского кино. Научно-исследовательский сектор ВГИК. Февраль 1935 // Лаборатория истории отечественного кино ВГИК. Инв. № 15262. С. 18.*

26 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 10 об. — 11.*

27 *Там же. Л. 11 – 11 об.*

Нам мучительно неловко Вас беспокоить, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич, но все-таки без Вашего ответа мы совсем беспомощны — приступить к работе не можем и потому все-таки приходится еще раз обратиться к Вам.

Простите, прошу Вас, может быть наше нетерпение Вам покажется бестактным, но это не столько нетерпение, сколько “смущение” и тревога, что письмо случайно могло пропасть»[28].

После этого, вероятно, Чертков не только ответил, но и произошла долгожданная встреча с ним участников постановки «Аггея», и какие-то принципиальные вопросы были разрешены. Один из них, по всей видимости, это передача права постановки неопубликованного произведения Толстого фирме Александра Ханжонкова — в обмен на те самые 15 тысяч рублей, в которые, по подсчету Орленева и Гансена, должны были обойтись съемки.

НОРВЕГИЯ ЛЕТОМ 1914 ГОДА

Поиски денег на «Бранда», которыми, по словам Орленева, занималась Ольга Рахманова, наконец увенчались успехом. Правда, в своих мемуарах актер относит это на счет другого кинематографиста: «“Аггея” можно было отдать кинематографической фирме, которая согласилась бы авансировать съемку “Бранда”... Художник Е. Бауэр, который был главным декоратором и режиссером массовых народных сцен в кинокартинах, по моей просьбе поговорил с Москвой по телефону и получил от владельца фирмы Ханжонкова все полномочия вести со мной переговоры. При подписании контракта мне давали авансом 15 тысяч за “Аггея”» [4, с. 249].

Бауэр в этот момент уже был основным режиссером фирмы Ханжонкова, и именно в его фильмах в скором будущем больше всего будет сниматься Ольга Рахманова. Орленев же продолжает: «Мы начали готовиться к скорому отъезду в Христианию через Або и Стокгольм. И здесь не обошлось без больших недоразумений. Когда мне был уже выдан Ханжонковым аванс в 15 тысяч, кто-то принес Ханжонкову дешевое издание “Сказания о гордом Аггее” Всеволода Гаршина, и меня обвинили в передаче фирме вместо пьесы Толстого плагиата. Я предложил вызвать для объяснения Черткова, который немедленно приехал в контору, Чертков заявил, что всю ответственность берет на себя и расследует дело. На другой день, как мне потом рассказал Бауэр, Чертков приехал к Ханжонкову и рассказал, что, действительно, много лет тому назад молодой писатель Всеволод Гаршин приезжал к Льву Николаевичу, чтобы узнать мнение Толстого о своем небольшом произведении, но в посмертных бумагах Толстого нашлась только та рукопись, которая отдана им, Чертковым, в собственность Орленеву, переписанная собственной рукой Льва Николаевича. С Черткова взяли расписку в том, что рукопись написана почерком самого Толстого, и на этом успокоились» [4, с. 249 – 250].

28 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 12 – 13.*

Рахманова уже упоминала Гаршина в письме Черткову, и хотя публикаторы толстовского «Аггея» в 90-томном собрании сочинений в 1936 году [11, с. 856–857] указывают, что об этом только что опубликованном произведении Толстой узнал от Черткова уже после того, как начал работу над своей версией (и, возможно, поэтому к ней охладел и оставил незаконченной), неудивительно, что Ханжонковы опасались подвоха. В воспоминаниях Александра Ханжонкова, написанных в середине 1930-х и опубликованных в 1937 году, этот эпизод также получил отражение, хотя и с соответствующими искажениями:

«Лев Николаевич Толстой подарил сюжет “Пана Аггея” артисту Орленеву для популяризации его в народе через театры народных домов.

После смерти Толстого, когда Орленев собирался ехать в Норвегию, мне было предложено приобрести “Пана Аггея”. Доверенным Толстого была подтверждена подлинность рукописи великого писателя, а также и принадлежность ее артисту Орленеву. Я немедленно купил произведение для акционерного о-ва. Бауэр был в восторге от “Пана Аггея”. Он решил поставить не только “Пана Аггея”, но и “Годунова” и “Сатану”, чтобы навсегда стереть с памяти свою проклятую “Вольную дорогу”» [8, с. 101].

Орленев называет Бауэра лишь посредником в переговорах, а ни в коем случае не предполагаемым режиссером «Аггея». Возможно, стороны не поняли друг друга: схожая ситуация, по-видимому, произошла в конце 1914 года при съемках «Привидений» по Ибсену с участием Орленева. В своих мемуарах Орленев писал, что должен был снимать этот фильм сам, но Владимир Гардин, поставивший его, позже заявлял в собственных воспоминаниях, что подобного и не предполагалось [6, с. 78–79]. Возможно, «посредник» Бауэр в глазах Ханжонкова предполагался как режиссер «Аггея» с самого начала, а Орленев должен был быть лишь актером и чем-то вроде продюсера и художественного руководителя. Возможно также, что Ханжонков совместил в одном мемуарном эпизоде события 1914 и 1915 годов, когда об «Аггее» зашла речь еще раз, поскольку в переписке Рахмановой и Черткова Евгений Бауэр не упоминается и нет ни намека, что фильм передан кому-то кроме коллектива Орленева и Рахмановой.

