

**ЕВГЕНИЙ БАУЭР – АРХИТЕКТОР ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ КИНОФИЛЬМА (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ). // Статья опубликована в сборнике «Вестник МГХПА» - М., 3/2014. – С. 147-166.**

Видный теоретик кино, режиссер и педагог Лев Кулешов, ученик Евгения Бауэра, считал, что именно его любимый режиссер и учитель сделал русскую кинематографию искусством. Современный кинозритель вряд ли знает имя Бауэра, и возникновение кино в нашей стране скорее свяжет с именами самого Кулешова, Эйзенштейна и Пудовкина. Тем не менее, в России до Октябрьской революции существовала развитая игровая кинематография [1], которая за десять лет существования совершила колоссальный рывок и в количественном, и в качественном отношении, вышла на мировой кинорынок со своим собственным национальным стилем [2] и обогатила киноязык. Большая заслуга в этом принадлежит Бауэру. По мнению авторитетного историка кино Жоржа Садуля «...Бауэр заслуженно может считаться первым настоящим кинематографическим художником не только в России, но и, пожалуй, во всем мире» [3].



Евгений Францевич Бауэр (1865 – 1917) пришел в кинематограф состоявшимся человеком и художником, когда ему исполнилось за 45. Получив образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, он уже был хорошо известен в Москве как художник-новатор, фотограф, театральный декоратор и антрепренер. Особенно он прославился своими «световыми спектаклями»: постановкой антреприз с использованием новых для того времени приборов

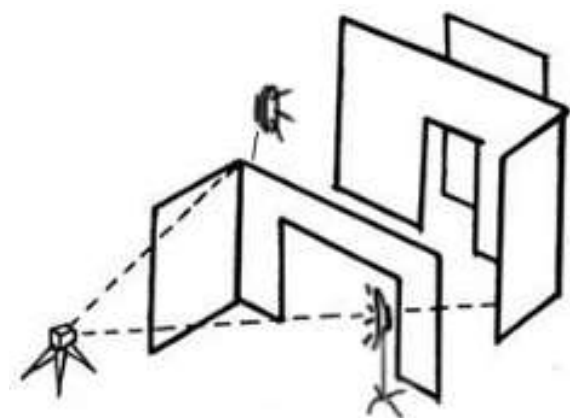
электрического освещения. Попробовав один раз поработать в кино, он там и остался, отказавшись от места художника-декоратора в императорском Большом театре. Начав в ателье Дранкова, вероятно, в 1912 году, он вскоре перешел к Александру Ханжонкову, а к 1917 г. стал акционером кинофабрики. Он отличался потрясающей работоспособностью, увлеченностью, умением организовать коллективную работу, открывать и воспитывать таланты, добротой и отзывчивостью по отношению к людям. Он – истинный автор своих кинопроизведений, выполнявший работу по кинофильму и за режиссера, и за художника. Он широко экспериментировал со светом, сам гримировал актеров, делал эскизы костюмов, закупал реквизит, писал сценарии, крутил ручку киноаппарата – словом, брался за любую работу, если только она имела отношение к кино. Бауэр проработал в кино недолго – всего пять лет, но успел за это время снять более 80 кинофильмов, большинство из которых полнометражные. До нас дошли 26 лент, конечно, с купюрами, но, тем не менее, этого вполне достаточно, чтобы оценить вклад Бауэра в разработку проблем выразительности экранного пространства.

На заре своей истории кинематограф испытывал большое влияние приемов организации пространства со стороны более старших видов искусств. Писаный на холсте задник в виде декорации, бутафорская мебель пришли из фотоателье, кулисный характер планировки, расчет на общий план, утрированный грим и детали костюма – из театра [4]. Из-за плоской декорации и мизансцена была плоской, горизонтальной. Актер работал в заданном узком коридоре. Холщевые декорации, на которых было написано буквально все: и окно, и птичка в клетке, и свет из окна, снимались, как правило, на натуральных площадках. При малейшем дуновении ветра

декорации колыхались, платья и прически актеров раздувались. В помещении фронтальное освещение по типу театральной рампы делало и без того неглубокое игровое пространство еще более плоским.

