

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2010 – 2013**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Leyla Gabbasova**

**Počátky ruské kinematografie ve 20. století**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce:  
Mgr. Libor Svoboda, Ph.D.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR FULL-TIME STUDIES**

**2010 - 2013**

**BACHELOR THESIS**

**Leyla Gabbasova**

**The origins of Russian cinematography in 20th century**

Prague 2013

The bachelor Thesis Work Supervisor:  
Mgr. Libor Svoboda, Ph.D.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 14. 6. 2013

*Jméno autorky Leyla Gabbasova*

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu Mgr. Liboru Svobodovi za rady, které mi poskytoval během psaní diplomové práce, a za jeho metodické vedení. Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům a přátelům za podporu, jež mi prokazovali během celého studia.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá dějinami ruské, respektive sovětské kinematografie v jejích prvních obdobích. Cílem této práce je ukázat, jaké byly vývojové etapy, o jaké žánry se kinematografie zajímala a jak byli vnímáni tvůrci prvních filmových děl, ať již producenti, režiséři či herci. První část práce je věnována faktografickému zpracování tématu a ve druhé, tedy praktické části je proveden rozbor žánrů ruských filmů na pozadí děl světové kinematografie.

## **Klíčové pojmy**

Film, kinematografie, producent, režie, ruská kinematografie, sovětská kinematografie, žánr.

## **Annotation**

Bachelor's thesis describes history of russian, rather soviet cinematography during its first deacades. The propose of this paper is to define evolving steps, genres on each of the steps, the most important figures from producers of movies to actors and their perception by soviet audience. First part of the paper is describing biggest fatcs in the timeline, whereas second practical part provides detailed research of russian movies which are considered to be masterpieces of the world cinematography.

## **Key words**

Cinematography, director, genre, movie, producer, russian cinematography, soviet cinematography.

## OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>1 VZNIK KINEMATOGRAFIE V RUSKU .....</b>	<b>10</b>
1.1 Vznik ruské kinematografie.....	10
1.2 První producent.....	12
1.3 První filmové studio .....	14
1.4 Výroba prvních filmů .....	16
1.5 Vera Cholodná. První hvězda ruské kinematografie .....	22
1.6 První světová válka a Říjnová revoluce .....	26
<b>2 EXISTENCE DVOU VĚTVÍ RUSKÉ KINEMATOGRAFIE .....</b>	<b>28</b>
2.1 Rozdělení porevoluční kinematografie .....	28
2.2 Ivan Iljič Možžuchin a Valerij Inkižikov.....	30
<b>3 RUSKÁ KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1917 Z HLEDISKA UPLATNĚNÍ ŽÁNŘŮ .....</b>	<b>38</b>
3. 1 Ruská kinematografie roku 1917 z hlediska žánrů.....	38
3. 2 Loupežnické motivy .....	39
3. 3 Válečná tematika.....	43
3. 4 Salónní dramata .....	44
<b>4 ANALÝZA DOBRODRUŽNÉHO ŽÁNRU OBOU VĚTVÍ RUSKÉ KINEMATOGRAFIE .....</b>	<b>49</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>56</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>58</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK A GRAFŮ .....</b>	<b>62</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>63</b>

## ÚVOD

Kinematografie je nejen součástí umění, ale lidské kultury jako takové. Od konce 19. století ovlivňuje celou světovou společnost, a proto byla využívána všemi demokratickými i nedemokratickými režimy k prosazení jejich ideologií. Je těžké představit si 20. století bez kinosálů, filmových festivalů, filmových ocenění, velkých hvězd stříbrného plátna, ale především bez toho nejdůležitějšího – bez filmu. Film z jedné strany zachycuje reálný život, ale z druhé strany láká diváky k objevení jiného, nereálného světa, který je výtvozem fantazie buď jednoho člověka (jak tomu bylo v začátcích kinematografie), nebo celého filmového štábu. Film je tak rozsáhlý jako literatura, je uměleckým dílem, jež před očima diváků vypráví romantický příběh lásky, ukazuje postapokalyptickou realitu, odhaluje tragický osud postav nebo zobrazuje komediální scény každodenního života. Publikum se nechává vtáhnout do tohoto reálného i nereálného světa, nachází to, co ho oslovuje, přijímá „pohyblivý obraz“, uvažuje o něm a porovnává ho se svým životem, se svojí zkušeností.

Je pochopitelné, že tak jako existuje mnoho způsobů čtení textů, existuje i stejně mnoho způsobů čtení filmu. Dá se říci, že film, jako narativní druh umění, je třeba uchopit z mnoha stran, avšak jeden správný způsob interpretace neexistuje. Pro někoho však není důležitá interpretace viděného, ale způsob tvorby, jiní se zase zajímají o historicko-sociologický aspekt této oblasti umění. Daná bakalářská práce se zaměří právě na posledně jmenovaný.

Dějiny kinematografie jsou velice obšírné a různorodé, a proto je třeba studovat je po jednotlivých etapách. Daná bakalářská práce se soustředí na dějiny ruské kinematografie ve 20. století, dějiny, které zajisté nebyly jednoduché, tak jako nebyly jednoduché ani dějiny ruského národa a státu v tomto období. Je možné setkat se se situacemi, které si navzájem odporují a které daly vzniknout dílům, jimž dnes již mnozí nerozumí a nemohou je interpretovat bez dobré znalosti tehdejší historické skutečnosti.

Práce si dává za cíl popsat vznik, vývoj a formování ruské kinematografie v jejím prvním období, tedy předrevolučním Rusku. První fáze vzniku kinematografie na území Carského Ruska byla poměrně dlouhá a obtížná, neboť v té době se mohly takové země, jako Spojené státy americké, Francie, Německo, Dánsko, Itálie aj. pyšnit již rozvitým filmovým průmyslem. Výroba prvních filmů, nehledě na krajně primitivní



způsob jejich filmování, dosáhla v poměrně krátkém čase, a to do začátku první světové války, pozoruhodných výsledků. Rusko tak ukázalo, že je i ve filmovém průmyslu schopné konkurovat světovým lídrům, a to co se týká kvality i kvantity produkce.

