

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103  
УДК 778.5"1913/1918"+791.45.072

Н. С. Рябчикова  
Школа дизайна, Высшая школа экономики,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

## Ранние киноопыты Витольда Ахрамовича. 1913–1918 гг.

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается разнообразная работа Витольда Ахрамовича (Ашмарина) в раннем русском кинематографе – от одного из первых профессиональных кинорецензентов до сценариста и даже режиссера. Через биографическо-культурологическую оптику прослеживается общий контекст, в котором существовал дореволюционный русский кинематограф, чьи деятели приходили из журналистики, литературы, театра и были тесно связаны с разнообразными художественными течениями своего времени. Это, в свою очередь, не могло не оказывать влияние на формирование сюжетов и стиля отечественного киноискусства. Так, Витольд Ахрамович приносит в свою работу в кинематографе опыт журналиста и сотрудника издательства символистов «Мусажет», что сказывается на его деятельности как кинорецензента, сценариста и редактора, а его переводы с польского языка дают возможность осуществить экранизацию одного из скандальных романов начала XX в. – «Сильный человек». Она же кладет начало его попыткам перейти от сценарной и административной работы в кино к работе режиссерской. Среди имен, которые оказываются связаны в предреволюционные годы через фигуру В. Ахрамовича, – С. Пшибышевский, М. Горький и М. Андреева, Вс. Мейерхольд.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Витольд Ахрамович, Всеволод Мейерхольд, Юрий Желябужский, Станислав Пшибышевский, раннее русское кино, кинокритика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103  
УДК 778.5"1913/1918"+791.45.072

Natalie S. Ryabchikova  
School of Design, Higher School of Economics,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

## Early Film Work of Vitold Akhramovich. 1913–1918

### ABSTRACT

The article examines the various activities of Vitold Akhramovich (Ashmarin) in early Russian cinema – from his work as one of the first professional film reviewers to that of a screenwriter and even a director. Through the lens of biography and cultural studies, the article traces the general context in which pre-revolutionary Russian cinema existed. Its employed people who came to cinema from journalism, literature and theatre and were closely associated with various artistic movements of their time. This, in turn, could not but influence the plots and the style of Russian cinema. Thus, Vitold Akhramovich brings to his work in cinema the experience of a journalist and an employee of the Musaget Symbolist publishing house, which affects his work as a film reviewer, screenwriter, and editor, while his translations from Polish make it possible to make a screen adaptation of one of the scandalous novels of the early 20<sup>th</sup> century. – “The Strong Man” (Mocny człowiek). It also laid the foundation for his attempts to move from screenwriting and administrative work in cinema to directing. Among the names that are connected through the figure of V. Akhramovich in the pre-revolutionary years are Stanisław Przybyszewski, Maxim Gorky and Maria Andreeva, and Vsevolod Meyerhold.

### KEYWORDS

Vitold Akhramovich, Vsevolod Meyerhold, Yurii Zheliabuzhskii, Stanisław Przybyszewski, early Russian cinema, film criticism.

В статье «Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: у истоков русской кинотеории» [1] мы рассматривали фигуру кинорежиссера Витольда Ахрамовича и его влияние на раннюю теорию и практику Льва Кулешова. Для более полного понимания этого влияния, однако, необходимо выстроить более широкий контекст их встречи и проследить разнообразную работу Ахрамовича в раннем русском кинематографе – от одного из первых профессиональных кинорецензентов до сценариста и даже режиссера. Одновременно такая биографическо-культурологическая зарисовка помогает понять общий контекст, в котором существовал дореволюционный русский кинематограф, чьи деятели приходили из журналистики, литературы, театра и были тесно связаны с разнообразными художественными течениями своего времени. Это, в свою очередь, не могло не оказывать влияние на формирование сюжетов и стиля отечественного киноискусства. Среди имен, которые оказываются связаны в предреволюционные годы через фигуру В. Ахрамовича, – С. Пшибышевский, М. Горький, Вс. Мейерхольд.

## АХРАМОВИЧ-ПЕРЕВОДЧИК

В конце 1913 г. завершился важный период в жизни Витольда Ахрамовича, связанный с издательством символистов «Мусaget» и одноименным журналом, где он работал четыре предыдущих года. Начинаясь следующая из многих профессиональных «жизней» Ахрамовича – переводческая. По воспоминаниям Сергея Дурьлина, Ахрамович интересовался переводами и в «Мусагете», еще со стороны: «“Польскую” струю в “Мусагете” – переводы из Словацкого и Мицкевича – он любил» [2, с. 348].

Вероятно, в начале 1912 г. Ахрамович в письме поэту Борису Садовскому затрагивает вопрос перевода «Сатирикона» Петрония, который, видимо, планировалось переводить в «Современнике», где в это время работал Садовской<sup>1</sup>. Ахрамович радостно пишет, что нашел переводчика для Петрония. Это был Исидор Румер, двоюродный брат Осипа Брика и родной брат переводчика Осипа Румера, ставшего известным позже, и будущего же физика Юрия Румера, соратника Льва Ландау. В это время Исидор Румер сотрудничает с «Мыслью и словом» Густава Шпета, переводит Платона и Эйнштейна, пристраивается с Сергеем Соловьёвым, чуть позже – с Маяковским, а в 1920-е, по некоторым сведениям, становится секретарем (или референтом) Троцкого. После убийства Кирова он исчезает на Лубянке. Вышло ли что-то из хлопот Ахрамовича – пока неясно.

Еще до ухода из «Мусагета» Ахрамович начал сотрудничать как переводчик в издательстве В. М. Антика, куда до него уже пришел его хороший знакомый поэт Владислав Ходасевич. Помимо польского, специализации Ахрамовича, Ходасевич переводил также с французского; в мемуарной книге «Некрополь» он называет сотрудником

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 6 – 6об.; письмо без даты, но в нем упоминается новый адрес Сергея Соловьёва в лечебнице Вырубова в Крюково, куда его в начале 1912 г. перевели из городской лечебницы – см.: [3, с. 177].



Фото 1. Титульный лист русского издания «Сильного человека» С. Пшибышевского в переводе В. Ахрамовича / Title page of the Russian edition of "The Strong Man" by S. Przybyszewski, translated by V. Akhramovich

пролет дни и ночи» переводил его с рукописи<sup>2</sup>. Одновременно весной 1912 г. Ахрамович планировал перевести недавно вышедший роман другого популярного польского писателя Юзефа (Йозефа) Вейсенгофа «Соболь и панна». Помимо договора с неким формирующимся издательством «Библиотека польских писателей», которое, по его словам, «положительно монополизирует все польские переводы», он хотел опубликовать роман Вейсенгофа и в журнале «Современник», которым в это время руководил Аркадий Аверченко и где работал Борис Садовской. Возможно, чтобы как-то сгладить свою медлительность в организации этой публикации (или нежелание ею заниматься), Садовской в мае 1912 г. предложил Ахрамовичу написать статью-некролог о только что скончавшемся Болеславе Прусе. На что Ахрамович ответил: «Непосредственное, первое "нет" на твое любезное и очень тронувшее меня предложение боролось с сомнительным "да". Ради этого я перечел несколько рассказов Пруса, и это чтение только подтвердило мое старое, отрицательное отношение к этому "польскому Шеллеру-Михайлову" разду-

тому до размеров национального писателя. Он очень скучен, бесталанен, либерален до слюнявости... Его общественно-политическая журналистика чужда мне и неинтересна. А ведь так изругать, я уверен – не в целях «Современника»»<sup>3</sup>.

антиковской «Универсальной библиотеки» и их общего друга поэта Самуила Кисина (Муни), но его имя в каталоге издательства не встречается (см. [4]). Всю первую половину 1910-х гг. Ахрамович занят переводами скандально известного польского писателя Станислава Пшибышевского, который десятилетием ранее был кумиром его и его друга и товарища по сибирской ссылке поэта Георгия Чулкова. В издательстве Антика «Польза» вышли в единственном авторизованном переводе Ахрамовича романы «Сильный человек» (1912), «Освобождение» (вторая часть «Сильного человека», 1913; второе издание – 1916) и «Святая пуца» (окончание романа «Сильный человек», 1914) (фото 1).

В середине весны 1912 г. вышел первый том «Сильного человека», вторую часть, «Освобождение», Ахрамович должен был изначально окончить к 1 июня 1912-го, в мае он «на-

2 РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 3.

3 Там же.