Пока же на пути экранизации «Аггея» возникли новые затруднения. Следующее письмо, сохранившееся в архиве Черткова, было торопливо написано карандашом в вагоне Николаевской железной дороги 9 июня 1914 года (спустя почти три недели после предыдущего). Ольга Рахманова вместе с 21-летним сыном Николаем, заведующим музыкальной частью и дирижером Первой студии МХТ, отправлялась в Норвегию:

«Очень жалею, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич, что не удалось повидать Вас лично еще раз. Дело в том, что съемка Аггея пока немного задержана, так как господа Ханжонковы ждут окончания постройки своего нового павильона для съемок. Еще немного осложнился вопрос тем, что все крупные артистические силы в разъезде. Некоторые заграницей, некоторые на Кавказе. Все видные артисты, с которыми приходилось говорить по поводу съемки, теперь сниматься не могут и просят на несколько недель отложить. Павел Николаевич воспользовался этим и чтобы время не проходило даром — решил снять пока “Бранда”, над которым мы давно работали. Едем недели на три в Норвегию, снимем Бранда на тех местах, где он задуман Ибсеном;

В июле рассчитываю быть обратно в Москве. 15-го у меня начинаются репетиции в театре Суходольского, где я служу зимой.

К этому времени выяснятся все вопросы и у госпожи Ханжонковой с артистическими силами и строящимся павильоном.

Когда приеду — может быть чем-либо смогу быть полезна Вам, если в вопросах идейных, разумных развлечений для народа — я смогу оказать какую-либо услугу — буду очень рада. Зимой постараюсь возможно подробнее изучить постановку дела крестьянских спектаклей в России и заграницей, чтобы в будущем помочь Павлу Николаевичу организовать что-либо значительное в этой области. А пока еду с сыном заграницу. Завтра выезжает Павел Николаевич»[29].

Это письмо дополняет наше понимание о том, кого в 1910-е годы считали владельцем фабрики Ханжонкова, — речь идет о «господах Ханжонковых», а затем о «госпоже Ханжонковой» как о том человеке, который распоряжается и наймом работников, и постройкой нового павильона (студийного корпуса) на Житной улице. Он был заложен 1 (14) мая 1914 года [13, с. 152]. Долгое время в советском киноведении — в том числе из-за мемуаров самого Александра Ханжонкова — практически не упоминали его жену и совладелицу акционерного общества «А. Ханжонков и Ко» Антонину Николаевну, урожденную Баторовскую. Единственным «хозяином» фабрики считался именно он. Свидетельство Рахмановой — еще одна строчка в воссоздании образа Антонины Ханжонковой, противоречивого и туманного [14, с. 42–52; 15]. Кроме того, обычно считается, что летнее время в раннем русском кинопроизводстве (к середине 1910-х) уже считалось главным съемочным периодом — по крайней мере, для натурных съемок. Это восприятие, вероятно, нуждается в корректировке: сначала, после завершения театрального сезона, «крупные артистические силы» отправлялись в отпуска (а экранизация Толстого, разумеется, требовала именно «крупных артистических сил»).

При этом Рахманова не считает ситуацию чем-то серьезным. Она считает, что начало съемок «Аггея» откладывается всего недели на три, а изменения в последовательности работы — незначительны: «Мне очень хотелось сказать Вам о маленьких переменах лично, я даже задержалась на два дня в Москве, но видимо и Вас задержало что-либо. Всего хорошего»[30].

Помимо Рахмановой с сыном и Павла Орленева, Кая Гансена и оператора Боскена, в Норвегию отправились также Александр Мгебров с женой, актрисой Викторией Чекан, и актриса Вера Попова, которая играла главную женскую роль — Агнес. Фильмографии и Мгеброва, и Поповой обычно начинаются с кинокартин 1920-х годов и должны быть скорректированы.

Месяц с небольшим, обещает Рахманова Черткову, и съемки «Аггея» наконец-то начнутся. И все же полтора месяца спустя, в последнюю декаду июля, в Ясенки летит

29 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 14–14 об.*

30 *Там же. Л. 14 об.*

открытка с видом шведского парламента: «Примите мой сердечный привет, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич. Возвращаюсь обратно из Норвегии в Россию. Числа 23–24 буду в Москве. Павел Николаевич еще несколько дней задержится в Копенгагене для съемки внутренних картин “Бранда”. Работе нашей очень мешала погода — задержала нас. Если будете в Москве — прошу, дайте о себе знать»[31].

Эти письма еще раз опровергают воспоминания Мгеброва о двухмесячном «простое» [5, с. 153] в Норвегии и сообразуются с мемуарами самого Орленева:

«Приехав в Христианию, я пошел к сыну Генрика Ибсена, Сигурду, директору театра “Националь”. Он меня очень любезно принял и дал мне указание местностей, где лучше можно снять пьесу “Бранд”. Едем всей нашей группой в Гудванген, снабженные всеми возможными рекомендациями, очень облегчившими наше задание. Угрюмость и упрямство норвежских крестьян были непередаваемы: ни за какие кроны они не хотели сниматься, а мы только и приехали для снятия этого народа. Режиссер Гансен, Рахманова и наш съемщик француз Боскен все были этим удручены, и съемка долго не удавалась.