Dalším cílem této bakalářské práce je vysvětlit, jak se soudobé společenské procesy, domácí i zahraniční, odrazily na filmovém plátně, respektive celé kinematografii, a jak z druhé strany ovlivnil film život společnosti.

Praktická část se zaměří na žánry prvních filmů, a to jak z hlediska jejich rozvoje, tak i z hlediska jejich srovnání s týmiž žánry zahraničních filmů. Pro tento rozbor byly vybrány významné ruské dokumentární i umělecké filmy pocházející ze sledovaného období. Při jejich analýze byly využity i soudobé materiály týkající se významných režisérů, herců a kinematografie vůbec.

Pro potřeby bakalářské práce byla prostudována nejen odborná literatura, ale také mnoho publikací, vzpomínek a dokumentů o lidech, kteří jsou bezprostředně spjaty s tématem dané práce. Zdrojem informací byly články z různých časopisů, poznámky o kinematografii takových kritiků a historiků kinematografie, jako jsou R. Jureněv, N. Lebeděv či A. Medveděv.

Bakalářská práce se skládá ze tří kapitol. První kapitola, nazvaná Vznik kinematografie v Rusku, se zabývá prvními kroky, které vedly k vytvoření národní kinematografie, a také umělci, kteří stáli u jejího zrodu. Druhá kapitola, s názvem Existence dvou větví ruské kinematografie, se věnuje rozdělení národní ruské kinematografie na sovětskou a na kinematografii vznikající v zahraničí, jejímiž tvůrci byli emigranti. Dále je v ní věnována pozornost dvěma významným hercům tohoto období, Ivanu Iljiči Mozzuchinovi a Valeriji Inkižikovovi. Třetí kapitola byla nazvána Ruská kinematografie po roce 1917 z hlediska uplatnění žánrů a je v ní provedena podrobná analýza konkrétních typů žánrů a četnost jejich výskytu.

Je možné říci, že národní ruská kultura vychází z boje dobra proti zlu a z premisy, že dobro nakonec vždy vítězí, i když je cesta vítězství mnohdy velice složitá a těžká. Stejný hodnotový princip převzala i mladá ruská kinematografie. I ona ztvárňovala ve svých dílech tento odvěký boj dobra se zlem, avšak nepřistupovala k němu pouze tradičním způsobem, ale hledala nové, jedinečné způsoby sebevyjádření.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 VZNIK KINEMATOGRAFIE V RUSKU

### 1.1 Vznik ruské kinematografie

První filmy bratří Lumièrových měly v Carském Rusku premiéru na jaře roku 1896 Petrohradu a Moskvě, což je pouhý půl rok poté, co se uskutečnilo první legendární promítání v pařížském Grand Café. Po dvou hlavních městech následovaly premiéry i v dalších velkých městech, jako byl například Kyjev, Charkov či Nižní Novgorod. V posledně jmenovaném se premiéry účastnil i mladý talentovaný novinář Alexej Maximovič Gorkij, který o této události napsal do místních novin fejeton, jenž začínal slovy: „*Včera jsem byl v království stínů...*“.<sup>1</sup>

Tato kulturní událost podnítila mnohé umělce i amatéry, aby i oni začali vytvářet filmy, avšak to nebylo možné, neboť v Rusku nebyla k dispozici filmová technika, proto bylo nutné zajistit dovoz filmové techniky i materiálu v dostatečně velkém množství, což se také během několika let stalo, a tak mohli ruští podnikatelé začít v období let 1907 – 1909 s nepřetržitou výrobou dokumentárních i hraných filmů. Výsledky se dostavily téměř okamžitě, první film kameramana A. Drakova s názvem *Stenka Razin* (rus. *Понизовая вольница*; nebo také *Стенька Разин*<sup>2</sup>) si získal úspěch na území celého Ruska. Jednalo se pochopitelně o němý film, při jehož promítání byla na gramofonu pouštěna deska s hudbou známého ruského skladatele M. M. Ippolitov-Ivanova, který ji složil právě pro tuto příležitost. A. Darkov se nevěnoval pouze tvorbě hraných filmů, byl to právě on, kdo natáčel Lva Nikolajeviče Tolstého na jeho statku v Jasné Poljaně. Spisovatel mu slíbil, že mu dokonce napíše filmový scénář pro jeho nový film. L. N. Tolstoj bohužel scénář nenapsal, avšak poměrně záhy se objevily scénáře L. Andrejeva, A. Kuprina, B. Brjusova, A. Amfiteatrova, E. Čirikova a mnohých dalších. V tu dobu filmaři pochopili, že ruská klasická literatura skýtá pro

---

<sup>1</sup> LEBEDĚV, N. A., *Очерки истории кино СССР Немое кино: 1918 – 1934 годы*. [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z [www. http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm](http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm)

<sup>2</sup> Film je známější pod názvem *Stenka Razin*, pozn. autorky. KINO-TEATR. *Стенька Разин*. [online]. [cit. 04-20-2013]. Dostupné z [www: http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/](http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/)

jejich práci jedinečný zdroj, a proto podle známých povídek, novel, románů či dramat začaly natáčet desítky filmů.