К моменту прихода Бауэра в кино декорации стали более реалистичными: стены интерьеров на ведущих кинофабриках монтировались из фанерных модулей (так называемая фундусная система) [5], оклеивались настоящими обоями или обтягивались тканью. Двери и окна стали приближаться по своему виду к настоящим: в них стали появляться толщинки. Интерьер стал строиться в виде угла: в кадре находились две стены, реже три. Бутафорскую мебель постепенно заменяла настоящая. Хорошим кинематографическим стилем стало считаться заполнение кадра изобилием настоящих, не бутафорских предметов по принципу чем больше, тем лучше.

Бауэр сумел решить проблему плоскостности экранного изображения за счет смелых, новаторских решений организованного игрового пространства. Его главная заслуга заключается в его подходе к кино как к искусству пространственному, в котором пространство специально организовано как образная среда движущегося в ней персонажа. В практическом аспекте такой подход вылился в создание нового типа декорации – разомкнутой многоплановой конструкции, которая позволила по-новому осветить игровое пространство и построить глубинную мизансцену.



*Схема разомкнутой  
многоплановой декорации*

Бауэр отказался от слепого копирования настоящего интерьера в кинодекорации, от постройки коробки, в основе которой лежит прямой угол. В разомкнутой многоплановой декорации гораздо больше глубины, возможностей подчеркнуть перспективу и, самое главное, возможностей проработать планы и объемы боковым светом. Как это ни парадоксально, но именно такая, далекая от реальности конструкция преодолевала плоскостность экрана и делала экранное изображение более жизненным, более похожим на реальность.

Бауэр во главу угла ставил слаженную совместную работу художника и оператора. Его постоянным партнером с 1914 г. был оператор Борис Завелев – одно из забытых великих имен русского кинематографа. Камера Завелева двигалась в те времена, когда о подвижной камере и, соответственно, об особых требованиях к декорации, еще и не помышляли. В 1914 г. тандем Бауэр-Завелев впервые использовал субъективную камеру в кинокартине «Немые свидетели», в 1915 г. в России появился параллельный монтаж как осознанный художественный прием (к/к «Дети века»). В фильме 1915 г. «После смерти» Завелев провел 12-секундное панорамирование почти на 180° и затем 40-секундный отъезд в комбинированной декорации, состоящей из полукруглого зала и галереи. Погружение в сон героини фильма «Умиравший лебедь» (1916 г.) происходило при длительном 20-секундном отъезде камеры. (Любопытно, что сегодня при переходе героя ко сну, мечтаниям или воспоминаниям оператор склонен использовать наезд, а не отъезд.) Совершенно необъяснимо, учитывая технический уровень того времени, следование камеры в течение четырех секунд параллельно несущейся пролетке с главными героями без каких-либо подергиваний или перекосов в фильме «Умиравший лебедь» 1916 г.

Когда Лев Кулешов пришел устраиваться на работу на кинофабрику Ханжонкова в конце 1916 г. в качестве художника, он услышал об открытых Бауэром «тайнах» кинематографии, в том числе и о том, что художник должен позаботиться об удобствах оператора в декорации –

его отходе с аппаратом, достаточном месте для осветительной аппаратуры за окнами, дверьми и в боках декорации, где «должно быть как можно больше прогалов: через них легко направлять свет юпитеров в нужном направлении» [6].

Возможно, на саму мысль разомкнуть и по-другому осветить интерьер Бауэра натолкнула живопись – ведь он по образованию был художник – в частности, немотивированное освещение интерьеров голландским живописцем XVII века Питером де Хохом, а также светопись Яна Вермеера, Хендрика ван дер Бурга, Элиаса Бурса, Питера Янсенса Элинга и других. Бауэр взял у делфтской жанровой школы все то, в чем они были великие мастера: многоплановость композиции, использование света не только как формообразующего, но и как структурообразующего элемента, передача глубины пространства через построение интерьера, использование значимых, раскрывающих смысл композиции деталей или предметов на переднем плане (Бауэр называл их «диковинками»), многослойность заднего плана. Своеобразна и роль человеческой фигуры на полотнах этих мастеров – и это тоже нашло отражение в творчестве Бауэра. Живописцы голландского города Делфт явно не страдали антропоцентризмом, воцарившимся в европейских умах со времен Возрождения, и лозунг «человек – мерило всех вещей» был им не близок. Они не стремились подчинить среду человеческой фигуре, а наоборот, органично вписывали фигуру в окружающее пространство. Они использовали различные ракурсы и тем самым придавали различное звучание своим композициям.