Наш француз Боскен был большой любитель-фотограф. Расхаживая по ближайшим деревням, он заходил там в таверны и снимал для себя типичных посетителей. Он проявлял снимки на месте, и подходившие к нему норвежцы с интересом узнавали на готовых снимках своих знакомых. Боскен сделал несколько бесплатных снимков и роздал их снимавшимся, доставив им большое удовольствие. Придя в Гудванген, он сейчас же посвятил в свою удачу режиссеров Гансена и Рахманову. Тогда по всем ближайшим и дальним местечкам были разосланы напечатанные на норвежском языке рекламы с приглашением бесплатного фотографирования в Гудвангене. Флегматичные норвежцы стали стекаться большими группами к нам в Гудванген. Наши режиссеры умело использовали эту толпу для съемок в кинокартине “Бранд”» [4, с. 250].

МОСКВА В АВГУСТЕ 1914 ГОДА

Ольга Рахманова не была в Москве ни 23, ни 24 июля, как обещала Черткову, а Орленев задержался не на несколько дней — а на месяц. Потому что еще 28 июня (15 июня по юлианскому календарю, то есть через неделю после прибытия группы в Норвегию) в Сараево были убиты наследник австро-венгерского престола эрцгерцог Франц-Фердинанд и его жена. 1 августа по григорианскому календарю, которым пользовалась Европа, и 19 июля по юлианскому календарю, по которому жили в Москве и Ясенках, Россия и Германия вступили в войну.

Это впрямую отразилось не только на судьбе фильма, но и на всей российской кинематографии, как в отрицательном, так и в положительном смысле. Например, после закрытия границ и сокращения импорта картин резко

31 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 15 об.*

пошло вверх отечественное кинопроизводство. Ханжонковы все же построили свой новый «железный клепаный павильон с двойным остеклением», — но он был освящен лишь 10 (23) января 1915 года [13, с. 167].

Рахманова ответила Черткову из Москвы уже месяц спустя, 21 августа. В своем несохранившемся письме он по какой-то причине интересовался Леопольдом Сулержицким, сподвижником и последователем Толстого — и режиссером МХТ и основателем его Первой студии. Рахманова и начинала письмо с ответа: «Леопольд Антонович в Москве, по-прежнему работает в Студии и в Художественном театре. Сын мой встречается с ним очень часто, так как состоит сотрудником Студии»[32]. После чего переходила к ответу на, вероятно, главный вопрос Черткова: что с постановкой «Аггея» для кинематографа?

«Со времени моего последнего письма к Вам так много событий нагромоздилось в нашей общественной жизни. Переживаем моменты, которые в каждой семье, в каждом деле оставляют неизгладимые следы.

К сожалению, на деле, Вас интересующем, война отразилась очень значительно.

Все кинематографические съемки запрещены всем фирмам без исключения. Они не имеют права выходить с аппаратами за пределы своих помещений.

Разумеется, такая сложная пьеса как “Аггей”, с массой народа, с охотой, — приостановлена временно совсем.

Ханжонковы к ней могут приступить только по окончании войны.

Может быть, это и лучше. Все сердца и умы теперь заняты войной. Произведение Льва Николаевича теперь могло бы пройти незамеченным, т. е. ему могло быть выражено внимание меньше, чем желательно ввиду его моральной ценности»[33].

Здесь интересно свидетельство о запрете в августе 1914 года съемок вне павильонов (возможно, понимаемых как хроника?) и совершенно верное понимание Рахмановой изменившейся конъюнктуры рынка. Вместо толстовского «Аггея» Ханжонковы, как и два их конкурента — Тиман и Талдыкин, — весной 1915 года запустили постановку экранизации «Войны и мира» [см.: 7, с. 81–84; 6, с. 83–90].

Рахманова сообщает Черткову и историю съемок фильма по Ибсену, ради которых в том числе была отложена экранизация Толстого:

«Пьеса “Бранд”, которую снимал Павел Николаевич в Норвегии, не окончена. Война застигла всех врасплох, в труппе были запасные, некоторые побоялись оставаться заграницей, все разбежались, и картина не окончена. Я должна была выехать раньше окончания картины, чтобы поспеть на репетиции Московского драматического театра. Я поехала на Стокгольм и застряла там, так как не было пароходов. Объявили войну, пришлось ехать на Торнео. Вместо трех дней — 12 мучительных.

Павел Николаевич потом поехал на Архангельск, тоже очень тяжелым путем. На этих днях он возвратился, но я не видала его»[34].

32 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 16.*

33 *Там же. Л. 16–17.*

34 *Там же. Л. 17–17 об.*

«Запасные» — то есть служащие запаса — по всей видимости, поспешили вернуться, а ехать теперь нужно было через Торнео (Торнио), городок в Финляндии, то есть уже в Российской империи. Рахмановой пришлось подняться от Стокгольма на север, к границе с Финляндией на северном берегу Ботнического залива. Торнео и шведский город Хапаранда на другом берегу реки на протяжении Первой мировой войны оказались единственной железнодорожной веткой, соединявшей Россию и ее западных союзников.