Zpočátku se samozřejmě jednalo o, z dnešního pohledu až příliš naivní a primitivní, krátké scénky, které měly pobavit diváka a nechat ho hádat, o ztvárnění jakého literárního díla se jedná. V jedné takové scénce se například postavy *Mrtvých duší* postavily kolem Gogolovy busty, román *Idiot* byl natočen jako patnáctiminutová filmová povídka, opera *Pskoviťanka*<sup>3</sup> byla na filmové plátno přenesena jako soubor několika episod, jež však nespojuje žádná pevná obsahová linie, snad pouze účast veliké operní hvězdy té doby, F. I. Šaljapina. Avšak již za několik let, respektive v letech 1914 až 1915, se objevily filmy, jež vznikly na základě promyšlených scénářů, upravených podle zásad filmové práce, a za účasti významných herců, kteří své hraní také přizpůsobili tomuto novému uměleckému prostředku. Mezi nejznámější a nejvýraznější filmová díla toho období je možné zahrnout *Běsi*, *Vojnu a mír* či *Šlechtické hnízdo*. Jednak za nejlepší film předrevolučního období je jednoznačně považována *Piková dáma*, jejímž režisérem byl J. A. Protazanov<sup>4</sup> a hlavní roli Heřmana ztvárnil nejvýraznější herec němé éry ruské kinematografie, Ivan Mozzuchin. Mezinárodní úspěch zaznamenala spíše díla s historickými tématy, mezi nimiž vynikal film režiséra A. A. Chanžonkova *Obrana Sevastopole*, který byl nejen natáčen na autentických místech bojů, ale ve kterém se velice zajímavě prolínaly scény hrané s dokumentárními.<sup>5</sup> Dalšími mezinárodně vysoce ceněnými se staly filmy *Tři století domu Romanových* a *Rok 1812*, v němž režisér mistrně využil masové popularity krajinomaleb malířů ze skupiny Peredvižnici, a to především I. E. Repina, V. J. Makovského, I. I. Šiškina či V. V. Vereščagina.

Pro kinematografii bylo velice výhodné a přelomové spojení s divadlem, neboť vynikající divadelní herci, jako například V. Komisarževská, V. Jureněvová, K. Varlamov, M. Čechov a mnozí další, se postupně začali ujímat hlavních filmových rolí, čímž posunuli filmy do oblasti skutečného umění, protože při hraní se začaly platňovat principy ruské divadelní školy.

---

<sup>3</sup> Tato opera N. A. Rimského-Korsakova je v českém prostředí uváděna pod názvem *Car Ivan Hrozný*, v mezinárodním prostředí je spíše známa pod názvem *La fanciulla di Pskov*, pozn. autorky.

<sup>4</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 134. ISBN 978-5-89428-401-9.

<sup>5</sup> ХАНЖОНКОВ, А. *Жизнь за кадром*. 1. изд. Москва: Профиль, 1997, s. 69. ISBN 7-8032-012-1.

Ruská kinematografie se tak během dvaceti let od roku 1896, kdy lidé mohli vidět první „pohyblivé obrázky“ a ocitnout se v „království stínů“, do roku 1916, kdy se běžně natáčelo až pět set filmů ročně, dostala na stejnou pozici jako ostatní světové filmové velmoci. Za úspěch vděčil ruský film především kvalitnímu uměleckému zpracování, ale v neposlední řadě i hercům, neboť jejich tváře, tak jako všude ve světě, se staly synonymem pro úspěch, krásu a neopakovatelnou přitažlivost kouzelného světa filmu. K největším hvězdám ruského stříbrného plátna dané epochy se počítali již zmíněný Ivan Mozzuchin, Věra Cholodná, ale také producent Alexandr Chanžonkov.

## 1.2 První producent

Obrázek 1: Alexandr Alexejevič Chanžonkov



Zdroj: KINO-TEATR. *Chanžonков Александр Алексеевич*. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-11 25]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/producer/empire/47394/bio/>

Svůj značný majetek, který byl odhadován na několik milionů rublů ve stříbře, získal Alexandr Chanžonkov<sup>6</sup> získal doslova ze světla a ze vzduchu, tedy z kmitání filmového pásu v promítacím projektoru. Takový úspěch se do dnešní doby nepodařilo zopakovat žádnému významnému podnikateli. Chanžonkov dokázal, že umění a podnikání, jsou dvě lidské činnosti, které si neodporují, práv naopak, mohou se velmi dobře doplňovat, avšak je třeba umět skloubit tvůrčí posedlost a zdravé kalkulování.

---

<sup>6</sup> ЮРЕНЕВ. Р. *Первый русский продюсер*. 1. изд. Москва: Эксперт, 1996, str. 38. ISBN 7-8495-121-5.

Jak již bylo uvedeno, Chanžonkov patřil ke skutečným hvězdám stříbrného plátna předrevolučního Ruska. Velice často o něm psala soudobá tisková média, jeho fotografie znali všichni filmoví fanoušci. Jureněv ve své knize uvedl, jak ho viděli jeho přátelé, například Ivan Ozerov, který ho popisuje takto: „*Byl střední postavy, plavovlasý, trochu nazrzlý, s jemnými až neurčitými rysy čistě ruské tváře...*“<sup>7</sup> Vliv tohoto významného filmového podnikatele na vznik a rozvoj ruské kinematografie je možné připodobnit vlivu, jaký měl Sergej Ďagilev na osud ruského hudebního divadla. A. Chanžonkov vybudoval skutečné filmové impérium, do něhož patřily nejen filmové ateliéry, ale také kinosál či několik časopisů. Znakem Chanžonkovovy firmy se stal Pegas, jehož jméno nesl i kinosál a jeden z časopisů, který firma vydávala.

Chanžonkov se poprvé s filmem setkal poměrně pozdě, a to až v roce 1905 v Rostovu na Donu. Filmy tehdy patřily k zábavě, která neměla velké množství vyznavačů. První vlna zájmu, kterou vyvolala veřejná představení v 90. letech 19. století, o novou světovou atrakci rychle opadla, neboť publikum bylo přesyceno stále se opakujícími scénami i žánry. Systém pronájmu promítaných filmů tehdy ještě, a tak měl majitel promítacího zařízení k dispozici pouze několik filmů a se svým přístrojem objížděl města, v nichž promítal stále tytéž obrázky a zůstal v nich tak dlouho, dokud se našlo ještě nějaké publikum, jež tyto filmy nevidělo.