Отношение к Прусу и Вейсенгофу (который советским литературоведением назывался реакционным, националистическим и антисемитским писателем) вносит дополнительную характеристику в политические настроения Ахрамовича в первой половине 1910-х.

Щедрость издателя, вероятно, позволяла Ахрамовичу какое-то время существовать на работу переводчика: за один авторский лист Антик платил 35 рублей, а куда более широко ведший дело И. Д. Сытин, к примеру, 7 рублей, что последний нередко ставил в вину молодому коллеге, упрекая его за излишнюю щедрость [4, с. 12]. Впрочем, Ахрамович работал и у Сытина: в 1914 г. в сытинском собрании сочинений Генрика Сенкевича (т. 15) вышел его перевод «Камо грядеши» [5, с. 182]<sup>4</sup>.

Витольд Ахрамович не был ни единственным, ни даже основным переводчиком Пшибышевского на русский язык; в эту сферу, как и на «пир символизма», он пришел довольно поздно. Пик интереса к нему у круга символистов приходится на 1902–1907 гг. А. Белый, встретившийся с Пшибышевским в октябре 1906 г. в Мюнхене, писал одобрительно в эссе о нем, помещенном затем в «Арабесках»: «С места в карьер бросаются на нас герои Пшибышевского, скрежещут зубами, сокращают и выпрямляют мускулы, кидаются на женщин, лобзают и убегают в тьму» [6, с. 3]<sup>5</sup>.

Больше всех Пшибышевского переводил Владимир Высоцкий; но переводили его и многие другие, вплоть до провинциальных дам. Ходасевич перевел у В. М. Антика другие романы Пшибышевского, также в авторизованном виде и «с рукописи»: «Дети горя» (1915) и его вторую часть «Адам Джазга» (1916) (они были затем переизданы в «Универсальной библиотеке», соответственно, в 1917 и 1918 гг.). Однако в то время как переведенные Ходасевичем романы выходили тиражом 2–3 тыс. экземпляров, «Сильный человек» был издан в 5,2 тыс. экземплярах, «Освобождение» – в 3,6 тыс. экземплярах (плюс 1 тыс. экземпляров второго издания), «Святая пуца» – в 3,2 тыс. экземплярах [4, с. 190, 207–208]. Для сравнения: Диккенс или Мопассан выходили по 10 тыс. экземпляров, «Путешествия по Италии» Ипполита Тэна – в 15 тыс. копий.

Помимо упоминания Пшибышевского как «типа» литературы и умонастроений в мемуарах Чулкова, можно легко привести примеры восторженного отношения к нему в эти годы Петровской, Брюсова и других. Перевод именно Пшибышевского был для Ахрамовича не просто средством зарабатывания денег – и он, как остальные, был «болен» декадентством. Его младший коллега по послереволюционной газете «Известия» Хрисанф Херсонский с высоты десятилетий тоже пытался этот выбор оправдать: «...Содержание романа, очевидно, было для переводчика далеко не безразличным. Герой романа журналист и литературный критик Билецкий добивается успеха и славы путем цепи преступлений. Он подталкивает больного чахоткой поэта Гурского к самоубийству, вручает ему яд, а после смерти Гурского присваивает его

<sup>4</sup> Этот перевод в последние годы был переиздан.

<sup>5</sup> А. Белый описал мюнхенские встречи с ним в «силузете» «Пшибышевский» (Белый А. Пшибышевский // Час. 1907. № 18. 2 сентября).

рукописи и публикует их под своим именем. <...> Такова та большая, эгоистическая, не брезгающая ничем интеллигенция, которую с упоением рисует Пшибышевский. При том эта интеллигенция у него парадоксально почти всегда принимает участие в рабочем движении. <...> Что же в больном мире героев Пшибышевского привлекло переводчика перед первой империалистической войной? <...> Гневное разоблачение гнилости такой психологии с ее цинизмом и одновременно мистическим душком? Желание отмежеваться? <...> он принадлежит к тому слою русской художественной интеллигенции, который на стыке двух миров, как мне думается, оказался в несколько гамлетовском положении. Должно быть, слишком много различных противоречивых философских, мировоззренческих путей проверяли эти люди практически для самих себя и слишком не элементарен был для них выбор там, где речь шла не только о политической альтернативе с кем ты, с революционным рабочим классом или с прогнившей буржуазией, но где вставали вместе с тем сложнейшие проблемы эстетики, художественных исканий, вопросы психологии, “высшей” морали и т. д.» [7, с. 37–39].

Неудивительно, что Херсонский пытается найти причину интереса Ахрамовича к роману – ведь он не просто перевел его, но спустя несколько лет участвовал и в переносе произведения Пшибышевского на киноэкран. Судя по всему, эта экранизация стала его пропуском в кинематограф, с которым он будет связан затем в разных ипостасях в течение следующих полутора десятилетий. В истории литературы, где отложилась многообразная деятельность Ахрамовича до Первой мировой войны, следующие, предреволюционные годы оказываются белым пятном перед последующим, снова более известным (хотя бы в своих «энциклопедических» веках) периодом<sup>6</sup>. Восполнить этот пробел позволяет история кино. На 1914–1916 гг. приходится основная активность Ахрамовича-кинорецензента, а на 1915–1919 гг. – его практическая работа в кинематографе, перешедшая затем в административную.

## КИНОРЕЦЕНЗЕНТ

История русского кино почти не знает имен первых профессиональных кинорецензентов. Привычно перечисляются или «большие имена», писавшие о кинематографе по случаю (Максим Горький, Леонид Андреев, Александр Серафимович), или такие фигуры, как Самуил Лурье, Моисей Алейников и Никандр и Валентин Туркины – то есть те, кто совмещали работу рецензента и редактора журнала, а затем зачастую участвовали в создании советского кинематографа и советской истории кино. В большинстве же своем эти кинокритики остаются неизвестными, поскольку часто пользовались криптонимами или псевдонимами либо печатались

<sup>6</sup> *Историки литературы, упоминающие Ахрамовича в связи с «Мусагетом» и кругом символистов, к сожалению, уже традиционно пишут о том, что он лишь «после революции увлекся кинематографом» (напр.: [8, с. 244]).*

анонимно. Анонимной – теперь скорее в метафорическом смысле – до сих пор оставалась по большому счету и работа Витольда Францевича Ахрамовича с 1910 по 1917 г. Однако полная подборка его рецензий дает нам фигуру одного из первых русских кинокритиков, который начал писать о кино в 1910 г., был особенно активен в 1914–1916 гг. и в последний раз выступил с рецензией в 1929 г., за несколько месяцев до смерти.

Подавляющее большинство этих рецензий не были подписаны его именем. Рецензий с указанием автора – «В. Ахрамович» – всего две: в «Театральной газете» за 1916 г. («Пиковая дама») и 1917 г. («Набат»). Также в 1917 г. там был напечатан некролог Е. Бауэра, подписанный инициалами «В. А.», которые также позволяют говорить об авторстве Ахрамовича<sup>7</sup>.

Тем не менее составители фундаментального каталога сохранившихся ранних русских картин «Великий Кинемо» [9] расшифровали как «В. Ахрамович» криптоним «W.», стоявший под рецензией 1910 г. на «Жизнь и смерть Пушкина» в «С.-Петербургских театральных ведомостях», а также под рецензиями в «Театральной газете» на фильмы «Женщина завтрашнего дня» (2-я серия, 1915), «Юрий Нагорный» (1916) и «Революционер» (1917). В «Великом Кинемо» была перепечатана и рецензия Ахрамовича на «Набат», но при этом также подписанная полным именем рецензия на «Пиковую даму» (1916) была помещена как анонимная. Тем не менее, принимая убедительную расшифровку в «Великом Кинемо» за основу, при сплошном просмотре подшивки «Театральной газеты» за 1913–1918 гг. оказывается, что Ахрамович – «W.» был одним из основных ее кинорецензентов, особенно в 1915–1916 гг. Более того, несколько рецензий, подписанных этим криптонимом, ссылаются на предыдущие рецензии того же автора, но либо подписанные другой буквой – «Ъ», либо совершенно анонимные. Такие внутренние отсылки, вкуче с повторяющимися терминами и лексемами (например, «инспирировать» для описания работы режиссера с актером, «холодный» для описания актерской игры, «монументальность» как характеристика картин), а также общими темами рецензий – в частности, проблемой «иллюстрации» литературных произведений на экране, интересом к протожанрам кино («киноповесть», «кинодрама») и к кинематографическому «ритму», позволяют большую часть их рассматривать как принадлежащие Витольду (Witold) Ахрамовичу (Ахрамовичъ). Большую часть, но не все: на протяжении существования «Театральной газеты» и ее специального отдела «Экран» там появлялись и другие криптонимы и псевдонимы («Ж.», «Ил. С.», «Ли»), а редактор газеты Эммануил Бескин также не был чужд работе в кино, и потому в данный момент все анонимные рецензии атрибутировать как написанные В. Ахрамовичем невозможно.