Орленев вспоминал момент после объявления войны более мелодраматически: «Сейчас же началась общая паника, отношение к нам, русским, резко изменилось, и нас, вместо друзей, за которых в последнее время считали, стали принимать за русских шпионов, посланных в Норвегию для снятия норвежских берегов перед объявлением Россией Норвегии войны. Гансен, по какому-то чутью, еще раньше со всеми негативами, захватив с собою жену и Боскена, уехал в Копенгаген, чтобы готовить там некоторые еще незаконченные съемки к нашему приезду. Норвежские власти хотели нас арестовать, но привезенные нами рекомендательные письма спасли нас и помогли уехать через Христианию в Россию» [4, с. 250–251].

До осени отснятый материал оставался в Копенгагене — по словам Орленева, у жены Гансена, в то время как сам он вместе с Боскеном были призваны «на объявленную Австрией войну» [4, с. 251].

Рахманова же погрузилась совсем в другую деятельность:

«Вот и все, глубокоуважаемый Владимир Григорьевич. Сейчас все мы работаем, шьем белье, устраиваем лазареты, помогаем выздоравливающим чем и как можем.

Если чем-либо смогу быть полезна Вам — буду очень рада. Примите мой сердечный привет.

О. Рахманова»[35].

ЗАВЕРШЕНИЕ «БРАНДА»

На этом переписка Рахмановой и Черткова обрывается. О результатах норвежских съемок мы знаем прежде всего по мемуарам Владимира Гардина (опубликованным в 1949 году), к которому Орленев пришел, по его словам, в октябре 1914 года [6, с. 78]. Хотя Гардин считал, что именно в октябре Орленев вернулся из Норвегии, судя по письмам Рахмановой, это произошло еще в августе. Возможно, в октябре оказалось наконец возможным поехать в Копенгаген за отснятой в Норвегии пленкой «Бранда». И здесь снова помогли Ханжонковы и «Аггей»: «Встретив Орлова, я предложил ему съездить к жене Гансена в Копенгаген и получить от нее по моему письму негативы и снятые уже позитивные пленки. Он согласился. Пошли мы с ним вместе к Ханжонкову. Я сговорился за 3 тысячи рублей уступить последнему мои права на половину доходности от картины “Аггей” и отправил Орлова в Копенгаген за картиной “Бранд”» [4, с. 251].

35 *Письма Рахмановой О. В. Черткову В. Г. // РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2386. Л. 17 об.*

Однако картину еще предстояло доснять, ведь задуманные павильонные съемки («внутренние картины») в Копенгагене не состоялись. С этой проблемой Орленев пришел к Гардину, который тогда работал в фирме Тимана. Они знали друг друга еще по давней работе в провинции, где Владимир Гардин много лет выступал как актер и режиссер. Поскольку Орленеву нужны были деньги для завершения «Бранда», но он продолжал отказываться продавать картину или получать деньги за свою работу, то фирма Тимана «расплатилась» с ним взаимообразно. Гардин стал режиссером павильонных сцен «Бранда», а Орленев параллельно бесплатно снялся у него же в экранизации ибсеновских «Привидений», которую выпустила фирма Тимана.

Гардин вспоминал:

«После просмотра орленевского “Бранда” я пришел в ужас. Я не увидел ни одного действующего лица. По каким-то холмикам бродили какие-то люди; среди них, может быть, находился и Орленев в костюме Бранда, а может быть это был и не он. Кадры были серые, только общие планы, нельзя было различить фигуры, а тем более лица.

Режиссер Гансен и француз-оператор Боскен, очевидно, сочли эту картину видовой, а не игровой» [6, с. 79].

Сам же Орленев, судя по рассказу Гардина, относился к своим съемкам так же, как к «съемкам» своих спектаклей для крестьян. Возможно, ему казалось, что главное — это сама актерская игра, а камера работает лишь для видимости, для успокоения исправника:

«Я никак не мог втолковать Павлу Николаевичу, что произносить монологи перед объективом бесполезно — их все равно придется заменять надписями… Он был обаятельно упрям.

— Если вы меня лишите слова — я не Орленев, — восклицал он совершенно по-детски трогательно. — Ведь вся моя жизнь, все мои чувства отданы речи…

И он говорил… говорил… Мы слушали Орленева с наслаждением, но не снимали. Для нас он становился объектом съемки только с момента, когда прекращались его блистательные монологи. Каким неповторимо прекрасным был он в эти моменты! Пришлось сделать ширму на аппарат, чтобы актер не видел вертящейся ручки, и незаметно сигнализировать оператору начало и прекращение съемки» [6, с. 79–80].

Возможно, впрочем, что съемка была сделана на общем плане намеренно, чтобы показать именно природу и атмосферу Норвегии, а «крупными планами» должны были стать разыгрываемые на театральной сцене фрагменты, перемежающие кинокадры (как Орленев уже делал в 1913 году в «Преступлении и наказании» и «Горе-злосчастье»). Реклама «Бранда», выпущенная в конце 1914 — начале 1915 года прокатной конторой «Ермольев, Зархин и Сегель», особенно упирала на съемки в Норвегии и недоступность подобного масштаба театральной сцене: «В скором времени будет выпущена лента, которая докажет, что театр не может дать того, что имеет возможность дать экран. Лента эта называется “Бранд” по Ибсену. Снятая на родине знаменитого писателя, на фоне фьордов и горных кряжей Норвегии, разыгранная лучшими артистами

Фото 4. Реклама «Бранда» // Кине-журнал. 1914. № 23–24 (23 декабря). С. 222–223 / Photo 4. Advertisement for "Brand" // Kine-journal. 1914. No. 23–24 (December 23). P. 222–223

с П. Н. Орленевым во главе, лента эта является настоящим шедевром кинематографии»[36] (фото 4); «Этой картиной кинематография докажет, что никогда театр не в состоянии дать столь замечательного соединения изумительной игры с волшебной обстановкой самой природы»[37].