Strašný požár na Charitativním bazaru v Paříži v roce 1897, při němž zemřelo mnoho členů aristokratických rodů i členů bohatých kapitalistických rodin, zapříčinil, že vyšší vrstva společnosti začala film, jakožto nebezpečnou atrakci, zcela ignorovat. Filmová páska hoří velice rychle a při jejím spalování dochází k uvolnění jedovatých zplodin, proto byla zavedena zvláštní pravidla bezpečnosti při promítání filmů. Filmová a promítací technika musela být uložena v dřevěné krabici, která musela být pobita kovovými deskami, plstí a azbestem a také nesměla být v promítacím sále, ale na zvláštním místě. Program promítání měl poměrně stabilní strukturu, jež se skládala z mozaiky krátkých filmů, které je možné rozdělit do několika skupin:

- **cestopisy**, které představovaly divákům různé scenérie, včetně exotických krajín;

---

<sup>7</sup> ЮРЕНЕВ. Р. *Первый русский продюсер*. 1. изд. Москва: Эксперт, 1996, стр. 64. ISBN 7-8495-121-5.

- **kronika senzací**, v níž našly místo portréty členů královských rodin, ale také místa zasažená zemětřesením, uragány nebo jinými přírodními katastrofami, dále též komické scénky z běžného života;
- **férie**, což byl společný název pro trikové filmy zobrazující jiné planety, život pod vodou apod.<sup>8</sup>

## 1. 3První filmové studio

Obrázek 2: Znak firmy Obchodní dům A. Chanžonkov & Co.



Zdroj: NEMOEKINO: *Торговий дом Ханжонкова*. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. Dostupné z: [http://nemoekino.at.ua/index/torgoviy\\_dom\\_hanjonkova/0-11](http://nemoekino.at.ua/index/torgoviy_dom_hanjonkova/0-11)

Ruský filmový trh ovládla v prvních letech rozvoje kinematografie moskevská dceřiná společnost francouzské firmy Pathé, která se nazývala Bratja Pathé (rus. Братья Пате).<sup>9</sup> Avšak diváci po nějaké době začali vyžadovat pestřejší nabídku, a proto majitelé promítacích sálů a kinosálů byli nuceni obrátit se i na jiné firmy. Alexandr A. Chanžankov se rozhodl, že bude zprostředkovávat nákup u zahraničních filmových společností a jejich produkci bude nabízet potenciálním ruským zájemcům. Chanžonkov spolu se svým partnerem E. Ošem se po nějaké době však rozešli, neboť se ukázalo, že tento člověk je naprosto nespolehlivý) založili vlastní obchodní společnost. Získání základního kapitálu však nebylo zdaleka tak jednoduché, jako založit firmu, ale Chanžonkov vymyslel velice jednoduchý, zato však geniální plán. Po absolvování

<sup>8</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, s. 84. ISBN 598-8029-0509-3.

<sup>9</sup> АКАДЕМІК. *Братья Пате*. [online]. [cit. 04-20-2013]. Dostupné z [www: http://dic.academic.ru/dic.nsf/moscow/2343D18F](http://dic.academic.ru/dic.nsf/moscow/2343D18F)

Novočerkasského kozáckého junkerského učiliště nastoupil k Donskému prvnímu kozáckému pluku, kde si odsloužil přibližně deset let a získal hodnost důstojníka. V armádě existoval zákon, že pokud se důstojník ožení do dvaceti osmi let svého věku, musí dostat od armády záruku pět tisíc rublů na zajištění rodiny v případě nepředvídatelných okolností. Poté, co Chanžonkov dostal tuto částku, odešel do výslužby a celou sumu vložil jako základní kapitál do své nové firmy.

Na začátku jara roku 1906 se uskutečnila první Chanžonkovova cesta do zahraničí. Ve Francii a Itálii se mu podařilo získat právo zastupovat v Carském Rusku několik filmových společností. Jeho společník se mezitím vydal do Ameriky, ale jeho neschopnost a nespolehlivost málem mladou firmu zničila a dovedla ji k bankrotu, neboť byly zakoupeny filmy špatné nejen obsahem, ale také zpracováním. Tato cesta znamenala konec obchodního partnerství a Chanžonkov se podnikání nadále věnoval pouze sám, což však bylo velmi složité, neboť opět se ocitl bez finančních prostředků, obrátil se proto na rodinu i přátele s prosbou o finanční výpomoc. Když se mu podařilo sehnat potřebný obnos, znovu se vydává do zahraničí a přiváží novou sérii zahraničních filmů. Zaznamenává s nimi úspěch a může tak splatit všechny dluhy. V roce 1907 se společnost začala úspěšně rozvíjet, proto Chanžonkov využil nabídky dvou podnikatelů, kteří měli zájem investovat do perspektivní firmy, ale poučen z předchozího neúspěchu, nedovolil, aby měli podíl na rozhodování o projektech. Tímto způsobem vznikla významná filmová společnost předrevolučního Ruska, která se podílela nejen na dovozu zahraničních filmů, ale také na produkci a výrobě filmů vlastních. Její majitel a duše celého projektu ji nazval Obchodní dům A. Chanžonkov & Co. (rus. Торговый дом А. Ханжонков и К°).<sup>10</sup>

Zpočátku se firma zabývala pouze distribuční činností, zastupovala zahraniční firmy a prodávala jejich promítací přístroje a ostatní filmovou techniku. Po nějaké době je rozhodnuto, že bude vybudován filmový ateliér a firma začne produkovat a natáčet vlastní filmy.

Filmový ateliér začínal jako malá laboratoř, v níž se natáčely výhradně domácí tituly. Ruské publikum bylo tehdy zvyklé na zahraniční filmy, které byly často nazvány velice zvláště, a proto nebylo jasné, o čem film vůbec vypráví. Například název anglického filmu *Mortal Sneeze*, což znamená Smrtná rýma, byl britskými producenty

---

<sup>10</sup> ХАНЖОНКОВ. А. *Жизнь за кадром*. 1. изд. Москва: Профиль, 1997, s. 136. ISBN 7-8032-012-1.

přeložen do ruštiny jako *Mortalův sniz*. Film v té době nebyl chápán jako umělecké dílo, lidé ho vnímali spíše jako představení, které se dotýká všech lidských emocí. Na filmovém plátně bylo možné vidět romantické vztahy, vraždy, ale také neexistující bytosti či místa. Chažonkov se rozhodl jít svojí cestou, nikoli pouze kopírovat zahraniční produkci.

