

Содержание

Предисловие редакторов серии	8
Благодарности	10
Введение	12
Открывая заново раннее русское кино: сегодняшний день	12
Цели и подход	17
Глава 1. Восточная танцовщица	21
Первый русский художественный фильм: первые шаги в создании нового вида искусства	21
Персидская княжна: первая исполнительница русского кино	26
Объективированная исполнительница: мизансцена, визуальное удовольствие и мужская фантазия	28
Смерть танцовщицы и мотивы убийцы: гомосоциальность и самосохранение	34
От фантазийного образа к роковой женщине: персидская княжна и «саломания»	38
Реакция зрителя: триумф или трагедия?	45
Глава 2. Крестьянка и воспитанница боярина	47
Ольга: танец и желание	49
Луша: танец, инцест, самоубийство	52
Мизансцена	54
С женской точки зрения: природный фон и подвижная камера	56
Луша: от жертвы к автору собственной судьбы	58
«Полная сцена» и снохач: от угнетателя к угнетенному	61
Глава 3. Оперная певица	66
Первая профессиональная исполнительница: Вера Дубровская Евгения Бауэра	66
«Становясь» женщиной I: объективация, идеализация и инкультурация	68

«Становясь» женщиной II: свобода воли	74
«Становясь» женщиной III: столкновение с оппозицией	76
«Становясь» женщиной IV: на сцене — имитация, маскарад и изображенный гендер	80
«Становясь» женщиной V: вне сцены — новая женственность и феминизм	89
Глава 4. От восточной танцовщицы к тангистке	94
«Стенька Разин» Григория Либкина	94
«Дитя большого города» Евгения Бауэра	99
Мэри и танцовщица-Саломея	101
«Немые свидетели» Евгения Бауэра	125
Судьба тангистки в поздних дореволюционных фильмах	127
Глава 5. Танцовщица-цыганка	129
Источники мифа	129
Реконструкция мифов XIX века: первые фильмы на цыганскую тему	131
Модернизация и подрыв мифов XIX века о цыганке	138
Цыганка как диковинка: «Дети века» Евгения Бауэра	139
Цыганка как новая женщина: «Любовь статского советника» Петра Чардынина	147
Глава 6. От балерины к танцовщице раннего модерна	157
Образ балерины в раннем русском кино	158
«Пьеро-художники» Александра Ширяева	160
С феминистской точки зрения: более поздние кинообразы балерины	163
Балерина-стрекоза Владислава Старевича	166
«Роман балерины» Бориса Чайковского (1916): балерина как «реальная» женщина	168
Безумная любовь. От идолопоклонничества через некролатрию к убийству: два фильма Евгения Бауэра	170
За пределами балета: танцовщица раннего модерна	186
Вера Неволлина Петра Чардынина	187
Из литературы в кино: Маня Ельцова Анастасии Вербицкой	191
Дункановская танцовщица Евгения Бауэра	193

Глава 7. Актриса	195
Фильм, литература и жизнь: варварское право обращения и изменения по своему произволу?	196
Актриса как культурный стереотип	201
От тургеневской Клары Милич к бауэровской Зое Кадминой: актриса как реальная женщина	202
С точки зрения Зои	214
Зоя Андрея: фотографии, сны и видения	215
От поставленного самоубийства к социальному протесту.	218
Возрождая Кадмину и обновляя ее легенду: создание кинематографической героини	225
Отдавая предпочтение кинематографическому	226
Заключение	229
Изображая женственность в эпоху социальных перемен: артистка как новая женщина	229
Изображая женственность: артистка как воплощение теоретической идеи	234
Изображая женственность в эпоху художественных перемен: артистка как кинематографическая героиня	235
Новое символическое значение: артистка как эмблема дореволюционной киноиндустрии	237
Кода. После 1918: переворачивая дореволюционные гендерные роли	243
Фильмография	245
Примечания	248
Указатель имен (<i>сост. О. Понизова</i>)	259