Интересно сравнить композиционные решения картины Вермеера «Любовное письмо» (1667-68) и кадр «Письмо от сына» в к/к «Немые свидетели» Бауэра (1914). Бауэр создал очень простую «универсальную» декорацию из черного бархата, который в виде двух портьер образует передний и задний планы [7]. Переход к среднему плану осуществлен через «диковинку» - роскошный торшер в стиле ар нуво, являющийся одновременно и единственным видимым источником света в кадре. Торшер говорит нам о социальном статусе героини этого кадра – женщине состоятельной и не чуждой художественного вкуса. «Диковинка» у Бауэра – значимая деталь на переднем плане, точно так же, как брошенные туфли, оставленные корзины и метлы на полотнах голландских живописцев. Понимая законы восприятия, Бауэр дает в кадре переднеплановый предмет лишь частично, предоставляя воспринимающему сознанию дорисовывать недостающую часть и тем самым расширить пространство кадра, выйти за его пределы.



*Я.Вермеер. Любовное письмо (фрагмент)*



*Кадр из к/к «Немые свидетели» (1914)*

На примере кадра из фильма «Немые свидетели» видно, что «диковинка» у Бауэра многофункциональна. Она нужна для достижения глубины пространства, сильно суженного двумя плоскостями портьер, а также для обозначения источника света в декорации из черного бархата и определении статуса и вкусов героини фильма. Далее, на среднем плане с помощью продуманной расстановки на столе посуды – изящного серебряного кофейника, сахарницы, чашки – Бауэр приводит взгляд к кульминации всего эпизода – к посланию от сына, в котором

он сообщает о своей женитьбе. Динамичная диагональ, образованная головами двух женских фигур, - точно такая же, как и на полотне Вермеера, - говорит об активном обмене мнениями героинь по поводу письма. Таким образом, Бауэр создает символическое и метафизическое кинопространство, в котором декорация и реквизит являются не пассивным фоном, а активным творческим толкователем диалогизма [8].

Показательной в этом отношении является декорация спальни Веры – героини кинематографического дебюта Евгения Бауэра фильма «Сумерки женской души» (1912 г. или 1913 г.) [9]. Она также решена с использованием драпировок. Пространство разделено на два объема полупрозрачной газовой занавеской: первый план, утопающий в темноте, обрамленный симметричными вазами с цветами, и задний план, залитый ярким светом, где в середине сидит главная героиня. Меняется эмоциональное состояние героини – вместе с ней меняется и декорация, свет врывается в объем первого плана или равномерно заливает все пространство. Глубинная мизансцена и усложненное освещение усиливают драматический и символический потенциал декорации. Когда героиня фильма расстается со своими иллюзиями, ее платье из светлого становится темным, а спальня лишается полупрозрачной вуали, через которую Вера сначала смотрела на мир.



*Кадры из к/к «Сумерки женской души» (1913)*

Бауэр мастерски использует реквизит интерьера для организации пространства, прежде всего, мебель. Подход Бауэра к подбору реквизита был очень тщательным. Современники вспоминают, что он мог остановить съемку на несколько часов и отправиться на поиски необходимого ему в этой сцене канделябра определенного вида. Для тех времён, когда фильм снимался в течение недели, такие временные затраты были весьма ощутимы.

Мебель у Бауэра делит игровое пространство на объемы, она дает перспективу при правильной расстановке, она дает «воздух» (отодвинутая от стены мебель отбрасывает на нее тень и тем самым усиливает впечатление объема). Мебель, как правило, участвует в мизансцене. Она также – воплощение стиля художника-декоратора, режиссера или персонажа. Кроме того, она понятный указатель эпохи и социального статуса, материального положения или вкуса героя кинокартины. Мебель мобильна, ее легко достать и легко поменять. Для режиссеров классического (доцифрового) кинематографа она – самый типичный выбор в качестве «диковинки» (т.е. первоплановой детали), начиная с Бауэра.

Бауэр один из первых стал заказывать производство мебели специально к определенному интерьеру определенного фильма по своим эскизам. Он стремился при помощи реквизита не только решать архитектуру среды, обеспечивать глубину кадра, но и раскрывать драматургию кинофильма. Например, кресло в доме князя Баргинского в к/к «Жизнь за жизнь» – как будто «второе я» своего хозяина. Чрезмерно высокая спинка с навершием, заниженное широкое сидение, богатая обивка – это иконический образ красавца-князя с непомерной

гордыней, образ кутилы и мота, который совершенно уверен в том, что другие люди существуют только для того, чтобы удовлетворять его прихоти.

