

КИНОРЕЖИССЕР № 5 (Чеслав Сабинский до 1917 года)¹

Чеслав Генрихович Сабинский (1885–1941) происходил из семьи зажиточного польского крестьянина: отец Сабинского располагал землей площадью в 150 десятин (Сабинский Ч. Анкетный лист // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 1. Ед.хр. 632. Л. 1). Для кинорежиссеров дореволюционной поры такое происхождение нетипично: Бауэр был сыном придворного музыканта, Протазанов вырос в интеллигентной московско-киевской семье, а Гардина знали как потомственного дворянина и внука писателя Лажечникова. Возможно, именно поэтому Сабинский особенно тщательно работал над созданием собственного режиссерского образа, который он последовательно выдерживал и в 1920-е годы. Актер Федор Никитин вспоминал: «За письменным столом сидел очень красивый мужчина лет сорока пяти, с небольшой бородкой и темными волосами, проложенными редкой сединой. На его руке, державшей длинный мундштук, красовался великолепный старинный перстень с гербовой печаткой. Всем своим видом Сабинский хотел производить впечатление аристократа, который не только не скрывает этого в наши яковинские двадцатые годы, но даже как будто бы и подчеркивает. Так он придумал себя для окружающих, и, надо сказать, не без успеха» (Никитин Ф. Из воспоминаний киноактера // Из истории Ленфильма. Вып. 2. Л.: Искусство, 1970. С. 74).

Сабинский получил среднетехническое образование, затем в 1905–1911 годах (В. М. Короткий приводит и другие данные — 1903–1908 годы) учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и одновременно работал декоратором в разных театрах. По воспоминаниям Сабинского, сезон 1908–1909 годов он провел в Московском художественном театре и тогда же был приглашен на работу в московское отделение «Братьев Пате»: «Кинематография в то время не считалась искусством, а приравнивалась скорее к балаганам низшего сорта. Но тем не менее какая-то интуитивная тяга победила, и, несмотря на мое увлечение театральной работой с К. С. Станиславским, я все же ушел из МХАТ и принял предложение бр. Пате» (Сабинский Ч. Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. С. 60).

Сабинский был поставлен художником при французском режиссере Морисе-Андре Мэтре, который снимал фильмы из русской жизни, однако в действительности роль Сабинского в студии Пате была гораздо шире. Хорошо известен его рассказ об одном съемочном дне у Мэтра, когда француз-режиссер пытался показать актерам, как следует играть объяснение в любви русского крестьянина: «С присущей ему

Анна Олеговна Ковалова, кандидат филологических наук. В 2005–2008 гг. — редактор документально-просветительской телепрограммы «Культурный слой» (Пятый канал). В 2009–2015 гг. — научный сотрудник Филологического факультета СПбГУ. С 2015 года — преподаватель Факультета гуманитарных наук ВШЭ (Москва). Редактор-составитель сборника киносценариев Николая Эрдмана (2010). Автор ряда книг и научных статей по истории литературы и кино. Живет в Санкт-Петербурге.

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2016 году

экспансивностью, пафосом и жестикуляцией Мэтр показывал парню поведение любовника: тихо, танцевальной походкой он подошел к девке, не спуская с нее страстно влюбленного взгляда, и, остановившись возле нее, медленно опустился на одно колено. Затем, прижав левую руку к сердцу, полузакрыв глаза, он потянулся к девке, с пафосом произнося по-французски любовные слова» (Сабинский Ч. Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. С. 60). Из всех присутствующих на съемке Сабинский был единственным, кто позволил себе засмеяться и показать Мэтру, как в действительности мог бы происходить подобный эпизод. После этого его стали регулярно приглашать на съемку и монтаж народных сцен.

По данным В. М. Короткого, в 1908—1913 годах у Пате Сабинский оформил около 50 картин, среди них — «Анна Каренина», «Княжна Тараканова», «Поединок» — фильмы, по которым в первую очередь мы теперь и представляем кинематограф самого начала 1910-х годов.