Предисловие редакторов серии

В первой половине XX века именно кино являлось господствующим видом искусства по крайней мере в Европе и Северной Америке. Более, чем где-либо, это было характерно для России и Советского Союза, где цитата Ленина о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино» превратилась в клише, а посещаемость кинотеатров до недавнего времени была одной из самых высоких в мире. В эпоху массовой политики советское кино эволюционировало от недолговечного, но действенного способа получить поддержку безграмотных крестьян в гражданской войне, через эксперимент, в массовое орудие пропаганды. Последняя активно использовала сферу развлечений для формирования публичного облика Советского Союза: дома и за рубежом, для элиты и массовой аудитории. Наконец, во время синхронных процессов гласности и перестройки кино стало инструментом рефлексии по поводу слабых мест в прошлом и настоящем страны. Сейчас национальные кинематографии постсоветских стран сталкиваются с теми же озадачивающими проблемами — от незначительных до неразрешимых, — что и другие бывшие советские ведомства; сама же Россия на данный момент является шестой страной в мире по объему проката¹. Настоящая книга демонстрирует, что русское кино существовало и до революции 1917 года, а советское кино появилось не на пустом месте.

Центральное место кинематографа в российской и советской культуре, а также уникальное сочетание его возможностей как средства массовой информации, вида искусства и развлечения превратили кино в постоянное поле боя — не только для России и Советского Союза, но и для внешнего мира. Достоинства документального кино перед игровым, кино перед театром и живописью, истинное значение кино в формировании

¹ Данные до пандемии коронавируса. —Примеч. ред.

постреволюционной советской культуры и нового человека — отголоски всех этих споров 1920-х слышны и в нынешних дискуссиях о том, насколько кино повлияло на культурную и психологическую революцию, вызванную процессами экономической и политической трансформации бывшего Советского Союза. Центральное место кинематографа сделало его незаменимым источником как для пристального изучения чистых страниц российской и советской истории, так и для возможного примирения нынешнего поколения со своим прошлым.

Ричард Тейлор и Биргит Боймерс

Благодарности

Я благодарна щедрой поддержке Совета по исследованиям в области искусства и гуманитарных наук (AHRC), который предоставил трехлетнюю стипендию, ставшую частичным финансовым подспорьем в работе над этой книгой. В измененном виде и под названием «Изображая женственность в годы перемен: Евгений Бауэр, Иван Тургенев и легенда о Евлалии Кадминой» седьмую главу можно найти в книге «Тургенев. Искусство, идеология. Наследие» под редакцией Роберта Рейда и Джо Эндрю (Амстердам, Нью-Йорк, 2010, с. 269–316). Я благодарю первоначального издателя, *Koninklijke Brill NV*, за разрешение на повторную публикацию материала здесь.

Биргит Беймерс, Джулиан Граффи, Брайан Каретник, Джеймс Манн, Арнольд и Светлана МакМиллин, Милена Михальски, Анна Пэйкс, Люк Понсфорд, Кэндис Вил и Эмма Уиддис предоставляли мне материалы. Я очень благодарна им.

Часть материалов, включенных в эту книгу, была представлена на семинарах, организованных Центром русских исследований UCL SSEESS, Группой по исследованию русского кино UCL SSEESS, Центром исследования танца в Университете Рохэмптона, а также на конференциях, проведенных в университетах Оксфорда, Кембриджа и Суррея. Спасибо всем, кто присутствовал на этих мероприятиях, за то, что с интересом выслушали и отозвались вдумчивыми и наводящими на размышления вопросами и предложениями. Особая благодарность Владу Струкову и Ричарду Марксу, чьи комментарии побудили к новым поискам в исследовании. Я также благодарна Тиму Бисли-Мюррею, Филипу Кавендишу, Памеле Дэвидсон, Титусу Хьельму, Роберту Пинсенту, Кристин Рот-Эй, Бруку Таунсли, Эмме Уиддис и Питеру Зузи, которые читали ранние версии разных глав и давали ценные советы и вносили предложения по улучшению материала. Я также в долгу перед редакторами серии, Ричардом Тейлором и Биргит Беймерс, а также Мадлен

Хэйми-Томас и Дэвидом Кэмпбеллом из *I. V. Tauris* за их полезные комментарии к рукописи и их терпение. Любые оставшиеся огрехи, безусловно, на мне.

Сердечное спасибо Ди и Рою — за все; Бруку — за его неиссякаемую поддержку; а также Ив и Мэй, которые запаслись терпением и хорошим настроением, хотя работа над этой книгой часто означала, что я уделяю им меньше времени и внимания, чем они того заслужили.