Криптоним «-Ъ» впервые появляется под рецензией на «Обрыв» в первом же номере «Театральной газеты» в 1913 г. (в 1913 и 1914 г. киноотдел газеты еще не регулирен) и сменяется «W» в № 39 за сентябрь 1915 г. В этом же номере была впервые помещена реклама грядущей

<sup>7</sup> В послереволюционные годы его статьи и заметки, в частности, в «Известиях», подписывались такими деривативами от взятого в это время псевдонима Ашмарин, как «В. Аш», «Аш.» и «А.», что отражено в фундаментальном словаре псевдонимов И. Ф. Масанова.

инсценировки фирмой «Тиман и Рейнгардт» («Русская Золотая Серия») романа С. Пшибышевского «Сильный человек». В начале октября появилось больше информации: «По единственному разрешенному автором переводу этого произведения, предоставленному Витольду Ахрамовичу, который и взял на себя труд инсценировки, получив непосредственные указания автора о ее деталях»<sup>8</sup>. Возможно, именно с началом работы у Тимана связана смена псевдонима.

Помимо указанных выше републикаций, некоторые из рецензий «Театральной газеты», подписанных как W., так и -ъ, также были частично или полностью перепечатаны в «Великом Кинемо» как анонимные – вплоть до курьезного разделения двух рецензий, следующих в номере за 9 апреля 1917 г. одна за другой за подписью W.: первая, «Революционер», при перепечатке обрела имя автора, а вторая, «Чёрные вороны» – стала анонимной. Разумеется, при этом были републикованы рецензии на сохранившиеся фильмы, составляющие около 20% всего объема критического отдела «Театральной газеты». Помимо этого, отдельные кинокритические рецензии «Театральной газеты» неоднократно привлекали внимание исследователей раннего российского кинематографа, но в таких случаях действительно оставались анонимными.

Итак, первая атрибутируемая рецензия Ахрамовича относится к 1910 г. – в «С.-Петербургских театральных ведомостях»<sup>9</sup>. Знаменательно, что посвящена она фильму «Жизнь и смерть Пушкина», то есть изображению на экране поэта, фигура которого являлась ключевой для символистов, в частности, для В. Ходасевича и Б. Садовского. Кроме того, эта рецензия принадлежит автору, который регулярно посещает синематограф и уже может обобщить свои впечатления, а также сравнить зарубежные фильмы и появившиеся лишь за пару лет до того отечественные. О восприятии кинематографа в кругу Ахрамовича в этот период известно относительно немного, но примеры весьма выразительны. Осенью 1913 г. поэтесса Надежда Львова перед самоубийством звонила Вадиму Шершеневичу со словами: «Очень тоскливо, пойдете в кинематограф». Шершеневич пойти в кинематограф не смог, и Львова застрелилась [10, с. 47]. Поэт и критик Эллис (Лев Кобылинский), хороший знакомый Ахрамовича по «Мусагету», еще на рубеже десятилетия «в великолепных, припадочных пародиях, подвинчивая себя музыкой, изображал <...> что угодно; мать, бывало, садилась играть ему кинематографический вальс; он изображал, как бы протанцевали вальс – меньшевик, эсер, юнкер, еврей, армянин, правовед, Брюсов, Батюшков, князь Трубецкой, передавая движением дрожанье экрана кино; и до Чаплина, Чарли, явил собою – Чаплина, Чарли; импровизации переходили в дичайшую пляску: вертелся, как дервиш» [11, с. 60].

<sup>8</sup> Театральная газета. 1915. № 40. 4 октября. С. 18.

<sup>9</sup> С.-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 2. 31 августа. С. 3 (в «Великом Кинемо» дата указана с опечаткой – 3 августа).

Вероятно, практическую работу в кинематографе Ахрамович начал в середине 1915 г. От нее осталось мало вещественных следов, и тем не менее его имя оказывается связанным с важнейшими именами и исканиями в кинематографе следующего десятилетия: Всеволодом Мейерхольдом, Евгением Бауэром и Львом Кулешовым.



Скорее всего, в конце лета – начале осени 1915 г. Витольд Ахрамович поступил в фирму Пауля (Павла Густавовича) Тимана (она несколько раз меняла имена остальных компаньонов и была также известна по названию своей популярной «Русской Золотой Серии»). Если он и работал в кино помимо рецензий в «Театральной газете» до поступления к Тиману, об этом пока ничего не известно. Первый и главный фильм, с которым связано там его имя, – это экранизация «Сильного человека» в постановке Всеволода Мейерхольда, снимавшаяся в 1916–1917 гг. Экранизация, однако, как указывалось выше, была задумана еще во второй половине 1915 г., и первоначально режиссером планировался Александр Уральский – именно его называют самые первые объявления о начале работы над картиной: «У “Тимана и Ко” А. Н. Уральский ставит большую картину в трех сериях «Сильный человек» по трилогии С. Пшибышевского. Первая часть, собственно “Сильный человек”, закончена съемкой; осталось снять вторую – “Освобождение” и третью – “Святая душа”. Фирма приобрела право исключительной постановки. К работе над сценарием привлечен переводчик единственного авторизованного издания трилогии на русском языке В. Ахрамович»<sup>10</sup>. К Уральскому, надо сказать, особенно благоволил кинорецензент «Театральной газеты» – да и количество информации явно превышало обычную для заметок «Театральной газеты» норму. В дальнейшем газета сообщала, что для «инсценировки» романов Ахрамович получил «непосредственные указания автора о ее деталях». Постановка же Уральского также должна была осуществиться при «ближайшем сотрудничестве» Ахрамовича. Правда, вскоре уже утверждалось, что Уральский к постановке только «приступает»<sup>11</sup>. В следующем номере реклама (под видом «хроники» кинопроцесса) уточняла: «Режиссер г. Уральский ведет съемки трех серий “Сильного человека”, которые появятся непосредственно одна за другой в течение двух недель»<sup>12</sup>. В журнале «Сине-фоно» осенью 1915 г. также утверждалось, что «в ателье т-ва “Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко” закончены подготовительные работы по инсценировке известного романа Пшибышевского “Ното Sapiens” (“Сильный человек”). Ставит картину реж. В. К. Висковский; в качестве исполнителей будут приглашены польские артисты Имп. Варшавского театра»<sup>13</sup>. Кто бы ни планировался в качестве режиссера, эта постановка, по всей видимости, если и была в самом деле начата, не была закончена, и лишь летом 1916 г. появились новые рекламные объявления, уже с именем Всеволода Мейерхольда (фото 2).

О том, что Ахрамовича еще не было на студии летом 1915 г., когда Мейерхольд снимал там свою первую картину «Дориан Грей», косвенно свидетельствует отсутствие его имени в переписке режиссера с другими его сотрудниками того времени [12, с. 54–56]. Судя по тому, что его имя возникает в рекламе «Русской Золотой

**10** Театральная газета. 1915. № 39. 27 сентября. С. 14.

**11** Театральная газета. 1915. № 40. 4 октября. С. 16; 18.

**12** «Московская хроника» // Театральная газета. 1915. № 41. 11 октября. С. 17.

**13** Сине-фоно. 1915. № 19–20. С. 57.



Фото 2. Реклама несостоявшейся экранизации «Сильного человека» в постановке А. Уральского («Проектор». 1915. № 2. С. XIII) / Advertisement for the failed film adaptation of "The Strong Man" directed by A. Uralsky ("Proektor", 1915. No. 2. P. XIII)

чем именно Ахрамович занимался в это время, Желябужский мельком упоминает в другом месте. Говоря спустя пару десятилетий о вездесущности цензуры в дореволюционном кино, он приводит пример: «До февральской революции 1917 года касаться религиозных тем, показывать на экране даже простые религиозные обряды, как, например, венчание и др., запрещалось, и я помню, когда я начал работать в 1916 году у Тимана, 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.» [14, с. 18]<sup>15</sup>.