Важнейшее свое открытие Сабинский сделал именно как художник кино. Речь идет о так называемом «ультрареалистическом стиле» в раннем кино, в соответствии с которым постановка фильма ориентировалась не на театральные принципы, а на живую действительность: естественные костюмы, натурные съемки, объемные декорации, аутентичный реквизит. Другими словами, Сабинский адаптировал для кинематографа реалистический стиль МХТ. Сам он свой метод описывал так: «В то время в киноателье господствовали писанные декорации, натянутые на подрамники. Совсем как в театре, на холсте трафаретились обои, писались мебель и реквизит, даль в окнах и чуть ли не самые действующие лица. Толщинки в окнах и дверях, наклеивание настоящих обоев, деревянных панелей, лепка из папье-маше и (настоящий переворот!) мебель, расставленная на съемочной площадке, — все это с трудом вводилось в практику <...> Постройка декораций оказывалась накладной и громоздкой. Но „голь на выдумки хитра“, и в 1911—1912 гг. я впервые у нас в России ввел фундусы из клееной фанеры. Это дало возможность строить многопланные павильоны с несколькими точками для съемочного аппарата» (Сабинский Ч. Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. С. 60).

Что касается фундусов, то их изобретение принадлежит не одному Сабинскому: одновременно с ним и независимо от него эту же технику внедрил в кинопроизводство художник Борис Михин, работая у Ханжонкова. Однако это не умаляет значения нововведений Сабинского, поскольку его фундусы, как уже было сказано выше, стали частью целой новой художественной системы, которая позволила кинематографу отойти от театральной эстетики, что было принципиально важно на рубеже 1900—1910-х годов. Открытие Сабинского — не частность. «Ультрареалистический стиль» подготовил кинематографическое пространство, в котором впоследствии смогли появиться и ожить персонажи со своими живыми историями. Конечно, реализм дореволюционного кино 1910-х годов — понятие очень относительное. И если говорить о нем, то следует иметь в виду лишь предпосылки, подступы и первые шаги — но в них особенное значение имеет реорганизация художественного пространства, предпринятая Ч. Г. Сабинским.

Из работ Сабинского этого периода Р. М. Янгиров особо выделяет картину «1812» (1912, реж. В. Гончаров, К. Ганзен, А. Уральский и др.), в которой с помощью созданного Сабинским макета были осуществлены комбинированные съемки пожара Москвы.

За Сабинским на долгие годы закрепилась репутация кинохудожника-эксперта. А. Е. Разумный вспоминал о своей встрече с Сабинским в 1918 году: «Закурив, он задумчиво разглядывал мои работы, изредка изящным жестом поглаживая „чеховскую“ бородку. Заговорил он быстро и многословно, как всегда, на свою любимую

тему: „Главное в кинофильме — зрелище, и притом настоящее, все должно быть настоящим, никаких отступлений от натуры, никакого обмана. Важно, чтобы бревна в избе были настоящими, а не из папье-маше, иконостас и иконы в нем настоящие, печь в избе — настоящая. Фактура объемная. Фактура должна чувствоваться в каждой вещи. Экран не терпит неправды“. Он повторял это многократно, выражая все то, что волновало нас, творческую молодежь, что было предметом бесчисленных дискуссий» (Разумный А. Е. У истоков. Воспоминания кинорежиссера. М.: Искусство, 1975. С. 42). После революции, во время очередной переоценки ценностей в кинематографии, идеи Сабинского обрели новую актуальность.

Традиционно биография Сабинского делится на «дорежиссерский» и «режиссерский» периоды, а эволюция его приравнивается к движению из художника в режиссеры. Это не совсем верно не только потому, что Сабинский-режиссер никогда не переставал быть художником, но и потому, что Сабинский-художник с самых первых своих дней работы в кино выполнял режиссерские функции, а также функции киносценариста. Еще во время своей работы с Мэтром Сабинский, как уже говорилось выше, не только отвечал за декорации, но контролировал также и съемки, и монтаж. Судя по всему, в начале 1910-х вообще было трудно провести границу между режиссером и художником кино. Когда пресса хвалила постановку иностранных режиссеров фильма «Пате» (как в случае с фильмом «Царский гнев» (1912) Кая Ганзена), часто эти комплименты скорее можно было адресовать художнику Сабинскому: «С режиссерской точки зрения картина поставлена безукоризненно. Вся постановка в деталях верна эпохе. Прекрасно подходит к сюжету и дает настроение несколько мрачный тон красок, коими писаны декорации» (Сине-Фоно. 1912. № 2. С. 18).