Еще в декабре 1913 года в заметке «Театра и искусства», сообщавшей о первых попытках Орленева соединить кинофильмы по «Преступлению и наказанию» и «Горю-злосчастью» с живым исполнением, указывалось: «Орленев мечтает также поставить "Бранда", разыграв [пьесу] на родине Ибсена»[38]. Вполне возможно, что «также» здесь следует читать как «так же». Судя по воспоминаниям Орленева, все это время он планировал «Бранда» именно как материал для «киногастролей»: «Решил терпеть нужду, но не сдаваться, и вскоре поехал в деревню — хутор Востряково, а Орлова послал по разным городам продавать мои гастроли, включая и "Бранда", соединенного с кино. В 1915 году Орлов устроил гастроли в Одессе, в Большом театре. Соединение кино и сцены не было подготовлено как следует и прошло неудачно. Но я никогда не доверяю первым своим шагам в каких бы то ни было начинаниях и всегда продолжаю упорно добиваться своего. После Одессы мы путешествовали с тем же "Брандом" около трех месяцев. Заработал хорошие деньги и, соскучившись по бесплатным для крестьян спектаклям, опять вернулся в свой Востряковский хуторок, чтобы опять немедленно начать их» [4, с. 251–252].

36 *«Бранд» [реклама] // Кине-журнал. 1914. № 23–24 (23 декабря). С. 222–223.*

37 *«Бранд» [реклама] // Кине-журнал. 1915. № 3–4 (14 февраля). С. 166.*

38 *Маленькая хроника // Театр и искусство. СПб., 1913. № 50 (15 декабря). С. 1026.*

Увы, остается не до конца ясным, какую именно роль играла в процессе съемок «Бранда» Ольга Рахманова. Режиссером натурных съемок картины в Норвегии обычно называют Гансена. Павильонные съемки в Копенгагене, судя по ее письму, должны были происходить без нее, а режиссером павильонных сцен в Москве был Владимир Гардин, который Рахманову не упоминает вовсе. И все же Орленев говорит о «наших режиссерах» и упоминает «режиссеров Гансена и Рахманову» [4, с. 250].

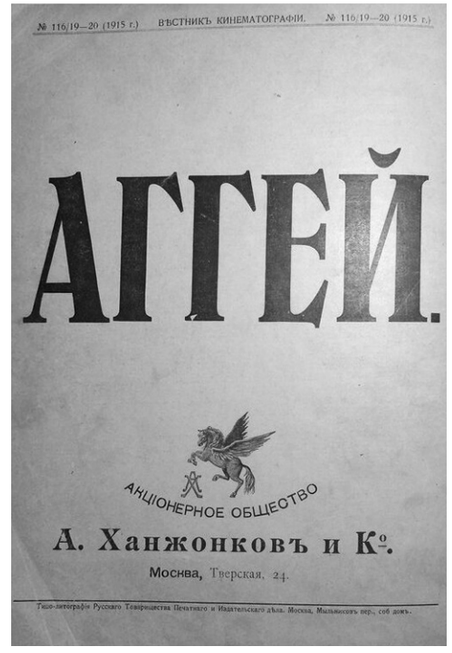

Фото 5. Реклама «Аггея» // Вестник кинематографии. 1915. № 116 (19–20) (1 октября). Задняя обложка / Photo 5. Advertisement for "Aggei" // Vestnik kinematografii. 1915. No. 116 (19–20) (October 1). Back cover

Что же касается «Аггея», то Ханжонковы вернулись к мысли поставить его — но, возможно, уже действительно в режиссуре Евгения Бауэра — осенью 1915 года. На обложке двухнедельного журнала кинофабрики «Вестник кинематографии» от 1 октября 1915 года было помещено лишь одно слово: «АГГЕЙ»[39]. Это же слово стояло на задней обложке — но теперь под ним был логотип акционерного общества «А. Ханжонков и Ко» (фото 5). «Кине-журнал» Роберта Перского сообщал: «Акционерное Общество "А. Ханжонков и Ко". В данное время оба главных режиссера работают над постановкой картин из русской жизни. Заканчивается знаменитая картина "Аггей"»[40]. Но, как это часто бывало, слово «заканчивается» означало, что к съемкам еще и не приступали. Снова «заканчивалась постановкой» картина («Неизданное произведение Л. Н. Толстого») в объявлении того же «Кине-журнала» в № 11–12 за 1916 год[41] — и снова это было лишь рекламой. Там же значилась и постановка «Бориса Годунова» «по историческим документам», и «Печаль сатаны» «по роману знаменитой английской писательницы Марии Корелли», которые упоминает Ханжонков в качестве двух других запланированных для Бауэра проектов.