Кроме того, по словам Желябужского, Ахрамович был больше, чем просто редактор сценариев и титров: «Сам Тиман находился в ссылке (под Уфой. – Н. Р.) как германский подданный. Его жена была довольно вздорная женщина и к тому же лишена вкуса. Фактически дело вела пятерка, состоявшая из главного режиссера и директора предприятия Волкова, режиссера Уральского,

Серии» в сентябре 1915 г., Ахрамович и Мейерхольд в этот раз разминулись буквально на несколько недель. Ниже будет приведено свидетельство самого Мейерхольда об их знакомстве. О работе Ахрамовича у Тимана помимо съемок «Сильного человека» известно в основном из упоминаемый Юрия Желябужского, сына бывшей актрисы МХТ Марии Андреевой и пасынка Максима Горького. Желябужский, ставший впоследствии оператором и режиссером, сам начал работать на студии 13 февраля 1916 г.: «Попав на кинофабрику Тимана, я очень быстро включился в практическую работу. Первое, что мне пришлось делать, – это читать и править сценарии, корректировать надписи в сценарном отделе. Заведующим литературным отделом у Тимана был в то время Витольд Францевич Ахрамович. С ним я и начал мою первую работу в кино – в частности, написал несколько сценариев» [13, с. 181]<sup>14</sup>. Небольшую деталь о том,

14 Сценарная работа Ю. Желябужского в фирме П. Тимана в фильмографиях не отражена; вполне возможно, что работал он анонимно.

15 Заманчиво попытаться отождествить этот эпизод с какой-то из картин фирмы Тимана 1916 г., но это вряд ли представляется возможным.

заведующего сценарным отделом Ахрамовича, актрисы и главного администратора Уваровой» [13, с. 182].

Фотограф-любитель, бывший студент Петроградского политехнического института Желябужский оказался у Тимана, потому что компания хотела действовать в съемках его мать, Марию Андрееву. Первым (и единственным) ее фильмом на студии стала экранизация «Микробов жизни» по Евдокии Нагродской. Из многих предложений Андреева выбрала фабрику Тимана в немалой степени из-за режиссера Александра Волкова. Горький шутливо советовал ей в феврале 1916 г. из Петрограда: «Я стою за Тимана, потому что мне нравится Волков, у него прекрасно сделаны глаза. Я, конечно, понимаю, что это искусственные глаза хорошей немецкой работы, но они совсем как настоящие. Серьезно же говоря – он порядочнее Радина и Сдеревича, вместе взятых. Я думаю, что с ним можно работать...» [15, с. 293]<sup>16</sup>. К концу мая 1916 г. фильм был почти снят, и Желябужский сообщал матери: «Видел я все негативы: ты вышла хорошо как с фотографической точки зрения, так и со стороны игры. <...> А. А. [Волков] вчера получил письмо от Павла Густавовича [Тимана] – ему очень понравились твои фото, и, очевидно, Ахрамович напел тебе дифирамбов, так что он спрашивает, когда и будешь ли ты еще играть» [15, с. 297]. Из этого видно, какую значительную роль «связного» со ссыльным владельцем студии играл «заведующий литературным отделом». Впрочем, вскоре ситуация претерпела поворот на 180 градусов. По воспоминаниям Желябужского: «Летом 1916 года произошла размолвка между Е. В. Тиман и группой основных работников ателье. <...> Е. В. Тиман стала писать мужу, что ее затирают, диктуют свои вкусы, и в ответ на это Тиман, не видя из ссылки настоящего положения дел, вздумал руководить вслепую. В результате все мы, кроме Уральского, от Тимана ушли» [13, с. 182]. События, вероятно, развивались не так стремительно или не так однозначно, как указано у Желябужского, но размолвка действительно была и, судя по всему, касалась Марии Андреевой. Несмотря на первоначальный энтузиазм Тимана (действительный или выдуманный Желябужским или Громовым), что-то сразу же пошло не так. Киножурнал «Пегас», выпускавшийся фирмой Ханжонкова, представлял дело таким образом: «Известная артистка театра Незлобина – М. Ф. Андреева снялась в фирме Тиман, Рейнгардт и Ко. Согласно соглашения с уполномоченным фирмы г-ном Волковым, М. Ф. Андреева не получила за свое первое выступление ничего, предоставив фирме Тиман, Рейнгардт и Ко рассматривать эту картину как пробную. По съемке картины г-н Волков выразил г-же М. Ф. Андреевой свое полное удовлетворение и условился с ней относительно дальнейших съемок. Артистка предусмотрительно озаботилась о своем гардеробе и нашла костюмов тысячи на четыре. Но, оказалось, поспешила... Из Уфимской губернии от г-на Тимана было получено по телеграфу предписание: ни в каком случае не занимать г-жу Андрееву.

<sup>16</sup> Комментаторы 24-томного собрания писем Горького видят во фразе «прекрасно сделаны глаза» мнение Горького о снятой Волковым экранизации романа А. Фёдорова «Его глаза» – тоже у Тимана [16, с. 294].

Г-н Тиман, по видимому, находит слишком дорогой для своей фирмы артистку, которая может разрешить себе роскошь сняться в пробной картине совершенно даром, и может быть, думает, что талантливая артистка еще недостаточно испробована на экране»<sup>17</sup>.

Улаживать конфликт пришлось не кому иному, как Витольду Ахрамовичу. «Пегас» продолжал: «На днях заведующий литературной частью в фирме Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко – г. Ахрамович был вызван срочно в Уфимскую губ., к г-ну Тиману.

В результате этой поездки управляющему ателье фирмы, г-ну Волкову, было предложено стать рядовым режиссером и сдать управление ателье г-ну Ахрамовичу.

Мы не знаем хорошо г-на Ахрамовича, как администратора, но не можем не отметить, что в кинематографии все больше завоевывают себе надлежащее положение представители литературы и критики».

Однако месяц спустя другой журнал, «Вестник кинематографии», сообщал о новом развитии событий: «[н]а место ушедшего г. Волкова, директором фабрики Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко приглашен С. В. Лурье,

редактор журнала “Сине-фоно”»; кроме того, «[п]о слухам, М. Ф. Андреева, обиженная фирмой Тимана, вместе с Максимом Горьким решила открыть свое дело. В качестве администратора намечается ими бывший директор фабрики Тимана г. Волков»<sup>18</sup>. Итак, управляющим/директором фирмы Ахрамович успел пробыть едва ли месяц. Потерял ли он сразу же и статус руководителя литературного отдела, имеющиеся документы пока не дают возможным судить. Павел Тиман вернулся в Москву в конце 1916 г., что привело к новой перекомпановке руководства. Так, судя по воспоминаниям Смирновой-Искандер, относящимся к зиме 1917 г., Е. Уварова, вопреки утверждению Ю. Желябужского, либо осталась у Тимана, как и Уральский, либо покинула фирму позже, либо вернулась в нее. Сам Желябужский летом 1916 г. начал работать на фабрике Михаила Трофимова «Русь», с которой и была связана почти вся его дальнейшая деятельность в кино.

Еще до этого, зимой или весной 1916 г., опробовав себя в сценарной работе, Желябужский, по его словам, начал помогать Александру Волкову монтировать «Портрет Дориана Грея», так как сам Мейерхольд, «сняв картину, даже не попытался ее монтировать» [13, с. 181]<sup>19</sup>. «Портрет Дориана Грея» вышел на экраны 1 декабря 1915 г. – а первый публичный просмотр состоялся еще 31 октября [17, с. 394], что, естественно, ставит под сомнение утверждение Желябужского. Вопрос о том, кто осуществлял монтаж картины, остается открытым.

17 Пегас. 1916. № 6 – 7 (июнь – июль). С. 102. (Здесь и далее в цитатах сохранена орфография и пунктуация оригинала.)

18 Вестник кинематографии. 1916. № 119 (Август). С. 2.

19 Из письма Г. Нотмана Мейерхольду следует, что еще летом этим занималась – по крайней мере, предварительным черновым монтажом, – некая Алевтина Алексеевна, монтажница фирмы, фамилия которой неизвестна, а надписи клеивал сам Нотман (под псевдонимом Энритон он исполнял в фильме роль Сесили Хоуарда) [12, с. 54]. Впоследствии оператор фильма Александр Левицкий также утверждал, что монтировал фильм, но это вряд ли возможно – помимо глухих упоминаний в мемуарах, письмо Нотмана к Мейерхольду не оставляет сомнений в том, что оператор и режиссер не сошлись характерами.