С 1912 года, когда московское производство «Пате» отошло к П. Г. Тиману, Сабинский стал художником «Русской золотой серии». В это время он плотно сотрудничал с Я. А. Протазановым, вместе они поставили ряд фильмов, среди них «Как хороши, как свежи были розы», «Купленный муж», «О чем рыдала скрипка», «Разбитая ваза» (все 1913) и другие. К этому времени эксперименты Сабинского стали достоянием общественности: павильоны к «Купленному мужу» приезжал смотреть сам Станиславский, а вслед за ним — вся Москва, в том числе, как вспоминал Сабинский, и полицеймейстер.

Сабинский принимал участие в знаменитых толстовских экранизациях «Русской золотой серии» «Анна Каренина» (1914, реж. В. Гардин) и «Война и мир» (1915, реж. В. Гардин, Я. Протазанов). Справедливости ради надо заметить, что, описывая работу Сабинского в своих мемуарах, Гардин особенных восторгов не выражал: «В сущности, установка декораций в ателье отличалась от театральной монтировки только значительно большими антрактами и тщательностью оклейки фанерных щитов обоями» (Гардин В. Р. Воспоминания. Т. 1. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 62).

После «Войны и мира» Сабинский вслед за Гардиным и Протазановым покинул «Русскую золотую серию» и предпринял две самостоятельные постановки — «Улыбка женщины» и «Страсть безрассудная». Согласно Вен. Вишневскому, первый режиссерский опыт Сабинского — короткий фильм «Страшный покойник» (1912), поставленный совместно с А. В. Гурьевым еще у Пате.

Думал ли Сабинский открыть самостоятельное кинопроизводство, об этом достоверно ничего не известно. Во всяком случае, в конце 1914-го — начале 1915 года он уже был постоянным режиссером в молодой фирме И. Н. Ермольева. О службе Сабинского у Ермольева ходили легенды. О бешеных темпах кинопроизводства, которыми Ермольев давил на своих режиссеров (на Сабинского — в особенности), упоминает едва ли не каждый второй мемуарист, описывающий дореволюционное ки-

но. Режиссер В. П. Касьянов, в частности, описывает такой эпизод: «Как-то во время съемки „Гуттаперчевого мальчика“ я беседовал с Ермольевым, в это время подошел режиссер Сабинский и сообщил Ермольеву, что он только что закончил съемку своего очередного кинофильма (инсценировка какой-то песни) с участием Бакшеева, Панова и др. артистов. Узнав от Сабинского, что актеры еще здесь и что в ателье у него стоит отснятая декорация постоянного двора, Ермольев попросил Сабинского декорацию не разбирать, артистов попросил задержаться в ателье, а сам, быстро перелистывая поданный ему „песенник“, остановился на одной из песен, кажется, „Эй, быстрее летите, кони“, и предложил Сабинскому использовать готовую декорацию постоянного двора и приступить сегодня же к съемке по этой песне нового фильма с участием роли ямщика Бакшеева, в роли хозяина постоянного двора Панова и т. д.» (Касьянов В. Вблизи киноискусства. Отрывки из воспоминаний. 1896—1917 гг. [Публикация, предисловие и комментарий В. Н. Мыльниковой] // Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 183—184). Пресловутый ермольевский песенник стал притчей во языцех, в своих воспоминаниях Сабинский тоже его упоминает, рассказывая об абсурдных порядках ермольевской фабрики.