О том, что какие-то переговоры были возобновлены, свидетельствует то, что в начале декабря 1915 года журнал «Проэктор» под заглавием «К инсценировке "Аггея"» перепечатал из «Русских ведомостей» письмо В. Г. Черткова:

39 *Вестник кинематографии. 1915. № 116 (19–20) (1 октября). Обложка.*

40 *Хроника // Кине-журнал. 1915. № 21–22. С. 78.*

41 *Кине-журнал. 1916. № 11–12. С. IV.*

«До меня дошли сведения, что в некоторые кинематографические фирмы и к издателям поступают предложения неизвестных мне лиц приобрести список не напечатанной еще драматической легенды Льва Николаевича Толстого “Аггей”. Ввиду этого прошу вас позволить мне через посредство вашей газеты довести до всеобщего сведения, что произведение это принадлежит к числу тех посмертных писаний Л. Н. Толстого, которые по его духовному завещанию закреплены за графиней Александрой Львовной Толстой.

Право первого воспроизведения “Аггея” на экране и в печати было предоставлено П. Н. Орленеву с тем, чтобы в печати оно появилось не раньше, чем на экране. Г. Орленев, в свою очередь, переуступил, с моего согласия, право инсценировки “Аггея” в кинематографе акционерному Обществу “А. Ханжонков и Ко”, которое уже затратило много самого тщательного труда, равно как и значительные материальные средства, на изготовление этой ленты. А потому считаю своим долгом заявить, что какое бы то ни было воспроизведение “Аггея” на экране или в печати, сделанное помимо акционерного Общества “А. Ханжонков и Ко” раньше первого представления этого произведения на экране названной фирмой, нарушает ее права. В. Чертков»[42].

Поскольку речь шла, как выясняется из этого письма, и о праве печатной публикации, а фильм так и не был поставлен, незаконченная толстовская инсценировка легенды об Аггее была опубликована (в двух разных версиях в Париже и Москве) лишь в 1926 году [11, с. 857]. Заманчиво предположить, что это могло быть связано с очередным появлением Орленева в Москве и его последней попыткой работать в кино.

ЭПИЛОГ

В этот момент Павел Орленев снова встречается с Ольгой Рахмановой — это произошло, по всей видимости, в конце 1925 или начале 1926 года, когда Рахманова работала над фильмом «Расплата» («За что?») на студии «Пролеткино» [16, с. 388–404; 17, с. 405–417].

«Жизнь моя, подверженная постоянным случайностям, рождала смятенье, боль и надрыв во всем моем существе. Полный мучительных мыслей, я лежал по ночам без всякого сна и смутно чувствовал перед собой какую-то пропасть. Требовалось немедленное решение, иначе мы всей семьей погибнем. <…>

Весь разбитый, поплелся я на Рождественку в наш Посредрабис. Я задумал расспросить безработных актеров, как они живут и чем питаются, отрешившись от своей актерской гордости. Стараясь сдерживать свое волнение, я, как бы из любопытства, выпытывал их и слышал почти у всех безработных один ответ: “Да как живу — «массовками» питаюсь”. — “Что за «массовки»?” — спросил я и тут же получил объяснение. Это были массовые народные сцены, снимаемые на кинофабрике, и некоторые актеры имели по две,

42 *К инсценировке «Аггея» // Проэктор. 1915. № 5 (1 декабря). С. 12–13.*

Фото 6. Ольга Рахманова в роли Хромовой и Вера Холодная в роли ее приемной дочери Наты в картине «Жизнь за жизнь» (реж. Е. Бауэр, «А. Ханжонков и Ко», 1916) / Photo 6. Olga Rakhmanova as Khromova and Vera Kholodnaya as her adopted daughter Nata in the film “A Life for a Life” (directed by E. Bauer, “A. Khanzhonkov and Co.”, 1916)

даже иногда по три съемки в различных местах в один и тот же день, разъезжая из кино в кино. Я вспомнил про Рахманову и позвонил ей.

Она просила меня немедленно приехать к ней на фабрику. Фабрика находилась у Калужской заставы. Чтобы доехать туда на трамвае, надо было иметь четырнадцать копеек, а уже третий день как я не курил своих папирос и только вот сейчас, в Посредрабисе, разговаривая с безработными, угостился махорочкой, и оттого мне даже весело стало, так как я привык к курению. Я пошел пешком и пришел, конечно, страшно усталый. Немного отдохнув, я попросил доложить о моем приходе, и она сейчас же, оставив репетицию, пришла ко мне, подсела и спросила меня, в чем дело. Я бессвязно, нервно настроенный, рассказал ей о горькой своей жизни и стал умолять ее дать мне возможность кормить своих детей “массовками”, в которых я прошу ее почаще занимать меня, но только не как Орленева, а по настоящей моей фамилии — Орлов. Она страшно расхохоталась и долго как-то по-ребячески смеялась, насилу с духом собралась, потом сказала мне: “Вы опять острите, ведь вы без этого не можете, мой милый Павел Николаевич!” А я во время ее хохота переживал тяжелые минуты. Заметив во мне страшную подавленность и печаль, она стала утешать меня и просила не волноваться, потому что все несчастья свои я преувеличиваю. “Ведь если бы вы только захотели вообще «сниматься», — говорила она, — вас бы с наслаждением любая фирма взяла на самых выгодных для вас условиях. Да вот для вас прекрасный случай (при слове «случай» я весь насторожился). Я на днях узнала, что какая-то большая кинофирма предложила заключить контракт с М. А. Чеховым

для его съемки в картине «Смерть Павла I», но Чехов за перегруженностью работой в своем театре отказался — это я узнала точно, так вот вам и «случай». Ведь вы первый, когда в России была запрещена эта пьеса, сыграли ее в Америке с большим, как я читала, художественным и материальным успехом. Идите же сейчас к Чехову и попросите его сказать вам: отказывается ли он от съемки и где и какая фирма сделала ему это предложение"» [4, с. 270–271].