V roce 1907 se v ateliéru A. Chažonkov & Co. zrodil nejen první film této filmové společnosti, ale vůbec první film, který byl natočen v Rusku. Na jeho výrobě se však podíleli především zahraniční odborníci, kteří pracovali v moskevské pobočce francouzské společnosti Pathé. Jednalo se o film *Donští kozáci* (rus. *Донские казаки*), jehož téma bylo Chažonkovovi blízké. Autoři téma uchopili ne tak, jak bylo běžné u mnoha jiných ateliérů, tedy vytvořit krátkou aktualitu, ale pracovali se scénářem, který jim umožnil vytvořit celistvé dílo.<sup>11</sup>

## 1.4 Výroba prvních filmů

S národní výrobou filmů se v Carském Rusku začalo až v roce 1908, což je později než v Austrálii a dokonce i v některých asijských zemích, které s Ruskem sousedily. K tomuto datu však již v Rusku existovala síť stálých kinosálů a kočovné filmové společnosti, které objížděly trhy a promítaly filmy pod širým nebem, v šapitó, nebo v prázdných obchodech, se pomalu stávaly minulostí.

Prvními ruskými filmy byly především krátké dokumentární filmy, jež by bylo možné zahrnout do skupiny cestopisy (viz kap. 1.1). V letech 1907 – 1908 se již někteří filmoví producenti pokoušeli natočit ruské hrané filmy, ale jejich nezkušenost s podobným typem filmů byla příčinou naprostého fiaska těchto projektů. Sám Chažonkov popisuje svůj první film, který se ale do promítacích sálů nedostal, takto: „Přístroj stál na zemi, a proto se stalo, že natáčené osoby, byly na některých místech bez hlavy.“<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> БОГОМОЛОВ, Ю. *Краткий конспект длинной истории советского кино : 20-е годы*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1995, s. 45. ISBN: 5-7509-0426-1.

<sup>12</sup> ХАНЖОНКОВ, А. *Жизнь за кадром*. 1. изд. Москва: Профиль, 1997, s. 145. ISBN 7-8032-012-1.



Všechny své konkurenty předstihl Alexandr Drankov<sup>13</sup>, který měl pověst drzého podnikatele z Petrohradu. Mnozí filmoví odborníci považují za první ruský film jeho *Stenku Razina* (rus. *Понизовая вольница*; nebo také *Стенька Разин*), neboť právě toto dílo se na území Ruska promítalo jako první ruský film. Obchodní zájmy Chanžonkova a Drankova se ovšem zkřížily několikrát. Chování filmových podnikatelů v první epoše kinematografie a jejich dodržování etických norem by se dalo přirovnat k dnešním internetovým pirátům. Obchodní válka mezi nimi začala v roce 1909 ve spojení s natáčením Chanžonkovova filmu *Píseň o kupci Kalašnikovu* (rus. *Песнь про купца Калашникова*)<sup>14</sup>. Když Chanžonkov oznámil, že jeho společnost bude natáčet tento film, Drankov začal okamžitě s přípravnými pracemi na filmu s tím samým názvem i obsahem, aby využil veškerou reklamu, kterou filmu udělal jeho konkurent. Chanžonkov byl nucen natáčení uspišit a zřejmě by v tvrdém konkurenčním boji neuspěl, kdyby mu nepomohl jeho přítel a zároveň obchodní partner Carlo Sciamengo, jeden z majitelů turínské filmové společnosti Itala Film. Chanžonkov stihl dokončit film včas a také vydal potřebné množství kopií, které mohly být distribuovány do kinosálů po celém Rusku. Tím ovšem rivalita mezi ním a Drankovem neskončila. K podobným situacím s přebíráním témat, názvů a využívání cizí reklamy docházelo velice často. Chanžonkov měl ambice nejen obchodní, ale také umělecké, chtěl, aby se jeho díla odlišovala ode vší „fušeřiny“ a senzacechtivosti, a proto vsadil na zfilmování národní klasické literatury a začal se zajímat o historická témata. Podařilo se mu získat vynikajícího režiséra, Vasilije Gončarova<sup>15</sup>, který dříve pracoval pro Drankova, a spolu s ním začali natáčet historické filmy.

Ruská kinematografie se stále nacházela v první fázi svého vývoje, film byl pouhou sérií ilustrací ke známým syžetům, souborem nehybných „živých obrazů“. Kamera byla statická, nepohybovala se, jakoby zprostředkovávala jen to, co běžně vidí divák na představení v předních řadách. První filmy nevyužívaly žádných kulis, děj se odehrával před obyčejným plátnem, na němž byly namalovány potřebné předměty, rostliny, osoby.

---

<sup>13</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 75. ISBN 978-5-89428-401-9.

<sup>14</sup> КИНО-ТЕАТР. *Песнь про купца Калашникова*. [online]. [cit. 04- 20-2013]. Dostupné z [www: http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/empire/8935/annot/](http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/empire/8935/annot/)

<sup>15</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 77. ISBN 978-5-89428-401-9.