Как бы то ни было, летом 1916 г. Мейерхольд вернулся, чтобы поставить новую «сенсацию», «Сильного человека», и в первый же визит на фабрику Тимана, 16 июля, он встретился с Витольдом Ахрамовичем [17, с. 434]<sup>20</sup>. Режиссер писал жене в Петроград: «Ахрамович просил (прежде чем знакомиться с “Сильным человеком”) прочитать “Историю греха” Жеромского. Сценарий готов, подготовлена монтировка и даже декорации. Ухожу нагруженный книгой толстой и сценарием». Однако Жеромский, данный как альтернатива постановке «Сильного человека», Мейерхольду не понравился. Он думает также о Вилье де Лиль-Адане и Эдгаре По. Мейерхольд: «[к]ночи (18-го) решаю: надо ставить именно “Сильного человека”. Вещь очень сжато уложилась в сценарий. <...> В “Сильном человеке” очень мало сцен на воздухе. Мало действующих лиц, а вещь очень выразительная. Да и Тиманы очень хотят именно “Сильного человека” видеть в моей постановке» [цит. по: 17, с. 434–435].

По письмам Мейерхольда к первой жене, впоследствии утерянным, события того лета восстановил в своей двухтомной биографии режиссера, вышедшей в 1929 г., Николай Волков. 19 июля началась подготовка к постановке – художник МХТ Владимир Егоров получил задание закончить декорации к 1 августа, и втроем – Мейерхольд, Ахрамович и Егоров в тот же день впервые собираются для работы над режиссерским сценарием: «обсуждают методы постановки, перестановку сцен, сокращение и т. д.» [17, с. 436].

Одновременно Мейерхольд думает о постановке «Пиковой дамы» по инсценировке Бориса Садовского в кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь», но вскоре, видимо, отказывается от этой мысли [17, с. 436]<sup>21</sup>.

Н. Волков суммирует имевшиеся в его распоряжении документы: «Для составления монтировки “Сильного человека” Мейерхольд 21 вечером созывает в кафе Метрополь совещание, в котором участвуют В. Ф. Ахрамович, помощник режиссера С. Я. Белоконов, режиссер «Золотой Серии» М. И. Доронин и артист Художественного театра К. П. Хохлов, которому предназначается роль “Сильного человека”. <...> В этот же день корректируются декорации и происходит знакомство Мейерхольда с оператором Бендерским. “Теперь пора сказать, – пишет Мейерхольд, – что Левицкого нет, оператор же Бендерский совсем другой планеты человек. Вижу, что с ним будет легко работать”» [17, с. 436–437].

После дня репетиции, 23 июля начинаются съемки. За первый день работы с 10 утра до 10 вечера Мейерхольд снял 800 метров («Чистых будет 400, так как почти все снимал дважды», – пишет он жене [17, с. 437]. На следующий день Мейерхольд сам встает перед камерой: «Играю роль Гурского, поэта, не печатающего своих произведений, отдающего свое литературное наследство другому, покончив жизнь самоубийством. Не нашли подходящего актера. Доронин и Ахрамович убедили меня играть. 25-го съемка началась в 12 дня и окончилась в 5 часов. Сняли еще 250 метров» [17, с. 437]. М. Доронин, уже

**20** Среди общих знакомых у Ахрамовича и Мейерхольда был, к примеру, переводчик и поэт Владимир Нилендер.

**21** Возможно, о сотрудничестве с «Летучей мышью» помышлял и Ашмарин – это был еще один способ заработать денег, к которому, помимо Садовского, прибегал и В. Ходасевич.

снимавшийся у Мейерхольда в «Дориане Грее», играет Барсука, одну из женских ролей – Лусю – играет Мария Жданова из Художественного театра, а на вторую женскую роль Мейерхольд никак не находит претендентку, пока случайно не появляется Варвара Янова, в прошлом году скандально сыгравшая у него роль Дориана Грея.

Возможно, в связи со скандалом вокруг взаимоотношений Тимана и Андреевой и уходом части руководящего состава фирмы Мейерхольд комментирует слухи о «расстройстве дел» в «Русской Золотой Серии»: «Это не так, как теперь выясняется. П. Г. (Павел Густавович Тиман. – Н. Р.) подбирает очень искусно помощников. В этом году в ателье совсем иная атмосфера. Помрежиссеры великолепны. Ахрамович мне помогает очень, очень. Техники и рабочие превосходные. <...> Когда я снимаю, я держу всех в ателье от 10-ти утра до 11-ти часов ночи, но так распределяю работу, что никто не чувствует утомления. В ателье кипит веселая работа. “Сильный человек” тысячу раз любопытнее, чем “Дориан”, как материал для кино. Жданова и Янова очень украшают картину. Хохлов играет очень хорошо» [17, с. 437–438]. Съемки уже готовых сцен идут параллельно разработке новых. Так, 29 июля Мейерхольд, по его словам, «снимал всего лишь одну сцену, недоснятую накануне; работал от часу до 5-ти дня. <...> Вечером в кафе Метрополь монтировал дальнейшие сцены. Моими помощниками по этому делу были: Ахрамович, Белоконь» [17, с. 438].

31 июля снимается одна из самых интересных и сложных по постановке сцен фильма – «Театр-Варьете». Мейерхольд «считает этот день самым веселым днем»: «Вот почему. Я ввел в “Театр-Варьете” цирковые номера. На сцене снял: великолепного балаганного танцовщика Караваяева, двух мальчиков-эквилибристов (французы) из Эрмитажа – партерное упражнение, укротительницу змей из “Паноптикума”. А как я радовался ухаживать в антрактах за этой компанией, поить их чаем, кормить бутербродами (мальчиков конфетами). Работа кипела. На съемке была публика (журналисты и кинематографические любители)» [17, с. 438–439].

Николай Волков продолжает пересказ событий: «1 августа Мейерхольд “инспирирует” Егорова для картины “В Венеции” (“Венеция вся должна быть построена в ателье – шутка сказать)» [17, с. 439] – это словечко из рецензий «Театральной газеты» (с осени 1915 г.), видимо, переключалось в лексикон Мейерхольда.

«Венеция удалась на славу», и 3 августа снимаются последние сцены [17, с. 439]. В заключение Волков приводит большое интервью, которое Мейерхольд дал «Театральной газете» – но в связи с этим имени Ахрамовича не упоминает. Тем не менее связь совершенно определенно существовала. Мейерхольд подробнее рассказал о задачах, которые ставил перед собой, и вновь упомянул сценариста картины: «Совместить роль режиссера пьесы с ролью Гурского оказалось задачей нелегкой. К счастью, в лице В. Ф. Ахрамовича (переводчик романа Пшибышевского) я нашел такого помощника, который дал мне возможность преодолеть трудное совмещение в одной картине двух задач: ставить пьесу и играть» [18, с. 15].

Несмотря на присутствие другого режиссера – М. Доронина, Мейерхольд называет именно Ахрамовича, который, судя по письмам, исполнял также обязанности одного из помрежей, работал вместе с Мейерхольдом над режиссерским сценарием и раскадровкой («монтировкой») и, вполне вероятно, занимал место режиссера в те моменты, когда самому Мейерхольду нужно было находиться перед камерой.

К началу зимнего киносезона картина опять не была закончена. «Сине-фоно» уже в ноябре 1916 г. оповещал: «В виду того, что приезд Мейерхольда не мог состояться в ноябре, постановка второй серии “Сильного человека” закончится в январе; в этом месяце будут выпущены обе серии»<sup>22</sup>. Но и зимой Мейерхольд в Москве не появился. Его тогдашняя ученица А. В. Смирнова-Искандер вспоминала, что, так как Мейерхольду было тяжело ставить и одновременно сниматься самому, фильм закончен не был, и его выпуск перенесли на 1917 г.: «В феврале, в самый разгар репетиций “Маскарада”, в Петроград приехала Евгения Михайловна Уварова, представительница кинофабрики “Тиман и Рейнгардт”, для переговоров с Мейерхольдом об окончании его работы над фильмом “Сильный человек”» [19, с. 238]. В Москве Мейерхольд появился лишь в мае 1917 г. и тогда же показал заснятые части фильма своим студистам с Бородинской (А. В. Смирновой-Искандер и А. М. Смирнову). При этом фильм, видимо, действительно еще не был доснят, поскольку ранее Мейерхольд предлагал занять в нем другого студийца, Николая Щербакова. В показанных кусках несохранившегося фильма, по воспоминаниям Смирновой-Искандер, «[о]чень своеобразен, интересен был сам Мейерхольд в роли Гурского. Его лицо, голова были необыкновенно скульптурны. <...> Всеволод Эмильевич, как всегда, живо интересовался нашим впечатлением от фильма, с пристрастием расспрашивал нас. Мы не выразили восторга, это ему не понравилось». Смирнова-Искандер вспоминала также, что Мейерхольд «в те дни переделывал и торопился закончить “Сильного человека”» [19, с. 242–243].