Наконец, я задолжала огромную благодарность Джулиану Граффи, который познакомил меня с ранним русским кино и чье преподавание вдохновило меня на дальнейшие исследования в этой области. Хочу поблагодарить Джулиана за то, как щедро делился он со мной своими знаниями, временем, опытом; за то, что читал (многочисленные) черновики этой монографии с терпением, энтузиазмом и чуткостью; за многие бесценные советы. Я и мечтать не могла о лучшем наставнике, читателе и друге, и в знак признательности я посвящаю эту книгу ему.

Введение

Открывая заново раннее русское кино: сегодняшний день

[Евгений] Бауэр умер, но живо и еще долго будет жить его творение. Бауэр мертв, но еще долгие годы картины его постановки не будут сходиться с экранов России, будут заказываться с них все новые и новые копии, наконец, они проникнут за границу, понемногу появятся во всех уголках земного шара. Долгое время еще по образцам бауэровских постановок будут учиться молодые режиссеры, а спустя много лет какой-нибудь кинописатель извлечет из архива истрепанные ленты и будет по ним тщательно изучать бауэровскую эпоху кинотворчества, тайну обаяния и секрет успеха его картин у широкой публики¹.

Повторное открытие двухсот восьмидесяти шести дореволюционных русских фильмов в Госфильмофонде СССР в конце 1980-х и показ отобранных картин в программе «Немые свидетели» на Восьмом фестивале немого кино *Giornate del Cinema Muto*, проходившем в Порденоне в октябре 1989-го, стали событиями фундаментального значения в истории российского и советского кино. До этого общепринятая картина российского кинопроизводства дореволюционных лет была неполной. Киноведы, не имея возможности отсматривать фильмы, довольствовались прочтением их описаний в немногих академических исследованиях, посвященных этому периоду.

Впрочем, объем и форма раннего российского кинопроизводства были прояснены еще в 1945 году благодаря фильмографии дореволюционного кино, опубликованной Вениамином Вишневым¹. Работа Вишневого — внушительный том, в котором описывается 1716 русских игровых фильмов, снятых между 1907-м и 1917-м, — неизменно остается важнейшим источником для исследователей кино данного периода. Однако,

¹ Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России: фильмографическое описание. М., 1945.

ограниченная форматом, фильмография сообщает лишь ключевые факты о фильмах: названия, дополнительные названия, имена съемочной группы, актеров и их персонажей, дату выхода, если она известна, и выпускающую студию. Информация о содержании картины, порой разрозненная или вовсе несохранившаяся, сводится к беглому описанию темы или сюжета фильма одним предложением. Никаких попыток критического анализа, как то и следует ожидать от фильмографии, здесь нет.

Только спустя полтора десятилетия после публикации справочника Вишневого появилось первое критическое исследование дореволюционного российского кинопроизводства. Американский киновед Джей Лейда, будучи в 1930-е студентом ВГИКа, имел возможность смотреть хранившиеся в институте дореволюционные фильмы и в 1960 году опубликовал историю российского и советского кино. Таким образом, он стал первым человеком на Западе, попытавшимся тщательно проанализировать дореволюционные картины, к тому же отсмотренные им лично¹. Сам Лейда признавался, что его работа не была ни исчерпывающей, ни безупречной, однако стала «смелой отправной точкой»². В годы оттепели вышли еще две книги, посвященные этому периоду, написали их советские историки кино Ромил Соболев и Семен Гинзбург^{II}. Хотя эти работы так и не переведены на английский, некоторые выводы Гинзбурга доступны европейским ученым благодаря французскому историку кино Жоржу Садулю, который обратился к исследованию Гинзбурга, чтобы включить отдельные наблюдения о раннем русском кино в позднейшие издания третьего тома своей «Всеобщей истории кино»^{III}. Однако, как и предупреждают редакторы каталога, подготовленного к кинопоказам в Порденоне, высказывания Садуля о дореволюционном русском кино глубоко субъективны и окрашены идеологической предубежденностью автора:

¹ *Leyda J. Kino. A History of Russian and Soviet Film. Princeton, NJ, 1960, 1983.*

^{II} *Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961; Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.*

^{III} *Садуль Ж. Всеобщая история кино / Под общ. ред. С. И. Юткевича. М., 1961. Т. 3: Кино становится искусством. 1914–1920.*

Достаточно вспомнить, что Садуль презирал мещанское общество и кино царского периода, так как те избегали «острых проблем того времени», погружались в «чисто индивидуалистические и зачастую патологические действия», в которых, по мнению Садуля, «правили смерть, страсти, преступления, извращения, безумие, мистицизм, космополитизм, порнография»³.