Pokud se filmování odehrávalo v exteriérech, filmaři využívali nejjednodušších a nejdostupnějších budov a míst. Například bojarské usedlosti nahradily víkendové domy za městem, mlýn byl zaměněn za maketu a jeho chod simuloval chlapec, který otáčel lopatkami. Takovéto podmínky samozřejmě zapříčinily, že divadelní hvězdy neměly zájem podílet se na této amatérské práci, proto filmoví režiséři hledali představitele rolí mezi ochotníky, nebo poloprofesionály. V prvních Chanžonkových filmech je možné uvidět členy skupiny Vvedenského lidového domu, v níž působil i tehdy neznámý Ivan Mozzuchin. Co se týče práce režiséra, ani tady se nedá hovořit o profesionálním přístupu, vždyť první ruský režisér Vasilij Gončarov byl původním povoláním úředník, který pracoval na správě železnic až do svého důchodu. Psychická nemoc a pobyt v psychiatrickém sanatoriu jej donutily na nějaký čas odejít do penze. Po svém uzdravení se sice na nějaký čas do služby vrátil, ale v té době se již velice intenzívně zajímal o film, a proto odešel do výslužby a vydal se do Moskvy, aby zde mohl natáčet filmy podle svých scénářů. I když neměl žádné teoretické vzdělání v oblasti dramatického umění, jeho práce s herci dosahovala vysoké úrovně. Vyžadoval například na zkouškách, aby herci dodržovali čas a scéna byla natočena přesně za vyměřenou dobu, což sledoval na zvláštním časovém přístroji.<sup>16</sup>

V prvních letech vývoje ruské kinematografie entuziasmus převyšoval profesionalismus, ale postupně se amatéři stávali mistry a divadelní umělci třetí kategorie hvězdami filmového plátna. Postupně se také měnila struktura filmu, tvůrci začali opouštět tradiční model, který je v odborné literatuře běžně nazývaný „*série živých obrazů*“<sup>17</sup> a nahradili jej srozumitelným vypravováním, také se začala prosazovat tendence prodlužování filmů, tj. od deseti až patnáctiminutových šotů k délce, jež je obvyklá i v současné době.

V roce 1911 se uskutečnila premiéra prvního celovečerního Chanžonkovova filmu s názvem *Obrana Sevastopole* (rus. *Оборона Севастополя*)<sup>18</sup>, jehož režisérem byl výše zmíněný Vasilij Gončarov. Film, v němž se mísily dokumentární a hrané scény, vypravoval o hrdinské obraně Sevastopole během Krymské války, k níž došlo mezi lety 1853 – 1856. Zajímavostí je, že na příkaz cara Mikuláše II. byli k natáčení

---

<sup>16</sup> KINO TEATR. Гончаров Василий Михайлович. © 23. 08. 2011. [online]. [cit. 2013-05-01]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/empire/46310/bio/>

<sup>17</sup> ЛЕБЕДЕВ, Н.А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918 – 1934 годы*. [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z [www: http://www.bibliotekar.ru/kino/](http://www.bibliotekar.ru/kino/)

<sup>18</sup> ХАНЖОНКОВ, А. *Жизнь за кадром*. 1. изд. Москва: Профиль, 1997, s. 69. ISBN 7-8032-012-1.

přizváni historici a vojenští specialisté, aby film co nejvíce odpovídal skutečnosti. Chanžonkov se natáčení také účastnil, a to jako druhý režisér, který měl za úkol natáčet průběh bitev. Zde je třeba poznamenat, že bitevní scény byly vůbec poprvé ve světové kinematografii snímány dvěma kamerami současně, aby se tak dosáhlo co nejvěrnějšího obrazu.<sup>19</sup> Na konci filmu se objevují tři dokumentární scény, v nichž jsou snímáni francouzští a angličtí veteráni Krymské války na Malachovské mohyle a ruští veteráni na obranné baště.<sup>20</sup>

Alexander Chanžonkov se režie ujal ještě jednou, a to v době, kdy jeho producentská kariéra začala pozvolna upadat. V roce 1919 v souvislosti s Ruskou občanskou válkou a naprostým chaosem, který ovládl každodenní život, nebylo možné najít režiséra, který by dokončil film *Veliký had* (rus. *Белый асид*). Od roku 1917 působila Chanžonkovova společnost na Jaltě, kde natáčela filmy, a právě *Veliký had* byl posledním filmem natáčeným na území Krymu. Snímek, který se bohužel nedochoval, začal natáčet režisér Alexandr Uralský, ale okolnosti ho přinutily emigrovat, a tak se režie musel chopit sám producent.<sup>21</sup>

Ovšem majitel filmové společnosti se na vzniku filmů nepodílel pouze jako producent či režisér. Se svojí první ženou také psal scénáře, které podepisoval svým vlastním jménem, ale také pseudonymem Antalek Chanžonkov. Filmy natočené podle jeho scénářů se staly divácky velmi úspěšnými. Již byl zmíněn snímek *Obrana Sevastopole*, mezi další patřila například *Irina Kirsanová* (rus. *Ирина Курсанова*, 1915)<sup>22</sup>, kriminální, psychologický filmový román.<sup>23</sup>

Zpočátku pokrývaly všechny náklady na výrobu vlastních filmů pronájem zahraničních filmů, například v roce 1912 činil zisk z pronájmu okolo sta tisíce rublů. V tomto roce společnost změnila svůj právní status a stala se akciovou společností, jejíž kapitál činil 250 tis. rublů, což byla faktická hodnota obchodní společnosti A. Chanžonkov & Co. Během následujících několika let se objem kapitálu akciové společnosti několikrát zvětšil.

---

<sup>19</sup> ЛЕБЕДЕВ, Н.А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918 – 1934 годы*. [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z www: <http://www.bibliotekar.ru/kino/>

<sup>20</sup> Film *Obrana Sevastopole* je dostupný online na <http://uakino.net/video/44712-film-oborona-sevastopolya-1911-smotret-onlajn.html>

<sup>21</sup> KINO TEATR. *Уральский Александр Николаевич*. © 28. 01. 2011. [online]. [cit. 2013-06-01]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/empire/46415/bio/>

<sup>22</sup> Film se bohužel nedochoval.