В том же мае 1917-го «Сине-фоно» поспешил оповестить читателей, что Вс. Э. Мейерхольд начал для «Русской Золотой Серии» съемку экранизации романа Ф. Сологуба «Навьч чары» (которые журнал упорно именовал «Новыми чарами»): «Параллельно им же ведутся работы по съемке второй части “Сильного человека”»<sup>23</sup>. В середине лета съемка «Сильного человека» (2 серии) рекламировалась как законченная – как и съемка «Навьч чар»<sup>24</sup>. Но лишь после Октябрьской революции «Театральная газета» начала объявлять о выпуске «Сильного человека» «в скором времени» – такая реклама появилась и в конце октября, и в конце ноября 1917 г. (советский фильмограф В. Вишневский указывает датой выхода 9 октября 1917 г. [20, с. 138]). О реакции на его выход на экране сведений почти не осталось. Так, в начале 1935 г. Леонид Оболенский вспоминал, явно имея в виду фильм Мейерхольда, что в 1919 г. вместе с Л. Кулешовым

**22** Сине-фоно. 1916. № 2–3 (ноябрь). С. 50.

**23** Сине-фоно. 1917. № 13–14 (31 мая). С. 44.

**24** Сине-фоно. 1917. № 15–16 (июнь – июль). С. 64. «Навьч чары» были поставлены А. Саниным в 1917 г. на студии «Русь».

они смотрели «в только что занятом красными городе Екатеринбурге две картины – “Последний человек” и “Кровавый вихрь”» [21, с. 273]<sup>25</sup>.

## КИНОРЕЖИССЕР?

Между тем работа с Мейерхольдом, по-видимому, дала новое направление работе Витольда Ахрамовича. В фирме Тимана, которая с весны 1915-го, после ухода основных режиссеров В. Гардина и Я. Протазанова, испытывала постоянный кризис режиссерских сил, он получил возможность перейти от сценарной и административной работы – к режиссерской. Осенью 1916 г. «Театральная газета» сообщила новые подробности о его карьере в фирме, которая во избежание упоминания «германского» имени владельца чаще именовалась тогда «Русская Золотая Серия» или «Эра». Так, 25 октября 1916 г. в отделе хроники появилась следующая информация: «В “Русской Золотой Серии” В. А. (так! – Н. Р.) Ахрамович приступил к съемкам картины “Пусть завтра смерть, сегодня мы живем”; в картине будут заняты крупные силы Художественного театра»<sup>26</sup>. В фильме под этим названием, выпущенным торговым домом «Мерказор» (так в 1918 г. называлась бывшая фирма В. Венгерова), режиссером значится Иосиф Сойфер, оператором – Александр Станке. Сюжет этой «драмы из закулисной кинематографической жизни» историкам остался неизвестен, как и автор ее сценария. Спустя неделю, в начале ноября 1916 г., «Театральная газета» продолжила оповещать: «В. Ф. Ахрамович заканчивает подготовительные работы по постановке оригинальной кино-драмы “Скошенный сноп”»<sup>27</sup>. «Оригинальная» на киножаргоне тех лет означало, что драма снимается по оригинальному сценарию, автор которого в рекламных материалах указывался анонимным «\*\*\*» (заманчиво подозревать в авторе Ю. Желябужского или самого Ахрамовича). Под названием «Скошенный сноп на жатве любви» фильм был выпущен в «Русской Золотой Серии» 25 февраля 1917 г. – режиссером был указан Михаил Бонч-Томашевский. По информации Вениамина Вишневого, эта «бессмысленная драма с надуманным мистико-эротическим сюжетом и нелепыми титрами» исполнялась Е. Адамович (в роли босоножки Нины), Константином Хохловым (в роли композитора Чарского) и А. Морозовым (в роли скульптора Ахматова). Либретто ее, впро-

чем, вполне осмысленно: «Композитор Чарский, сделавший себе блестящую карьеру, расшатал свои силы слишком рассеянной жизнью. Днем он не может работать, ночью его томит бессонница.

В школе босоножек он встречается одну девушку Нину, и в его сердце зажигается новая чистая любовь. Он резко изменяет образ жизни, порывает свои отношения с Загорской, избалованной, богатой барыней. Его вновь посещает вдохновение. Он пишет новую симфонию, на творчество которой его побудили легкие пляски

**25** Оболенский контаминирует название фильма Мейерхольда и фильма Ф. Мурнау “Der letzte Mann” (1924).

**26** Театральная газета. 1916. № 43. 25 октября. С. 14.

**27** Театральная газета. 1916. № 44. С. 14.



Нины. В то время, как Чарский занят своей работой, Нина позирует его другу, скульптору Ахматову, который лепит статую нимфы Эгерии, вдохновительницы римского царя Нумы Помпилия. <...> На своем концерте Чарский, после шумного успеха, встречает Загорскую, которая по-прежнему его любит. Прежняя дурная страсть просыпается в нем. Он ищет свидания с Загорской, снова отдается пустым развлечениям. Нина, заметив охлаждение Чарского, уходит от него к Ахматову, который целомудренно любит ее. Напрасно Чарский теперь раскаивается в своем легкомысленном поведении, он одинок и несчастен. Тогда в минуту крайнего отчаяния, он зовет к себе Нину магической игрой своей. И Нина, вдали от него, позируя Ахматову, слышит его любовный призыв. Она спешит к нему и является на его мольбу с последним утешением и исцелением: из ее рук он радостно приемлет, как кубок любви, напиток смерти, и так искупляет свою вину перед Ниной.

Нина возвращается к Ахматову, она поднимается к подиуму, готовая позировать, но тут внезапно падает: ее сердце не выдержало»<sup>28</sup>.

Рецензия в журнале «Прозектор» связывает явственный в фильме «мотив больного творческого экстаза, граничащего с безумием и бредом» с традицией таких картин, как «Пляска смерти» и «Умиравший лебедь» (а также и «Сильного человека»): «Демоны страсти» овладевают воображением больного композитора и увлекают его в бездонные «бездны». <...> Бесплезно искать в этой драме жизненной правды и здравого смысла: психология даже здоровых людей остается в ней совершенно необъяснимой; непонятно, например, – почему нежная, любящая девушка находит спасенье любимого человека в смерти; неизвестно – делает ли она это, чтобы спасти его от мук близкого безумия или мстит за свою первую обманутую любовь.

Но оставив в стороне оценку картины с точки зрения жизненной правды и реализма, можно признать ее не лишенной интереса в художественном отношении; игра г. Хохлова и г. Адамович является вполне выдержанной и тонкой, а местами – прямо драматичной. Постановка картины – изящная и обдуманная; финал проведен в мягких тонах художественного вкуса и чувства меры. Общее впечатление от картины, как красивого поэтического вымысла, усиливается и несколько претенциозными, но эффектными надписями, в роде следующих: «Вина любви фиал разбит», «в его душе поют демоны страсти», «парчевая завеса любви», «весна ожидания» и т. п.»<sup>29</sup>.

Нужно заметить, что представлявшееся более поздним критикам и историкам (да и рецензентам) надуманным, вычурным, претенциозным, с какой-то точки зрения, составляло атмосферу жизни (или восприятие этой атмосферы) того круга, к которому Ахрамович принадлежал десятилетием ранее – студия скульптора Крахта с ее планировкой, где собирались молодые поэты круга «Мусагета», в том числе «жилой верх в виде неогороженных, свешивавшихся над ней полатей, а внизу, задранированные плющом и другой декоративной зеленью, <...>

28 *Прозектор*. 1917. № 3–4. 15 марта. С. 120.

29 Там же. С. 12.