За исследованием Садуля в 1967 году последовало еще одно, тоже написанное французом, Жаном Митри¹. Митри также подчеркивал болезненность фильмов и их «упоенность несчастьем», но, в отличие от Садуля, утверждал, что эта характерная атмосфера на самом деле и была отчетливым отражением социальных условий, в которых делалось кино, в частности «социального пессимизма, вызванного провалом революции 1905 года»⁴.

А потом наступила тишина. Ничего существенного о кино позднимперской России почти четверть века не публиковалось. Как отметили в 1988 году британские историки кино Ричард Тейлор и Йен Кристи: «Существование самобытного русского дореволюционного кино признано по крайней мере со времен предварительного отчета Лейды в „Кино“, но этот период еще предстоит оценить критически»⁵.

Потому неудивительно, что повторное открытие этих фильмов, в том числе на Западе, как и предсказывал в 1918 году анонимный рецензент, чьи размышления о возможной судьбе фильмов Бауэра цитируются выше, привели к возрождению научного интереса не только к фильмам Евгения Бауэра, признанного ведущим режиссером периода, но и к русскому кинопроизводству вообще, остававшемуся в тени. Отправной точкой для такой оценки послужил вышеупомянутый каталог «Немые свидетели: русские фильмы 1908–1919 гг.», напечатанный в 1989 году в честь ретроспективы в Порденоне. В этом энциклопедическом издании на английском и итальянском языках приведены все ранние русские игровые картины, хранящиеся в Госфильмофонде России, а также списки актеров, выдержки из рецензий и синопсисов, напечатанных

¹ *Mitry J. Histoire du cinéma. Art et industrie. Vol. 1., 1895–1914. Paris, 1967.*

в современных журналах, биографии ключевых фигур раннего русского кино и краткие критические замечания о фильмах, включенных в серию показов. Русская версия каталога была опубликована в 2002-м¹. Она содержит дополнительные материалы из современных журналов и пересмотренные и дополненные биографии кинематографистов и актеров, но в ней отсутствуют замечания к фильмам, написанные редакторами «Немых свидетелей».

В годы, последовавшие за ретроспективой в Порденоне, массив работ о кинематографе интересующего нас периода пополнился публикациями таких исследователей, как Мэри Энн Доан, Джейн Гейнс, Михаил Ямпольский, Рашит Янгиров, Виктор Короткий и Нея Зоркая. И все же именно Юрий Цивьян зарекомендовал себя как ведущий эксперт раннего российского кино. За последние два десятилетия Цивьян выпустил множество книг, статей, видеоэссе, закадровых комментариев и компакт-диск о русском кино и его культурном контексте. Он сделал больше, чем любой другой исследователь этой темы, для того, чтобы прояснить особенности раннего киноискусства, проследить его развитие и совершенствование. Слишком многочисленные, чтобы приводить их здесь, труды Цивьяна будут подробно рассмотрены на страницах этой книги, поскольку его работа, неизменно поучительная и вдохновляющая, послужила отправной точкой для многих идей, развернутых в настоящем исследовании.

В начале 1990-х также было опубликовано несколько интересных феминистско-фрейдистских ответов на фильмы, показанные в Порденоне, в первую очередь от киноисследовательниц Хайде Шлюпманн и Мириам Хансен¹¹. Они же обозначили и подход, который будет использоваться в настоящей работе. В конце 1990-х и в 2000-е несколько заметных американских социокультурных историков, интересующихся

¹ Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919 / Под ред. Ю. Цивьяна, Р. Янгирова и др. М., 2002.

¹¹ *Schlüpmann H.* From patriarchal violence to the aesthetics of death: Russian cinema 1900–1919 // *Cinefocus*. 1992. № 2. P. 2–9; *Hansen M.* Deadly scenarios: narrative perspective and sexual politics in pre-Revolutionary Russian film // *Cinefocus*. 1992. № 2. P. 10–19.