К реквизиту крупных форм можно отнести архитектурно-скульптурное убранство интерьера. Это столбы, колонны, камин, скульптуры с их пьедесталами, ниши, декоративные панели, ширмы и прочее. Если в реальном интерьере ширму можно передвинуть, а камин или колонну нет, то в кинодекорации все не так. Бауэр в своих декорациях легко отрывает колонны от стилобата и антаблемента и превращает их в мобильный кинореквизит. Он был виртуозом создания правдоподобных интерьеров из колонн, мебели и драпировок без возведения стен. Эту его способность отметила Вера Ханжонкова, сообщив нам в своих мемуарах о том, что, когда Бауэр пришел на кинофабрику А.Ханжонкова, то «резко уменьшил количество декораций, заменяя их, по возможности, занавесями, тюлем, полотнами. Это позволило ему иначе размещать осветительную аппаратуру, заменить лобовое освещением боковым» [10]. Лев Кулешов, работавший непосредственно с Бауэром в качестве художника-декоратора в конце 1916 – 1917 говорил о «прогалах в боках декорации», в которых удобно размещать юпитеры и направлять свет по своему желанию.

От фильма к фильму кинодекорационный стиль Бауэра становился все более совершенным. Он достиг своей вершины в кинокартинах «Жизнь за жизнь» (реж. Е.Бауэр, худ. А.Уткин, 1916 г.) и «Король Парижа» (реж. Е.Бауэр, худ. Л.Кулешов, 1917). Очень хороша и декорация «Дом богатой вдовы» в фильме «За счастьем» 1917 года, в котором Лев Кулешов выступил и как художник-декоратор, и как актер. В чем отличие этих фильмов от более ранних работ Бауэра? Декорации 1916-1917 гг. лаконичнее по реквизиту, но и, одновременно, сложнее в плане, объемнее и разнообразнее. Многие интерьеры трудно отличить от настоящих, и исследователю приходится находить в архивах старые фотографии, свидетельства современников о том, что действительно и «Жизнь за жизнь», и «Король Парижа» снимались в павильонах Александра Ханжонкова в Москве на улице Житная и в городе Ялта, где кинопредприниматель с присущим ему размахом планировал развернуть русский Голливуд.

Бауэр-художник для этих фильмов создал множество типов многоплановых декораций, которые позволяли Бауэру-режиссеру использовать глубинную мизансцену: анфиладная декорация, обратная угловая декорация, овальная декорация, декорация с помостом, двухъярусная декорация. Бауэр не пренебрегал и простыми декорационными решениями: конструкцией по типу «стена» или «угол», в которой реквизит, контраст и грамотное освещение создавали глубину. Он также достиг в этот период небывалых высот в использовании «универсальной» декорации из черного бархата, в которой успешно снял не просто камерную сцену с двумя актрисами, а многолюдную свадьбу в фильме «Жизнь за жизнь» и массовую сцену в мужском игорном доме в фильме «Король Парижа». Особенно удачной декорацией в сукнах можно считать интерьер дома Люсьены Марешаль в кинокартине «Король Парижа», решенный лаконично и четко за счет «диковинки» – деревянной колонны, стола, нескольких стульев, гобелена и черного бархата. Описание истории создания данного интерьера можно найти в воспоминаниях Льва Кулешова.

Для позднего периода кинодекорационного искусства Бауэра (1916-1917 гг.) характерно развитие декорации по вертикали. Большинство интерьеров кинокартин «Жизнь за жизнь» и «Король Парижа» имеют подиумы, лестницы или даже второй ярус – удивительный прогресс самой технологии изготовления павильонных декораций. Разноуровневые декорации позволяют решать множество художественных и режиссерских задач: добавляются дополнительные ритмы подиумов и лестниц для формирования композиции кадра; подъем пола, скажем, на заднем плане позволяет сразу показать на экране два сюжета; подиум на переднем плане увеличивает значимость фигур и реквизита и помогает создать очень глубокую

перспективу и иллюзию большого пространства, как, например, в сцене бала в к/к «Жизнь за жизнь». Дополнительно глубинная мизансцена в сцене бала – постоянное движение дам и кавалеров из заниженной плоскости танцевального зала на первоплановый подиум – разрушает плоскостность экрана и создает эффект присутствия.