слепок с античных обломков, гипсовые маски и собственные работы хозяина» [22, с. 319], сложные любовные интриги (например, Соколов («Гриф») – Петровская – Брюсов – Белый), эпидемия самоубийств, поиски духовного знания... Ахрамович был не единственным литератором, который мог использовать собственный опыт пребывания в этом кругу. Популярнейшей сценаристкой предреволюционных лет была Анна Мар (Анна Леншина), журналистка и писательница, в конце 1900-х гг. связанная отношениями с поэтом Виктором Гофманом, который застрелился в Париже в 1911 г., открыв «эпидемию самоубийств» среди литераторов [см.: 23, с. 212–213; 240–244]. Левшина совершила самоубийство по оставшейся неизвестной причине вскоре после Февральской революции. Интересно, что некрологи в кинопрессе сделали упор на личные причины трагического финала, в отличие от приводившихся в других изданиях, где он объяснялся неудовлетворенностью судьбой последней пьесы [24]. Исследование биографической и текстуральной связи массовой литературы (а также драматургии) и ее авторов с ранним русским кинематографом, в сущности, еще не начато [25].

Лишь в декабрьском номере «Сине-фоно» за 1916 г. читатели извещались, что ателье В. Венгерова «пригласило заведующего литературным отделом и режиссера В. Ф. Ахрамовича, который готовится в настоящее время к постановке намеченной на январь картины “Таинственный гость”»<sup>30</sup>. В январе 1917-го журнал «Кулисы» также указывает В. Ахрамовича одним из режиссеров торгового дома «Венгерова и Ко», которым после недавнего ухода компаньона фирмы и ее главного режиссера, Владимира Гардина, стал руководить С. Френкель. Среди других режиссеров Венгерова указываются актер театра Незлобина Николай Маликов и мхатовец Борис Сушкевич. Работал у Венгерова как режиссер и актер также Иосиф Сойфер, режиссер Соловцовского театра в Киеве, начинавший статистом у Мейерхольда и с его помощью в 1905 г. поступивший в школу Художественного театра [26, с. 343]. «Сине-фоно» в конце января – начале февраля 1917 г. уточняет: «В. Ф. Ахрамович (так! – Н. Р.) закончил павильонные съемки картины “Украденная юность” (по Уэльсу) с А. Л. Миклашевской (Камерный театр), П. И. Старковским (т. Незлобина), Г. А. Пожидаевым и др.»<sup>31</sup>. В дальнейшем фильм рекламировался без указания режиссера в № 3–4 «Кине-журнала» (после начала марта 1917 г.) среди

картин, которые уже «закончены съемкой и готовы к выпуску», затем как «производство 1917 г.» в «ближайших выпусках» с указанием Ахрамовича как режиссера, и по-прежнему упоминался как таковой в конце августа 1917 г.<sup>32</sup> Согласно фильмографическим справочникам, фильм был снят по сценарию Ахрамовича Иосифом Сойфером [27, с. 301]. Напомним, что «Пусть завтра смерть, сегодня мы живем», начатая (или запланированная) Ахрамовичем у Тимана, также выпускалась в режиссуре Сойфера фирмой Венгерова – что говорит в пользу того, что автором ее сценария также был Ахрамович.

**30** Сине-фоно. 1916. № 5–6 (декабрь). С. 78–79. О фильме с таким названием сведений нет.

**31** Сине-фоно. 1917. № 7–8 (январь – февраль). С. 76.

**32** Кине-журнал. 1917. № 5–6. 30 марта. С. 67; Кине-журнал. № 11–16. 1917. С. 31.

Вполне возможно, что начатые им съемки «Украденной юности» были Сойфером закончены – столь же вероятным представляется, что имя Ахрамовича оказалось табу к моменту выхода фильма на экраны в связи с его участием в попытке национализации кинопромышленности, в начале февраля 1918 г. Выпускалась «фантастическая драма на сюжет рассказа Г. Уэллса» конторой А. Л. Саввы уже после 26 апреля 1918 г. (фото 3)<sup>33</sup>. Либретто следующим образом передавало сюжет несохранившейся драмы: «В тиши рабочего кабинета старый, одряхлевший профессор экспериментальной психологии (П. Старковский. – Н. Р.) изобрел средство произвольно переселять души из одного тела в другое.



Фото 3. Кадр из фильма «Украденная юность» («Мир экрана». 1918. 19 мая. С. 9) / A screen capture from “Stolen Youth” (“Mir ekrana”. 1918. May 19. P. 9)

И вот, для того чтобы продолжить свою жизнь, еле теплившуюся в теле, обреченном близкой смерти, он выбрал цветущего юношу (Г. Пожидаев, он же – художник картины. – Н. Р.), которого и обрек на дьявольски-лукавый опыт.

С помощью изобретенных им пилюль он похитил юность студента, вселил свою душу в молодой организм, а полную надежды цветущую душу юноши – в свое дряблое, разлагающееся тело.

Дневник плененного юноши раскрывает загадочную трагедию, разыгрывающуюся между героями этой странной и маловероятной истории<sup>34</sup>.

Это последняя известная из нескольких, видимо, так и не удавшихся попыток Витольда Ахрамовича поставить фильм. Зато в том же 1918 г., когда вышли «Пусть завтра смерть» и «Украденная юность», имя Ахрамовича снова появляется в рекламных объявлениях в качестве сценариста. Вместе с хореографом и танцором Михаилом Мордкиным он оформил для экрана балет «Азиада», впервые поставленный Мордкиным в 1910 г., затем снова в 1912-м и, наконец, в 1917 г. – на музыку И. Гютеля. Партнершей Мордкина в кино была Маргарита Фроман, вторая исполнительница «девушки-бедуинки» Азиада на сцене (после Марии Рейзен). Фильм был также известен под названием «Невольница гарема». Ставил тот же Иосиф Сойфер, снимал тот же Александр Станке – но уже для фирмы К. Абрамовича [27, с. 248]. Предварительный показ «грандиозной кино-поэмы» прошел в сентябре – октябре 1918 г.: «В картине интересно то, что использованы такие интересные силы московского балета, как М. М. Мордкин и Маргарита Фроман, впервые выступающие на экране.

33 Мир экрана. 1918. № 1. С. 9–10. Возможно, фирмой А. Л. Саввы фильм был закончен, так как в периодике 1918 г. фирма упоминается как снимающая фильм (дата его выпуска не указывается В. Вишневым и из периодики со всей определенностью не выясняется).

34 Там же. С. 9.



Фото 4. М. Мордкин в балете «Азиада». Фото 1917 г., использовавшееся в рекламе фильма «Азиада» («Кино-газета». 1918. № 27. С. 5) / M. Mordkin in the ballet "Aziade". 1917. Used in advertising the film "Aziade" ("Kino-gazeta", 1918. No. 27, p. 5)

В основу сюжета положен балет «Азиада» (фото 4), исполнявшийся несколько раз на арене одного из цирков Москвы. Это – красивое зрелище, довольно удачно перенесенное на экран»<sup>35</sup>. В том же 1918 г. сценарий был признан заслуживающим публикации (почему-то в журнале фирмы И. Ермольева), но автором его был назван один Мордкин. «Азиада» вернулся на экраны в начале 1920-х годов и, возможно, поэтому сохранился по сей день – единственный из всех завершённых фильмов Витольда Ахрамовича<sup>36</sup>.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рябчикова Н. С. Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: у истоков русской кинотеории // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 61–79.
2. Дурылин С. Комментарий к «Антологии» // Книгоиздательство «Мусaget»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы / Сост. А. И. Резниченко. М.: РГГУ, 2014. С. 347–412.
3. Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: Arsis Books, 2015. – 336 с.
4. Московский книгоиздатель В. М. Антик. Каталог изданий 1906–1918. М.: Издательство МПИ, 1993. – 245 с.
5. Kurant I. Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975. T. 4. Wrocław: Ossolineum, 1986. – 411 s.
6. Белый А. Арабески. М.: Мусaget, 1911. – 501 с.
7. Херсонский Х. Страницы юности кино. Записки критика. М.: Искусство, 1965. – 278 с.
8. Киссин С. (Муни). Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В. Ф. Ходасевичем. М.: Август, 1999. – 416 с.
9. Великий Киномо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 564 с.
10. Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1976. – 279 с.
11. Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. – 686 с.
12. «...считаю счастьем для себя работать с Вами». Мейерхольд и кино (публикация В. В. Забродина) // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 49–84.
13. Желябужский Ю. Автобиография // Кино и время. Вып. 4. М.: Госфильмофонд СССР, 1965. С. 178–186.

35 «Азиада» на экране // Кино-газета. 1918. № 36 (октябрь). С. 10.

36 «Азиада» демонстрировался в конце декабря 1923 г. в кино Краснопресненского Совета (б. Ханжонков) – Кино-газета. 1923. № 16. 25 декабря. С. 4, затем в «Кино-карнавале» на Арбате в начале января 1924 г. (Кино-газета. 1924. № 1 (17). 1 января. С. 4).