У Ермольева Сабинский обнаружил режиссерскую универсальность, работая во всех жанрах, которые только существовали в дореволюционном кино — от комедии до мелодрамы. Особая статья — экранизации классики, поставленные Сабинским у Ермольева. Во второй половине 1910-х годов экранизации (а не лубочные иллюстрации, характерные для 1900-х — начала 1910-х годов) были уже возможны, и фильм Сабинского «На бойком месте» (1916) по Островскому — один из них. Этот фильм удостоился похвалы не только ермольевского «Прозектора», но и вполне независимой газеты «Обозрение театров», корреспондент которой отмечал: «Прежде всего нужно отметить внимательное отношение режиссера к Островскому. Зачастую приходится наблюдать, как режиссеры проявляют полный произвол в тех сценах, которые приходится вставлять в инсценировку, и это „творчество“ в большинстве случаев оказывается довольно низкого качества. Отсутствие этой режиссерской фантазии в картине „На бойком месте“ — несомненное достоинство ленты. В общем, постановка выдержана в строгом соответствии с самой пьесой и отличается интересными деталями. Режиссер г. Сабинский дал на экране подлинный быт» (Обозрение театров. 1916. № 3139. С. 10).

Вообще, Сабинскому с прессой скорее везло. Наиболее показательной можно считать рецензию В. К. Туркина на фильм «Ястребиное гнездо» (1916), опубликованную в журнале «Пегас». Дело в том, что «Пегас» был особенно тенденциозным изданием и благожелательно отзывался о фильмах лишь одной кинофирмы — фирмы А. А. Ханжонкова, который и учредил этот журнал. Поэтому осторожные формулировки Туркина, адресованные Сабинскому, можно считать высшей похвалой: «Картина „Ястребиное гнездо“ по роману Пазухина — много лучше и интереснее всех последних постановок ателье И. Н. Ермольева <...>

Постановка принадлежит Ч. Сабинскому и носит на себе отпечаток всех достоинств и недостатков, характерных для работы этого режиссера. <...> Картина... не лишена настроения, жизненности, но в то же время страдает от пристрастия режиссера к дешевым эффектам, к лубку, что значительно ослабляет впечатление от картины» (Пегас. 1916. № 3. С. 88).

Из-за огромного потока фильмов, которые Сабинский снимал у Ермольева, режиссер прослыл многостаночником, ответственным за все слабости русского дореволюционного кино. Пришедший на фабрику Ермольева А. В. Ивановский вспоминал: «Наши современные артисты очень удивились бы методу, каким действовал режиссер Сабинский (позднее я узнал, что подобным образом работали почти все режис-

серы). Сабинский командовал: „Начали! Отворяйте дверь, идите, оглядывая комнату, не торопясь, к письменному столу. Хорошо! Прекрасно! Снимаем!“ Мне стало понятно, почему так ходульно, напыщенно, неискренне играли артисты в большинстве картин, виденных мною. Выполняя все по команде, артисты давали только внешний рисунок роли, ни о каком раскрытии душевных переживаний не могло быть и речи. Сабинский считался среди режиссеров „палочкой-выручалочкой“, он мог снять фильм в неделю, а если уж очень надо было дирекции, то и в три дня!» (Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссера. М.: Искусство, 1967. С. 135–136).

Сабинский вспоминал, что график работы, насаждаемый Ермольевым, был абсолютно невыносим, что он мечтал уйти из этой фирмы и каждый свой фильм на фабрике снимал как последний. Но на этот случай у Ермольева всегда был готов целый набор хитроумных уловок, с помощью которых он удерживал непокорных режиссеров. Празднуя премьеру очередного «последнего» Сабинского, Ермольев приглашал его на «последний» праздничный ужин, во время которого на манжете записывался сценарий новой картины, а под утро режиссер и фабрикант заезжали на фабрику, чтобы заказать новые декорации.

В конце 1917 года Сабинскому удалось все-таки вырваться и перейти на службу к Д. И. Харитонову, однако уже через полгода он вернулся к Ермольеву. Вероятно, у Харитонова оказалось ничуть не лучше, а Ермольев, как отмечал Ивановский, все-таки «очень ценил Сабинского — такой режиссер был необходим» (Там же. С. 136).