Понимание Бауэром роли движения в кинематографе поражает своей зрелостью. Всем было ясно еще с первого показа братьев Люмьер, что главное преимущество кинематографа – это возможность показать движение. Вопрос в том, как его показывать. Бауэр в отличие от своих современников не стремился его демонстрировать с помощью активной жестикуляции или мимики актеров (за что ему и доставалось от кинокритиков: такая игра была еще непривичной, ведь в театре утрированный жест – норма). Бауэр не любил приглашать в свои фильмы опытных театральных актеров, зато воспитал и подарил немому кинематографу таких королей экрана, как Вера Холодная, Иван Можухин и Витольд Полонский. Бауэр перед съемкой эпизода долго смотрел через объектив аппарата, выверяя материальную среду будущего кадра и мизансцену до сантиметра с точки зрения композиции и выразительности. Он вписывал мизансцену в декорацию, работал композиционно над каждым жестом, учитывая тональные, линейные и фактурные свойства игрового пространства.

Особый интерес представляет работа Бауэра с движением из-за рамки кадра на переднем и заднем планах. По месту в кадре и по роли – это те же «диковинка» и заднеплановая деталь, которые призваны сформировать глубину и объем. Это не герои фильма, а именно кинодеталь. Если в фильме «Немые свидетели» (1914) еще можно увидеть при натурной съемке на заднем плане московских ямщиков, просто глазеющих на то, как снимают фильм, то в 1915 году он как режиссёр уже начал работать со статистами. В фильме «Грезы» на заднем плане всегда происходит организованное движение фигур с пересечением кромки кадра. В том же фильме «случайный» прохожий вторгается в кадр на переднем плане и быстро проходит мимо героя, а в зеркальных витринах отражается пролетка, «случайно» проезжающая в тот момент по Тверской. Такое растворение боковых границ кадра с помощью движения, получившее название «открытая композиция», кинематограф освоит много позднее и станет творческим почерком итальянского режиссера Лукино Висконти.

К какому бы типу ни принадлежала декорация Евгения Бауэра, она обязательно подчинялась следующим правилам: разомкнутость – кинодекорация не есть реальный интерьер; обеспечение глубины кадра за счет деления пространства на объемы; дополнительная проработка всех планов декорации; свобода передвижения оператора и размещения осветительного оборудования; обеспечение глубинной мизансцены и показа актера в наиболее выгодных ракурсах; обеспечение возможности дополнительного движения на переднем и заднем планах.

В отличие от других режиссеров раннего кинематографа Бауэр снимал свои фильмы сравнительно небольшими кусками и экспериментировал с монтажом: он искал возможности монтажного изложения сюжета, выразительного показа детали и тончайших переживаний своих героев. Уже в первой ленте Бауэра «Сумерки женской души» (1913) появился крупный план лица героини, а в картине «Дети века» (1915) – параллельный монтаж как сознательный прием. В фильме «Жизнь за жизнь» (1916) Бауэр демонстрирует мастерское владение монтажом: не только каждый эпизод построен монтажно, но и целые монтажные фразы отвечают синтаксису зрелой немой кинематографии 20-х годов, приходит к выводу советский исследователь дореволюционного кино С.С.Гинсбург [11]. До Бауэра в русском кинематографе крупный план использовался только при необходимости донести до зрителя текстовую информацию или мелкое изображение. Визитка, письмо, телеграмма, газета, фотография, вплетенные в нить нарратива, фотографировались крупно и оставались в кадре так долго, чтобы



зритель мог все прочитать и рассмотреть. Фактически, это и был сам нарратив, представленный в виде текста или иконического знака. У Бауэра же можно наблюдать помимо традиционного использования и метонимическую кинодеталь. Так монтируя крупный план книги, которую читает герой, режиссер не дает возможности разглядеть буквы, а использует образ в качестве главной характеристики.

Крупные планы героев фильмов, которые монтировал Бауэр-режиссер, предъявили новые требования Бауэру-художнику. Они привели к необходимости заменить традиционный в раннем кинематографе театральный грим актеров на что-то более естественное. Театральный грим, рассчитанный на то, чтобы лицо артиста читалось и из партера, и с галерки, был слишком грубым для показа с близкого расстояния. Бауэр сам принимал деятельное участие в подборе грима и экспериментальных съемках различных его вариантов, что было не такой и простой задачей. Несовершенная киноплёнка тех лет была очень капризной в тоновой передаче цвета.

В отличие от американского монтажа, который концентрировал внимание на актере, его глазах, руках или на действии, Бауэр всегда вписывал актера в окружающую обстановку. Иногда он просто останавливал мизансцену, позволяя глазу блуждать по кадру. Он умел держать паузу, и он умел говорить со зрителем на языке образов.