14. Заседание в честь 15-летия советского кино. Научно-исследовательский сектор ВГИК. Февраль 1935 // Лаборатория истории отечественного кино ВГИК. Инв. № 15262.
15. Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой / Сост. А. П. Григорьева и С. В. Щирина. Изд. 3-е, доп. и перераб. М.: Искусство, 1968. – 796 с.
16. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. / Гл. ред. Ф. Ф. Кузнецов. Т. 12. Январь 1916 – май 1919. М.: Наука, 2006. – 731 с.
17. Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1929. – 492 с.
18. Мейерхольд у экрана // Театральная газета. 1916. 7 августа. С. 15.
19. Смирнова-Искандер А. В. В 1917 году // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 236–246.
20. Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. – 192 с.
21. Стенограмма вечера воспоминаний старейших учеников и преподавателей ГИК. 16 и 20 января 1935 г. // К истории ВГИКа. Кн. 1 (1919–1934): Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. М.: ВГИК, 2000. С. 258–310.
22. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. – 910 с.
23. Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 508 с.
24. Грачева А. М. «Жизнетворчество» Анны Мар // Лица: Биографический альманах. Вып. 7. М.; СПб., 1996. С. 56–76.
25. Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. – 244 с.
26. Короткий В. М. Операторы и режиссеры русского игрового кино 1897–1921. М.: Канон+, 2009. – 432 с.
27. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3: Приложения. М.: Искусство, 1961. – 307 с.

## REFERENCES

1. Ryabchikova N. S. *Vitol'd Akhramovich (Ashmarin) i Lev Kuleshov: u istokov russkoi kinoteorii* [Vitol'd Akhramovich (Ashmarin) and Lev Kuleshov: At the inception of Russian film theory]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 3, pp. 61–79.
2. Durylin S. *Kommentarii k "Antologii"* [Commentary to "The Anthology"]. In: *Knigoizdatel'stvo "Musaget": Istorii. Mify. Rezul'taty. Issledovaniia i materialy* [The Musaget Publishing House: History. Myths. Results. Research and Documents]. Ed. by A. I. Reznichenko. Moscow: RGGU, 2014, pp. 347–412.
3. Etkind A. *Sodom i Psikheia. Ocherki intellektual'noi istorii Serebriannogo veka* [Sodom and Psyche. Essays on the Intellectual History of the Silver Age]. Moscow: Arsis Books, 2015. 336 p.
4. *Moskovskii knigoizdatel' V. M. Antik. Katalog izdanii 1906–1918* [The Moscow Book Publisher V. M. Antik. Catalog of Publications 1906–1918]. Moscow: MPI, 1993. 245 p.
5. Kurant I. *Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975. T. 4*. Wrocław: Ossolineum, 1986. 411 s.
6. Bely A. *Arabeski* [The Arabesques]. Moscow: Musaget, 1911. 501 p.
7. *Khersonskii Kh. Stranitsy iunosti kino: Zapiski kritika* [The Pages from the Youth of Cinema: The Notes of a Critic]. Moscow: Iskustvo, 1965. 287 p.
8. Kissin S. (Muni). *Legkoe bremia: Stikhi i proza; Perepiska s V. F. Khodasevichem* [A Light Burden: Poetry and Prose; Correspondence with V. F. Khodasevich]. Moscow: Avgust, 1999. 416 p.
9. *Velikii kinemo: Katalog sokhranivshikhsia igrovykh fil'mov Rossii, 1908–1919* [The Great Kinemo: Catalog of the Surviving Russian Fiction Films, 1908–1919]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 564 p.
10. Khodasevich V. *Nekropol'. Vospominaniia* [Necropolis. Memoirs]. Paris: YMCA-Press, 1976. 279 p.
11. Bely A. *Nachalo veka* [The Beginning of the Century]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1990. 686 p.

12. «...schitaiu schast'em dlia sebia rabotat' s Vami". Meyerhold i kino ["...I Consider Myself Lucky to Work with You". Meyerhold and Cinema] (publikatsiia V. V. Zabrodina). *Kinovedcheskiye zapiski [Film Scholar's Notes]*. 2006, no. 78, p. 49–84.
13. Zheliabuzhskii Yu. *Avtobiografiia [Autobiography]*. In: *Kino i vremia. Vyp. 4 [Cinema and Time. Iss. 4]*. Moscow: Gosfil'mofond SSSR, 1965, pp. 178–186.
14. *Zasedanie v chest' 15-letiiia sovetskogo kino. Nauchno-issledovatel'skii sektor VGIK. Fevral' 1935 [Meeting in Honor of the 15<sup>th</sup> Anniversary of Soviet Cinema. Research Sector of VGIK. February 1935]*. *Laboratoriia istorii otechestvennogo kino VGIK [The Laboratory of the History of Russian Cinema, VGIK]*. Inventory file 15262.
15. Mariia Fedorovna Andreyeva. *Perepiska. Vospominaniia. Stat'i. Dokumenty. Vospominaniia o M. F. Andreevoi [Maria Fedorovna Andreeva. Correspondence. Memoirs. Articles. Documents. Reminiscences of M. F. Andreeva] / sost. A. P. Grigor'eva i S. V. Shchirina. Izd. 3-ye, dop. i pererab.* Moscow: Iskustvo, 1968. 796 p.
16. Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma. V 24 t. T. 12. Ianvar' 1916 – mai 1919 [Complete Works. Correspondence. In 24 vols. Vol. 12. January 1916 – May 1919]*. Moscow: Nauka, 2006. 731 p.
17. Volkov N. *Meyerhold. Vol. 2.* Moscow, Leningrad: Academia, 1929. 492 p.
18. *Meyerhold u ekrana [Meyerhold by the Screen]*. *Teatral'naia gazeta [The Theatre Gazzette]*. 1916. August 7. P. 15.
19. Smirnova-Iskander A. V. *V 1917 godu [In 1917]*. In: *Tvorcheskoe nasledie V. E. Meyerholda [Creative Legacy of V. E. Meyerhold]*. Moscow: VTO, 1978, pp. 236–246.
20. Vishnevskii V. *Khudozhestvennye fil'my dorevoliutsionnoi Rossii [Fiction Films of Pre-revolutionary Russia]*. Moscow: Goskinoizdat, 1945. 192 p.
21. *Stenogramma vechera vospominaniy stareishikh uchениkov i prepodavatelei GIK. 16 i 20 ianvaria 1935 g. [A Transcript of the Evening of Reminiscences of the First Students and Teachers of GIK. January 16 and 20, 1935]*. In: *K istorii VGIKa. Kniga 1 (1919–1934). Dokumenty. Pressa. Vospominaniia. Issledovaniia [Towards the History of VGIK. Book 1 (1919–1934). Documents. Print Publications. Memoires. Research]*. Moscow: VGIK, 2000, pp. 258–310.
22. Pasternak B. *Sobranie sochinenii v 5 t. T. 4. [Collected Works in 5 vols. Vol. 4]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1991. 910 p.
23. *Pisateli simvolistskogo kruga. Novye materialy [Symbolist Writers. New Materials]*. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2003. 508 p.
24. Gracheva A. M. "Zhiznetvorchestvo" Anny Mar [Anna Mar's "Life Creation"]. In: *Litsa: Biograficheskii al'manakh [Faces. A Biography Almanac]*. Vol. 7. Moscow; Saint-Petersburg, 1996, pp. 56–76.
25. *Ekrannye iskusstva i literatura. Nemoie kino [Screen Arts and Literature. Silent Cinema]*. Moscow: Nauka, 1991. 244 p.
26. Korotkii V. M. *Operatory i rezhissery russkogo igrovogo kino 1897–1921 [Operators and Directors of Russian Feature Films 1897–1921]*. Moscow: Kanon+, 2009. 432 p.
27. *Sovetskie khudozhestvennye fil'my. Annotirovannyi katalog. T. 3: Prilozheniia [Soviet Feature Films. Annotated Catalog. Vol. 3. Supplements]*. Moscow: Iskustvo, 1961. 307 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна – доктор философии (PhD), преподаватель Школы дизайна Высшей школы экономики.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova – PhD in Cinema Studies, lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 15.04.2022

Отредактирована: 11.05.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 15.04.2022

Revised: 11.05.2022

Accepted 13.05.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рябчикова Н. С. Ранние киноопыты Витольда Ахрамовича. 1913–1918 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 81–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103

#### FOR CITATION

Ryabchikova N. S. Early Film Work of Vitold Akhramovich. 1913–1918. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 81–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103