империалистической Россией, также обратили внимание на кино этого периода. Большинство их работ обращается к вопросу, поставленному Ричардом Стайтсом в его рецензии на десятичастную видеоантологию о раннем русском кино Британского киноинститута (1992), а именно: «Что фильмы говорят нам об обществе и жизни в сумеречные годы империи?»⁶ Так, объемное исследование Дениз Дж. Янгблад о раннем русском кино фокусируется на «факте и контексте, а не теории и эстетике»⁷. Свой вклад в эту богатую исследовательскую традицию внесла видная исследовательница Луиза Макрейнольдс, чья последняя статья на эту тему рассматривает семь фильмов Бауэра с лакановской точки зрения, доказывая, что, как предположил в 1967-м Митри, психосексуальная болезненность их сюжетов отражает социальный упадок и сопутствующую фрустрацию, характеризовавшие жизнь большинства русских мужчин в эпоху поздней империи⁸.

Другие исследователи данной темы пристально анализируют не столько нарративы и сюжеты фильмов, сколько технические и эстетические элементы стиля в раннем русском кино. Так, Филип Кавендиш отводит главную роль в создании визуальной эстетики фильмов кинооператору, сосредотачивается на смыслах, созданных тем, что он определяет как «поэтика камеры»⁹. Следуя его примеру, Наташа Друбек рассматривает освещение как бауэровскую эстетическую доминанту¹⁰. Алисса Деблазио также избегает тематического подхода и, в свою очередь, исследует новаторское использование Бауэром мизансцены как смыслообразующего элемента¹¹.

Таким образом, спустя более двадцати пяти лет после повторного открытия этих выдающихся фильмов наше понимание раннего русского кино значительно расширилось. Однако за вычетом Янгблад, Кавендиша и Макрейнольдс большинство исследователей сосредоточили все свое внимание исключительно на фильмах Евгения Бауэра в ущерб работам других ранних режиссеров. Потому значительные пробелы в нашем понимании этого периода кинопроизводства в целом все еще присутствуют; некоторые из них настоящее исследование и намерено устранить.

Цели и подход

...Женщина находится в периоде эволюции; поэтому трудно теперь создать типичный образ женщины.

*М. Моравская*¹²

В настоящей монографии исследуется фигура исполнительницы в раннем российском кино 1908–1918 годов. Эта тема выросла из моей аналитической работы о репрезентации гендерных отношений в шестнадцати фильмах Евгения Бауэра¹³. Я была поражена тем, как часто бауэровские героини выступают в качестве сценических исполнительниц. Рассмотрев сохранившиеся фильмы, я поняла, что преобладание этого женского типажа не было исключительно бауэровским явлением: начиная с первого русского игрового фильма «Стенька Разин» Владимира Ромашкова (1908)¹, через более сложные сельские и городские мелодрамы середины 1910-х и заканчивая «Последним танго» Вячеслава Висковского (1918), одним из последних фильмов, сделанных прежде, чем дореволюционная киноиндустрия пала. Одни героини дают любительские представления в лесах, полях, селах или кабинетах, комнатах, которые снимают для частных вечеринок в большинстве городских ресторанов. Другие являются профессионалками и выступают в домах богатых мужчин и женщин, нанявших их, либо на сценах театров, танцевальных залов и ночных клубов, где они за деньги развлекают публику в качестве актрис, оперных певиц и танцовщиц всех мастей. Некоторые делают это наедине с собой: в своих спальнях, гримерках или перед зеркалом. Итак, если воспользоваться репликой Моравской, приведенной в начале раздела, «типичный образ женщины», созданный ранним русским кино, — это несомненно образ исполнительницы. Следовательно, одна из главных целей данного исследования — рассмотреть, почему эта фигура появляется в таком количестве разных фильмов, снятых столь разными режиссерами, и изучить, как используется этот образ.