*Кадр из к/к «Жизнь за жизнь» (1916)*

Лев Кулешов. Фильм «Жизнь за жизнь» почти полностью был снят в павильоне. Было построено не менее 12 интерьеров, причем один из них, самый большой, использовался трижды: как сцена городского бала, картинная галерея и бальный зал в богатом доме. Поражает мастерство и лаконизм изобразительных средств, с помощью которых Бауэр умел преображать одну и ту же конструкцию, экономя тем самым павильонное пространство. Каждый интерьер отвечал своему предназначению, в нем не было случайных предметов или условной бутафорской мебели. Кроме того, по стилю, архитектонике и композиции кадра, которая задавалась точкой съемки, заложенной в декорации, каждый интерьер иконически отражал характер героя и развитие драматургии. Мужские интерьеры – большие анфиладные декорации с подчеркнутыми горизонталями и массивной мебелью, снимались фронтально. Женские интерьеры, оформленные в полном соответствии с господствовавшим в то время в богатых московских домах стилем эклектика, хвастали стройными колоннами, нишами, разнообразной мебелью времен Людовика XIV, XV или ампира и снимались диагонально.

Будуар любимой героини Бауэра – а то, что она его любимая героиня, видно из декорации – представлял собой полукруг, развивающий свой объем в глубину по диагонали. Больше всего интригует в этой декорации возможности бокового освещения: на самом переднем плане, как в

декорации спальни Веры из фильма «Сумерки женской души», на среднем и на заднем плане. Все великолепные возможности, заложенные в данной декорации, в полной мере задействованы мизансценой: героиня, ожидающая своего мужа, в потоках света на самом переднем плане, чуть позже ее муж на том же месте в контрастном темном костюме – он только что вернулся из игорного дома и не нашел одобрения жены, наконец, примирение супругов в среднем плане декорации в спокойном равномерном освещении.



*Кадры из к/к «Жизнь за жизнь» (1916, реж. Е.Бауэр, оп. Б.Завелев, худ. А.Уткин)*

Освещение в данном фильме, по сравнению с «Сумерками», гораздо более совершенно. Над стенами декорации, находящейся перед камерой, были установлены осветительные приборы, которые как бы просвечивали происходящее действие сзади по направлению к камере. А боковой и верхний свет, освещающий пространство декорации от аппарата, давал общий рассеянный свет. Но такая работа со светом, – отмечает советский художник-постановщик и педагог Геннадий Мясников, – была еще редким исключением. Она встречалась, главным образом, в фильмах Бауэра [12].

Бауэр никогда не строил проходных, не имеющих диетического смысла интерьеров. Он выражал через пластику организованной предметно-пространственной среды драматургию фильма. В картине «Жизнь за жизнь» он создал великолепный интерьер с запоминающимися витражами, ажурными растениями, светлой мебелью и черным бархатом для съемки одной единственной сцены, в которой интрига закручивается до предела (по жанру этот фильм – криминальная драма). Несмотря на то, что декорация необыкновенно хороша, нигде, даже мимоходом она не попадает больше в объектив камеры. Интерьер уникален точно так же, как и то роковое решение, которая приняла в нем героиня фильма для себя и для других участников драмы. Он является воспринимаемой глазом изобразительной кульминацией сюжета.

У Бауэра можно подсмотреть множество приемов выразительности пластического кинообраза. Например, платье актрисы при помощи ветродуя может начать едва заметно двигаться и приобрести желаемую форму в момент кульминации игровой сцены. Или перила декорации могут быть выполнены раз в 5 толще, чем нужно, и на их фоне актриса будет казаться более хрупкой. Как тут не вспомнить американские вестерны, широко применявшие тот же прием: одна и та же декорация салуна в каком-нибудь городке Дикого Запада, строилась на студии Голливуда в двух вариантах: одна побольше, чтобы дамы казались стройнее, вторая поменьше, чтобы ковбои были мощнее. Поистине, идеи не знают границ!