Возможно, Сабинский был так необходим не только потому, что умел быстро снимать фильмы, но и потому, что в это нелегкое время он отнюдь не потерял вкуса к кинематографии. Как отметил Р. М. Янгиров, он чутко реагировал на все нововведения, которые проникали в русское кино: «Сабинский-режиссер плодотворно осваивал многие новации, проникавшие в русское кино: в своих постановках он совершенно отошел от популярного некогда этнографизма, небезуспешно акцентировал актерскую игру („игра в сукнах“); камера у него утратила неподвижность, средние планы все чаще сменялись крупными и т. п.» (Янгиров Р. М. Чеслав Сабинский // Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 517).

Более того, Сабинский не прекращал изобретать, и его новаторские идеи оказывали влияние на всю кинематографию. Это подтверждает, в частности, Б. С. Лихачев: «Следует особо отметить картину „Вот мчится тройка почтовая“, так как при ее постановке режиссер Сабинский впервые в России применил монтажный лист, являвшийся одновременно „железным сценарием“. В этот монтажный лист, кроме подробного перечисления сцен и заметок о натуральных и павильонных съемках, заносилось также количество снятого метража рядом с предполагаемым» (Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Часть 1. 1896–1913 гг. Л.: Academia, 1927. С. 59).

С. С. Гинзбург назвал Сабинского «открывателем» песенного жанра — явления, во многом определившего развитие русского кино середины — второй половины 1910-х годов: «Между „песенным жанром“, принесшим в годы войны такой коммерческий успех фабрике Ермольева, и ранними лубочными экранизациями народных песен не было ничего общего. Лубочные экранизации иллюстрировали народные песни, фильмы „песенного жанра“ использовали их как материал для создания мрачных, мелодраматических сюжетов, выражения безысходной тоски, стилизованного изображения ушедшего или уходящего быта» (Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С. 142).

Но в той же книге Гинзбург утверждает: «...над лубочными картинками работал, как правило, Ч. Г. Сабинский, а также некоторые другие второстепенные режиссе-

ры» (Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С. 162). Действительно, в главных книгах по истории кино, как и в большинстве мемуарных текстов, Сабинский представляется одним из «других второстепенных режиссеров». Но кого, если разобраться, можно поставить перед ним? Гардина? Протазанова? Бауэра? Чардынина? Пожалуй, только этой великолепной четверке уступал Сабинский, но вряд ли это делает его «второстепенным режиссером» или «грамотным ремесленником», как его называл Ивановский.

Вероятно, более объективную оценку Сабинскому можно найти у тех мемуаристов и исследователей, которые смотрели на русское кино несколько со стороны. И. П. Кавалеридзе, например, ставил его очень высоко: «Кино, однако, захватывает все больше и больше. Возможно, этому способствовала дружба с художником и режиссером Чеславом Сабинским — человеком тонким, ищущим, старавшимся как-то „облагородить“ реквизит, декорации, не довольствоваться грубой театральной бутафорией» (Кавалеридзе И. П. [Первые киношаги] // Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. Киев: Мистецтво, 1988. С. 52). А американский историк Джей Лейда отзывался о Сабинском так: «К своей работе в кинематографе Сабинский подходил творчески — и это была большая редкость на рубеже 1900-х — 1910-х гг. Когда Гаш и Мэтр открыли в Москве филиал студии „Братья Пате“, они дали начало французско-русскому стилю — и потребовались многие годы и две революции, чтобы изжить его из российского кино. <...> Впоследствии благодаря Сабинскому в русское кино вошли миниатюрные декорации, и его энтузиазм естественным путем привел Сабинского к режиссуре» (Leyda Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton University press, 1983. P. 46).

Однако такой подход к пониманию роли Сабинского в истории русского кино, как уже отмечалось выше, многие годы остается на периферии, а Сабинский продолжает быть «второстепенным режиссером». В его кинематографической деятельности усматривают нечто эпигонское: когда речь идет о Сабинском-многостаночнике, предполагается, что он умело тиражировал кем-то придуманные схемы. Между тем по большей части это были схемы Чеслава Сабинского — одного из подлинных создателей русского дореволюционного кино.