Так кинокарьера Павла Орленева снова вернулась к тому, с чего могла бы начаться в 1912 году в Америке, — к экранизации «Павла I». И эта экранизация, как и полагается настоящей «рифме», также не состоялась: «Михаил Александрович, услыхав мою просьбу о "Павле I", огорчил меня, сказав, что он только сегодня узнал, что съемка этой картины запрещена киноцензурой» [4, с. 272]. Зато появление легендарного актера во МХАТе, куда по совету Рахмановой он пришел в поисках Чехова, привело и к организации торжественного 40-летнего юбилея его театральной деятельности (в марте 1926 года), и даже к написанию мемуаров, где Ольге Рахмановой нашлось так мало места, и все же — куда больше, чем в мемуарах других современников и коллег по театру и кино. Между тем в кинематографической карьере Рахмановой работа на «Пролеткино» также оказалась последней: фильм «Расплата» не был ею закончен и был передан студией ученику Всеволода Мейерхольда Валерию Инкижинову [16, с. 388–404]. Так встретились в начале и в финале своих столь разных экранных судеб Павел Орленев и Ольга Рахманова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ryabchikova, N.* Olga Rakhmanova // Women Film Pioneers Project/eds. J. Gaines, R. Vatsal, and M. Dall'Asta. New York: Columbia University Libraries, 2016. URL: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/olga-rakhmanova/(дата обращения: 04.05.25).
2. *Наумов А. В.* Архивный фонд композитора Н. Н. Рахманова как исторический источник // Музыкальный театр в прошлом, настоящем и будущем/науч. ред. П. А. Мичков. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2024. С. 69–79.
3. *Короткий В. М.* Операторы и режиссеры русского игрового кино. 1897–1921: Биофильмографический справочник. М.: НИИК, 2009. — 430 с.
4. *Орленев П. М.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.; М.: Искусство, 1961. — 343 с.
5. *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: в 2 т. Т. 1. Орленев. Московский Художественный театр. Комиссаржевская. Л.: Academia, 1929. — 535 с.
6. *Гардин В. Р.* Воспоминания: в 2 т. Т. 1. 1912–1921. М.: Госкиноиздат, 1941. — 232 с.
7. *Аннинский Л. А.* Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. — 288 с.
8. *Ханжонков А. А.* Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. — 176 с.
9. *Сараскина Л. И.* Лев Толстой в раннем российском кинематографе // Наука телевидения. 2017. Т. 13. №3. С. 82–126.
10. *Мацкин А. П.* Орленев. М.: Искусство, 1977. — 328 с.
11. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 26. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1936. — X, 948 с.
12. *Stroganov M. V.* Leo Tolstoy in the Documentary Films // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. №. 2. С. 178–199.
13. Летопись российского кино. 1863–1929/ред. В. И. Фомин. М.: Материк, 2004. — 698 с.
14. *Leigh M.* Reading between the Lines: History and the Studio Owner's Wife // *Doing Women's Film. Reframing Cinemas, Past and Future*/eds. by C. Gledhill and J. Knight. Chicago: University of Illinois Press, 2015. P. 42–52.
15. *Kovalova A.* Antonina Khanzhonkova // *Women Film Pioneers Project*/eds. J. Gaines, R. Vatsal, and M. Dall'Asta. New York: Columbia University Libraries, 2025. URL: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/antonina-khanzhonkova/(дата обращения: 04.05.25).
16. *Рябчикова Н.* Съемочная площадка: «Пролеткино» // Киноведческие записки. 2009. №92/93. С. 388–404.
17. Документы по фильму «Расплата», 1926/публ. Л. Кирьякевич // Киноведческие записки. 2009. №92/93. С. 405–417.