Новаторство Бауэра признавали все его коллеги, даже из конкурирующих кругов. Вернее, не просто новаторство, а то, что Бауэр открывал в киноязыке то, что становилось затем его нормой. Режиссер В.Гардин позднее написал в своих воспоминаниях: «...Я хочу отметить, что родоначальником композиционного метода в кинематографии был, несомненно, Бауэр» [13]. Актер и режиссер А.Бек-Назаров утверждал, что Бауэр в свое время пользовался новыми, тогда еще неизвестными средствами, которые только позднее были признаны альфой и омегой работы кинохудожника. Бауэр был «первым режиссером, который понимал, какое эмоциональное воздействие оказывает на зрителя уже сама композиция кадра». Он учил



выбрасывать из кадра все лишнее, то, что могло отвлечь внимание зрителя от наиболее важного в развивающемся действии [14].



*Кадр из к/к «Жизнь за жизнь» (1916)*



*Кадр из к/к «Король Парижа» (1917)*

Несмотря на короткий творческий путь Евгения Бауэра – он умер в июне 1917 года, проработав в кино неполных пять лет, его влияние на отечественный кинематограф было огромным. К 1916 году находки Бауэра в области кинодекорации были осмыслены и рекомендованы к применению как нормативные в настольной справочной книге по кинематографии [15]. У Бауэра многому смогли научиться большие русские режиссеры. Без усвоения опыта Бауэра, как отмечает С.Гинзбург, совершенно невозможно объяснить метаморфозу Якова Протазанова, которую он совершил в фильме «Отец Сергей». В 1916 г. «Пиковая дама» снималась режиссером Протазановым, еще мыслящим во-многом по театральному: плоская композиция и мизансцена, принцип рампы в освещении, условность декорации, света, спецэффектов, бутафорский реквизит. Образ Германа решен гротескно: актер снимался в полном театральном гриме, в гипертрофированной наполеоновской треуголке и пальто с огромной пелериной из театральной костюмерной. Через два года в 1918 г. «Отец Сергей» Протазанова продемонстрировал зрелый для того времени киноязык: появилась многоплановая декорация, глубинная мизансцена, более сложное освещение, реалистичный интерьер и костюм, монтаж с включением крупного плана.

Среди прямых учеников Бауэра наиболее влиятельным в советской кинематографии стал Лев Кулешов. Через всю жизнь он пронес твердое убеждение в том, что только режиссер-художник может создать настоящее кинопроизведение и сохранил добрые чувства к своему учителю, несмотря на то, что Бауэра после революции окрестили декадентом и просто вычеркнули из истории кино в России. У Бауэра Кулешов получил азы: научился принципам композиции кадра, правилам освещения, а также перенял теорию актера-натурщика и получил основы монтажа. После смерти учителя он начал осмысливать его приемы, написал статью «Основы светотворчества», затем сконцентрировался на исследовании монтажа. Известно, что Кулешов уделял особое внимание первому набору художественного факультета ВГИКа в 1939 г. Опыт Бауэра – забытого великого имени русского кинематографа – на самом деле не пропал втуне. Через таких художников и педагогов, как Лев Кулешов, Алексей Уткин, Владимир Егоров он был передан молодым художникам-постановщикам – воспитанникам ВГИКа, что и объясняет появление сильной кинодекорационной школы в советской кинематографии. Евгения Бауэра по праву можно считать основоположником отечественного кинодекорационного искусства.

#### **Примечания:**

1. Художественное (или игровое) кино в России ведет свое летоисчисление от восьмиминутного фильма «Понизовая вольница», снятого в 1908 г. в ателье А.Дранкова по мотивам песни о

Стеньке Разине. Несмотря на примитивность художественного языка, этот фильм, снятый по русскому сюжету, пользовался бешеным успехом.