<sup>23</sup> KINO TEATR. *Ирина Курсанова*. © 27. 11. 2009. [online]. [cit. 2013-06-01]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/empire/2730/annot/>

Jako i v ostatních oblastech společenského života, tak i v kinematografii se situace radikálně změnila v důsledku začátku první světové války. Uzavření hranic sice na jedné straně vyvolalo deficit zahraničních filmů, avšak na druhé straně silně stimulovalo rozvoj ruské kinematografie. Jestliže do roku 1914 bylo pouhých 10% filmů promítaných ve všech kinosálech v Rusku domácí produkce, tak již v roce 1916 to bylo celých 90%.<sup>24</sup>

Je možné říci, že Alexandr Chažonkov stál u všech etap vzniku i rozvoje ruské národní kinematografie v jejím prvním období, ať je již výroba filmů chápána jako tvůrčí, nebo jako podnikatelská činnost. V jeho filmových laboratořích, respektive ve filmovém ateliéru vznikaly jak částečně diletantské filmy v prvních letech, tak i dokonalá umělecká díla filmové secese v letech následujících. Co se týká umělecké kritiky, tak ta samozřejmě zpočátku filmovou produkci odmítala jako pouhou lidovou zábavu srovnatelnou s jarmarečními vystoupeními kočovných hereckých, cirkusových či kouzelnických společností. Později se však pohled na filmy začal měnit a kritika je začala cenit jako plnohodnotnou součást umění. Měnila se i místa projekce filmů, od jarmarků až k přepychovým kinosálům, na jejichž stavbě a výzdobě se podíleli přední architekti.

Když Alexander Chanžonkov začínal svoji podnikatelskou činnost, na území Ruska existovaly pouze dva druhy společností, jež se zabývaly filmem. Jednalo se o majitele kinosálů a o dodavatele filmů, tedy ty, kteří zprostředkovali obchody mezi majiteli kinosálů ve velkých ruských městech a zahraničními firmami zabývající se prodejem filmů. Ovšem diváci si žádali stále nové a nové filmy, a proto je majitelé kinosálů začali prodávat do periferních měst. Nákup filmů se pro majitele kinosálů, ať velkých či malých, stával stále více nevýhodným.

Okolo roku 1908 začaly v Rusku vznikat první firmy, které se specializovaly na pronájem filmů. Došlo k tomu, že zprostředkovatelské firmy začaly spolupracovat s těmito nově vzniklými společnostmi a také začaly samy produkovat výrobu vlastních filmů. K roku 1912 už prakticky neexistují žádné zásadní rozdíly mezi dvěma původními typy společností podnikajících ve filmovém odvětví. I firmy poskytující filmy na pronájem se snaží samy navázat kontakty se zahraničními dodavateli a samy se

---

<sup>24</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1.изд. Москва. Искусство, 1968, s. 91. ISBN 598-8029-0509-3

také pokoušejí produkovat nové ruské filmy.<sup>25</sup> Poté, co tyto společnosti zahájily výrobu vlastních filmů, staly se natolik finančně silnými, že si mohly dovolit odkupovat kinosály. Chanžonkov se však přesto udržel nejen jako hlavní zástupce nejsilnějších světových filmových společností v Rusku, ale jeho společnost se stala také lídrem domácí filmové produkce, neboť nejen že vybudovala po celém Rusku síť obchodů, v nichž bylo možné pronajmout nejnovější filmy, ale také vlastnila síť kinosálů a dokonce vydávala i dva časopisy o kinematografii.

Zásluha A. Chanžonkova spočívá především v tom, že zformoval hlavní proud, mainstream, ruské kinematografie. Jeho scénáristé, režiséři, kameramani, architekti, maskéři a ostatní se stali měřítkem pro ostatní ruské umělecké filmy.

Základním žánrem ruského filmu se stalo melodrama. Je možné říci, že jeho prvky lze najít v každém historickém či dobrodružném filmu. Ve chvíli, kdy přišla do módy dekadentní estetika, Chanžonkov okamžitě začal natáčet své filmy v tomto stylu, avšak žánr melodramatu se projevoval i tady. Mezi filmy, které se natáčely v jeho ateliérech, patří kromě hraných i dokumentární filmy, filmové týdeníky, trikové filmy a také animované filmy geniálního Wladysława Starewicze.<sup>26</sup> Chanžonkov uměl objevovat talenty, a tak rozpoznal, že W. Starewicz má nadání pro práci u filmu. Starewicz se sice narodil v Moskvě, avšak poté, co mu zemřela matka, se přestěhoval k prarodičům do Kaunasu. Po ukončení školy nastoupil jako hlídač v městském muzeu, jehož ředitel se dozvěděl o jeho vášni pro fotografování a entomologii. Když se seznámil s jeho fotografiemi, zadal mu úkol natočit několik filmů. Výsledkem byli všichni pracovníci muzea překvapeni, neboť Starewicz prokázal vysokou uměleckou zručnost. Následovalo natáčení několika dalších filmů, mimo to také začal soukromě vydávat humoristický časopis a vytvářet karnevalové kostýmy. S nimi slavil mnoho úspěchů a vyhrál mnoho místních soutěží. V roce 1909 natočil dva filmy o životě hmyzu, které natolik originální, že mu vedení muzea poradilo, aby odjel do Moskvy a svoje práce prezentoval tam. Jeho práci si všiml Chanžonkov a nabídl mu okamžitě místo ve své společnosti, a tak se W. Starewicz stal jedním z hlavních režisérů Chanžonkovovy společnosti. V dějinách kinematografie je označován jako zakladatel animovaného loutkového filmu, neboť jeho krátký film *Lucanus Cervus* (1910) o roháčích se

---

<sup>25</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, s. 101. ISBN 598-8029-0509-3

<sup>26</sup> KINO-ТЕАТР. *Старевич Владислав Александрович*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/47779/bio/>

považuje za první loutkový animovaný film na světě. Při natáčení bylo nutné používat velmi mnoho světel, což způsobilo, že brouci se vlivem velkého tepla stali pasivní, Starewicz byl nucen udělat odlitky brouků a pracovat s nimi takovým způsobem, jako je dnes běžné pro loutkový film.