REFERENCES

1. Ryabchikova N. Olga Rakhmanova. In: *Women Film Pioneers Project.* Ed. by J. Gaines, R. Vatsal and M. Dall'Asta. New York: Columbia University Libraries, 2016. URL: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/olga-rakhmanova/ (date of access: 04.05.25).
2. Naumov A. V. *Arkhivnyj fond kompozitora N. N. Rakhmanova kak istoricheskij istochnik* [The Archival Collection of the Composer N. N. Rakhmanov as a Historical Source]. In: *Muzykalnyj teatr v prochlom, nastojashchem i budushchem* [Musical Theatre in the Past, Present, and Future]. Sc. ed. by P. A. Michkov. Novosibirsk: NGK imeni M. I. Glinki, 2024, pp. 69–79.
3. Korotkiy V. M. *Operatory i rezhissery russkogo igrovogo kino. 1897–1921. Biofil'mograficheskij spravochnik* [Early Russian Fiction Cinema Cameramen and Directors. 1897–1921. A Biographic and Filmographic Reference Book]. Moscow, NIIK, 2009, 430 p.
4. Orlenev P. M. *Zhizn' i tvorchestvo russkogo aktera Pavla Orleneva, opisannye im samim* [The Life and Artistic Career of the Russian actor Pavel Orlenev, as Described by Himself]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1961, 343 p.
5. Mgebrov A. A. *Zhizn v teatre. V 2 tomakh. T. 1. Orlenev. Moskovskij Khudozhestvennyj Teatr. Komissarzhevskaja* [A Life in Theatre. In 2 vols. Vol. 1. Orlenev. The Moscow Art Theatre. Komissarzhevskaya]. Leningrad: Academia, 1929, 535 p.
6. Gardin V. R. *Vospominanija. V 2 tomakh. T. 1. 1912–1921* [Memoirs: in 2 vols. Vol. 1. 1912–1921]. Moscow: Goskinoizdat, 1941, 232 p.
7. Anninskii L. A. *Lev Tolstoy i kinematograf* [Leo Tolstoy and Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1980, 288 p.
8. Khanzhonkov A. A. *Pervye gody russkoj kinematografii* [The First Years of Russian Cinema]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1937, 176 p.
9. Saraskina L. I. *Lev Tolstoy v rannem rossijskom kinematografe* [Leo Tolstoy in Early Russian Cinema]. *Nauka televideniia [The Art and Science of Television].* 2017, vol. 13, no. 3, pp. 82–126.
10. Matskin A. P. Orlenev. Moscow: Iskusstvo, 1977, 328 p.
11. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenij v 90 tomakh. T. 26* [Works: in 90 vols. Vol. 26]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1936, X, 948 p.
12. Stroganov M. V. Leo Tolstoy in the Documentary Films. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 2, pp. 178–199.
13. *Letopis' rossijskogo kino. 1863–1929* [Chronicle of Russian Cinema. 1863–1929]. Ed. by V. I. Fomin. Moscow: Materik, 2004, 698 p.
14. Leigh M. Reading between the Lines: History and the Studio Owner's Wife. In: *Doing Women's Film. Reframing Cinemas, Past and Future.* Eds. C. Gledhill and J. Knight. Chicago: University of Illinois Press, 2015, pp. 42–52.
15. Kovalova A. Antonina Khanzhonkova. In: *Women Film Pioneers Project.* Eds. J. Gaines, R. Vatsal and M. Dall'Asta. New York: Columbia University Libraries, 2025. URL: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/antonina-khanzhonkova/ (date of access: 04.05.25).
16. Ryabchikova N. *Sjemochnaja ploshchadka: "Proletkino"* [Shooting Lot: Proletkino]. *Kinovedcheskie zapiski [Film Scholar's Notes].* 2009, no. 92/93, pp. 388–404.
17. *Dokumenty po filmu "Rasplata", 1926* [Materials from the Film *The Payback*]. Ed. by L. Kirjakevich. *Kinovedcheskie zapiski [Film Scholar's Notes].* 2009, no 92/93, pp. 405–417.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Рябчикова Наталья Сергеевна — доктор философии (PhD) по киноведению, преподаватель Московской школы кино.
E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7481-5155

ABOUT THE AUTHOR
Natalie S. Ryabchikova — PhD in Film Studies, Lecturer at Moscow Film School.
E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 11.03.2025
Отредактирована: 18.04.2025
Принята к публикации: 07.05.2025
Received: 11.03.2025
Revised: 18.04.2025
Accepted: 07.05.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Рябчикова Н. С. Ольга Рахманова, Лев Толстой и русский киносценарий в 1914 году // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С. 105–134.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-105-134
EDN JDAARX

FOR CITATION
Ryabchikova N. S. Olga Rakhmanova, Leo Tolstoy and the Russian Screenplay in 1914. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2025, no. 2, pp. 105–134.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-105-134
EDN JDAARX

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-135-161
EDN KONLIZ
УДК 791.43-24:351.758.16

Г. И. Мейстер
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-9749-4443

«Второй дебют, которого тоже не было»: цензурная история фильма «Принимаю бой» С. Г. Микаэляна

АННОТАЦИЯ
На основе архивных и мемуарных источников исследуется цензурный аспект истории создания полнометражного игрового фильма «Принимаю бой» — второй режиссерской работы С. Г. Микаэляна, поставленной по сценарию А. Я. Каплера на киностудии «Ленфильм» (Первое творческое объединение). Поэтапное изучение истории создания произведения (изначально — под заголовком «Мечтатели») от разработки сценарной основы (1961) до выдачи разрешительного удостоверения (1965) позволяет выявить пять редакций кинокартины, которые создавались преимущественно согласно цензурным предписаниям. Первые три редакции (1962–1963) стали черновыми, поскольку не были приняты руководством студии или вышестоящими органами, четвертая (1963) была положена на полку, однако в 1965 году снята, после чего в нее были внесены цензурные изменения (пятая редакция), и в 1966 году фильм вышел на экраны. В публикации исследуются причины пристального цензурного контроля, а также сами цензурные требования и конкретные указания по внесению изменений. Изучение этапов работы над фильмом позволяет приблизиться к пониманию обстоятельств, которые сделали киноленту «Принимаю бой» одной из первых в череде кинокартин, положенных на полку в 1960-е годы, и одной из немногих в истории советского кинематографа, снятых с полки до горбачевской перестройки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Сергей Микаэлян, Алексей Каплер, «Ленфильм», советское кинопроизводство, советская кинополитика, советская киноцензура, полочное кино, кинематограф оттепели, история создания произведения.

БЛАГОДАРНОСТИ
Автор выражает признательность Е. Н. Солнцевой, доценту кафедры кино и современного искусства РГГУ, за консультирование.

© Мейстер Г. И., 2025