2. Подробнее о русском стиле дореволюционного кино см. в предисловии Юрия Цивьяна к кн. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1918). – М., Новое литературное обозрение, 2002. С. 8-14
3. Садуль Жорж. Всеобщая история кино. Т.3. – М.: Искусство, 1961. С. 178
4. Мясников Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства. – М.: ВГИК, 1973. С.29
5. Пионерами фандусной системы в кино были художники тех времен Б.Михин, Ч.Сабинский и другие. Согласно Михину, эта система впервые была применена осенью 1911 года для декораций «Крейцеровой сонаты» Чардынина – см.: Михин Б. Рождение фандуса. // Из истории кино. Вып. 9. – М.: Искусство, 1974. Сс. 148 – 154
6. Кулешов Л. Евгений Францевич Бауэр (к сорокалетию со дня смерти) // Кулешов Л. Собрание сочинений в трех томах. Воспоминания. Режиссура. Драматургия. Том 2. – М.: Искусство, 1988. С.404
7. Сегодня невозможно оценить тонкости тонального решения «универсальной» декорации из черного бархата или любой другой декорации в сукнах Евгения Бауэра из-за качества видеоряда. Не вызывает сомнения, что в оригинальных лентах отсутствовали глухие темные и засвеченные места, полностью потерявшие информацию о фактуре и форме. Современники единодушно отмечали высочайшее качество фотографии и хвалили автора за цвет! Бауэр вирировал и подкрашивал все свои ленты и вызывал у зрителей искреннее восхищение их колоритом.
8. Диегезис – совокупность вымышленного мира экранного произведения искусства.
9. Существуют свидетельства о том, что кинокартина «Сумерки женской души» была создана Бауэром в 1912 году, а вышла на экраны в 1913 г. Каждый год и даже каждый месяц в истории раннего кино имеет значение. Фильмы создавались не дольше, чем за месяц, иногда за неделю, а прогресс кинематографа шел семимильными шагами. Точная атрибуция фильмов поэтому крайне важна.
10. Ханжонкова В. Из воспоминаний о дореволюционном кино. // Сб. Из истории кино. №5 – М., Искусство, 1965. С.126
11. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007.
12. Мясников Г.А. Там же. С.66.
13. Гардин В.Р. Воспоминания. Том 2. – М., Госкиноиздат, 1952.
14. Бек-Назаров А.И. Записки актера и кинорежиссера. – М., Искусство, 1965
15. «При постановке в кинематографе, надо вещи и актеров ставить дальше, чем это должно было бы быть в действительности. Никогда не надо приставлять предметы обстановки прямо к стене, иначе она выйдет почти нарисованной на этой стене. Между первым планом и последующим оставлять крупный просвет и т. д. Также необходимо избегать прямой стены перед зрителем, а скрашивать эту прямизну арками, изломами, углами, нишами, лучше же всего амфиладной перспективой, которой я рекомендую пользоваться во всех возможных случаях. Без соблюдения этих правил на экране всегда получается какая-то лепешка, в которой актеры, декорация и бутафория нагромождены друг на друга и приплюснуты к стене. «Глубина» и «воздух» два элементарных задания обстановки. Картины, в которых они отсутствуют, нормально принадлежат к числу неудачных картин». – В кн. Вся кинематография. Настольная справочная книга. О режиссуре. Под ред. Ц.Ю.Сулимского. – М., 1916. С.81.

### **Библиография:**

1. Бек-Назаров А.И. Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство, 1965.
2. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1918). – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
3. Гардин В.Р. Воспоминания. Том 2. – М.: Госкиноиздат, 1952.
4. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007.
5. Громов Е.С. Л. В. Кулешов. – М.: Искусство, 1984.
6. Громов Е.С. Декоративное мастерство Е. Бауэра. // Вопросы киноискусства. Вып. 17. – М.: Наука, 1976.
7. Е.Ф.Бауэр: pro et contra. Евгений Францевич Бауэр в оценках современников, коллег, исследователей, киноведов. Антология. – СПб: Платоновское философское общество, 2016.
8. Зоркая Нея. «Светопись» Евгения Бауэра. // Искусство кино. № 10. – М., 1997.
9. Кавендиш Филипп. Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино. // Киноведческие записки. №69. – М., 2004.
10. Кино и время. Бюллетень Госфильмофонда СССР. Выпуск первый. – М.: Госфильмофонд, 1960.
11. Короткий Виктор. А.Э.Блюменталь-Тамарин и Е.Ф.Бауэр. Материалы к истории русского светотворчества. // Киноведческие записки. №56 – М., 2002.
12. Кулешов Л. Собрание сочинений. В 3-х тт. – М.: Искусство, 1988.
13. Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М., 1998.
14. Михин Б. Рождение фундуса. // Из истории кино. Вып. 9, М.: Искусство, 1974. Сс 148-154.
15. Мясников Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства. – М.: ВГИК, 1973.
16. Садуль Жорж. Всеобщая история кино. Т.2. Т.3. – М.: Искусство, 1961.
17. Фортескье Луи. Великий немой: Воспоминания кинооператора. – М.: Госкиноиздат, 1945.
18. Сабинский Ч. Из записок старого киномастера. // Материалы по истории кино СССР. Т.1. Дореволюционное кино. – М., 1945-1946.
19. Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961.
20. Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М., 1937.
21. Ханжонкова В. Из воспоминаний о дореволюционном кино. // Сб. Из истории кино. №5 – М., Искусство, 1965.