На самом очевидном уровне повсеместное появление артистки может быть интерпретировано как прямое отражение

¹ Другие названия картины — «Понизовая вольница», «Стенька Разин и княжна». — *Примеч. ред.*

современной им социальной действительности, и мой анализ, таким образом, коснется режиссерской репрезентации своих героинь в социоисторическом контексте создания этих фильмов. В конце XIX—начале XX века глубокие и стремительные перемены затронули все слои российского общества, но в особенности социальную роль женщины. В таковом контексте исполнительские искусства представляли одну из важнейших сфер, в которой женщины могли найти выход за пределы положенного им пространства дома и заполучить публичную профессию: она обеспечивала их социально приемлемой «видимостью», позволяла вносить вклад в культурную жизнь общества и, что не менее важно, давала им возможность обрести финансовую независимость. Кроме того, к концу XIX века артистки в России получили более высокий статус, общественный и профессиональный. Беспрецедентное количество честолюбивых девушек стекались в театр в поисках карьеры артистки любого рода—явление, которое историк русского театра Катерина М. Шулер охарактеризовала как «эпидемию Нины Заречной», отсылая к молодой актрисе, героине чеховской пьесы 1896 года «Чайка»¹⁴. А наиболее успешные исполнительницы, перевернув привычное положение дел, вытеснили своих коллег-мужчин как в плане популярности, так и в плане зарплаты. Вокруг самых выдающихся артисток складывались культы личности, а их щедрая публика позволяла устанавливать все более высокую плату за представления¹. В этом смысле, как заметила Луиза Макрейнольдс, в российском обществе того времени «театр во многих отношениях был важным пространством фиксации растущего присутствия женщин в публичных местах»¹⁵.

Безусловно, это лишь полдела. Фильмы—не только социальные документы, но еще и произведения искусства. В начале XX века кино в России представляло собой зарождающуюся форму искусства; братья Люмьер привезли в Россию свой

¹ Шулер показывает, что такие культы личности практически всегда складывались вокруг женских исполнительниц и что театральная публика в большинстве своем оставалась равнодушна к мужчинам-исполнителям. См.: *Schuler C. M. Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*. London, New York, 1996. P. 20–25.

кинематограф в мае 1896-го, но национальное кинопроизводство началось куда позже: первые российские выпускающие кинокомпании открылись только в 1907 году. Таким образом, рассматриваемый период является не только эпохой великих социальных потрясений, но и временем огромных перемен в искусстве, эрой, когда родилось новое художественное средство. Поэтому фильмы, снятые в данный период, репрезентируют и первые шаги в создании новой формы искусства. Поразительно, что постижение кинематографистами новой технологии и их попытки развить специфический киноязык, способный выразить их интересы и проблемы, невероятно тесно связаны с репрезентацией фигуры исполнительницы. В работах крупнейших русских режиссеров раннего кино два этих начинания, действительно, неразрывно связаны. Поэтому вторая цель этой монографии — рассмотреть, как режиссеры изображали артистку именно сквозь призму попыток экспериментировать и изучать технологические и эстетические возможности фильма, чтобы выработать таким образом специфический киноязык. При этом я попытаюсь очертить стилистические и эстетические особенности, характерные для раннего русского кино, и проследить их развитие на протяжении рассматриваемого периода.

Разумеется, эти фильмы не находились в культурном вакууме. Поэтому и мои рассуждения не ограничиваются кино, я постараюсь охватить значимые особенности широкого художественного и культурного ландшафта России начала XX века, в частности литературного, театрального и художественного наследия, благодаря которому сформировалось русское кино и к которому не раз обращались первые русские режиссеры.

В построении теоретической основы для данной работы предпочтительным подходом стал бриколаж в том смысле, в котором этот термин использовал Клод Леви-Стросс в «Неприрученной мысли»¹. Я опираюсь на различные теоретические подходы, продиктованные мне первичным рассматриваемым материалом, а также на ряд разнообразных дисциплин,

¹ La Pensée sauvage, 1962. Русскоязычное издание: *Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль* / Пер. с фр. А. Б. Островского. М., 2008. — *Примеч. ред.*

включающих кинотеорию, теорию танца, гендерную теорию, историю искусств, литературную критику, феминистскую теорию и общую теорию культуры. Я также предпочитаю детальный анализ развернутому комментарию, ибо сложность картин, рассмотренных в данной работе, такова, что только углубленный разбор уместен по отношению к ним. Соответственно, я не стремлюсь дать исчерпывающий разбор всех ранних русских фильмов, в которых присутствует фигура исполнительницы, но отбираю для анализа ключевые примеры этого широко распространенного тропа, чтобы представить их в виде модели, показательной для этого типичного сюжета из раннего русского кино.