Dalšími talenty, které Chažonkov pro ruský, respektive světový film objevil, byli režisér Jevgenij Bauer<sup>27</sup>, nejvýznamnější z představitelů filmové moderny, herec mnoha tváří Ivan Mozžuchin či první dáma ruského plátna Vera Cholodná.

Význam Chanžonkova a jeho filmových ateliérů je pro ruský film opravdu obrovský. Je třeba si uvědomit, že v jeho společnosti pracovali postupně všichni významní představitelé všech profesí spojených s filmem, ať se již jednalo o režiséry, kameramany, scénáristy či herce.

## 1. 5 Vera Cholodná. První hvězda ruské kinematografie

Obrázek 3: Vera Cholodná



Zdroj: KINO-TEATR. *Холодная Вера Васильевна*. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/w/empire/4636/foto/247705/>

Filmovou hvězdou začátku 20. století Veru Cholodnou zbožňovaly miliony diváků, stala se múzou mnohých básníků i hudebníků, západní režiséři jí nabízeli na tu dobu neuvěřitelně vysoké honoráře, jen aby hrála v jejich filmech. Herečka měla

---

<sup>27</sup> KINO-TEATR. *Бауэр Евгений Францевич*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/empire/19675/bio/>

neobyčejně zajímavou tvář, ale ve starém Rusku by ji nejspíše nazvali čarodějkou nebo vědmou. Tmavě černé vlasy, jemný profil, nezbedné rty a obrovské, hluboké, smutné oči.<sup>28</sup> I když se věnovala natáčení filmů pouhé čtyři roky, nesmazatelně se zapsala do podvědomí diváků, ale i historiků jako symbol celé jedné epochy.

Pro filmové plátno objevil Veru Cholodnou již zmíněný režisér Jevgenij Bauer, neboť nejen, že v ní viděl přirozený herecký talent, ale také jej dokázal náležitě ocenit. Úspěch prvních filmů, v nichž vystupovala Vera Cholodná, předčil veškerá očekávání. Laická i odborná veřejnost byla zajedno v tom, že její nádherné šedé oči a klasický profil způsobily naprostou senzací. Šílenství, které vyvolala, by se dalo připodobnit snad jen tomu, co prožívaly americké hvězdy v Hollywoodu. Filmové ateliéry i jednotliví režiséři okamžitě pochopili, že Vera je zárukou diváckého úspěchu, a proto byli ochotni přistoupit na jakékoli podmínky, pokud bude natáčet jejich film. Mladá, ještě naprosto nezkušená, herečka dostávala pouze hlavní role, dokonce byly pro ni speciálně psány scénáře. Jména filmů i jejich obsah se do poslední chvíle držely v tajnosti, protože panovala poměrně silná konkurenční válka. Avšak filmy s Verou Cholodnou byly výjimkou a měly opravdu velkorysou reklamu, s níž filmová studia začala ještě dříve, než se skutečně začalo natáčet, protože nebyl důvod se bát o atraktivnost a jedinečnost filmu, tu v tomto případě nezajišťoval scénář, ale přítomnost populární herečky.

Lidé „*chodili na Veru Cholodnou*“, nikoliv na nějaký určitý titul či žánr. Filmy, které natáčela, neměly konkurenci, všichni je chtěli vidět a počet jejích fanoušků neustále rostl. Několik měsíců po vypuknutí první světové války, tedy v roce 1915, ji navštívil vysoký, štíhlý voják, aby jí předal dopis od jejího muže z fronty. Tento voják nebyl nikdo jiný než známý básník Alexandr Vertinskij<sup>29</sup>, který od té doby přicházel každý den, sedl si ke stolu, díval se na krásnou herečku a mlčel. Trpěl neopětovanou láskou, skládal pro Veru básně i písně. O psychickém rozpoložení citlivého, ale příliš nervního básníka svědčí tyto verše: „*Kde nyní jste? Kdo líbá Vaše ruce?*“<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> ТОЛСТЫХ В. *Муза века: 100 лет кино*. IN. Правда. 1995, 28. 12. 1995.

<sup>29</sup> Alexander Vertinskij (1889 – 1957) - byl významným ruským estrádním umělcem, filmovým hercem, skladatelem, básníkem, zpěvákem, hvězda ruské estrády první poloviny 20. století. KINO-TEATR. *Вертинский Александр Николаевич*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/742/bio/>

<sup>30</sup> BARD. *Вертинский Александр*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=14977>

Období prvních dvaceti let 20. století bylo pro kinematografii velmi důležité. Rodily se principy, na nichž funguje filmový průmysl dodnes. Nelze říci, že by do té doby neexistovaly hvězdy, samozřejmě, že existovaly, neboť existovala i masová kultura, která byla od svého oddělení se od kultury vysoké zaměřena především na pobavení příjemce. V období před kinematografií publikum obdivovalo divadelní herce, pěvce, tanečnický, skladatele či hudebníky. Film se však od divadla odlišoval svou snadnou dostupností, ať již finanční či intelektuální. Proto zrod filmových hvězd naprosto změnil celou společnost, dá se říci, že se vytvořila nová společenská kasta, kasta idolů, hvězd a celebrit. Tito umělci se ocitli ve zvláštním postavení, neboť to byli právě oni, kdo si mohli diktovat podmínky, na nich totiž záležel úspěch či neúspěch filmu, jejich jména byla symbolem, je možné říci, že obchodní značkou. Stejně tomu bylo i u Very Cholodné. Režiséři i filmové ateliéry se jí snažili získat jen pro sebe, chtěli s ní uzavřít exkluzivní smlouvu. Pro Cholodnou bylo velmi důležité, aby její honoráře byly co nejvyšší, neboť de facto živila celou rodinu (své dvě dcery, dvě sestry, matku i babičku), neboť její manžel jako nižší důstojník měl velice nízký plat. Proto, když jí nabídly filmové ateliéry Charitonova doslova „pohádkový honorář“, dlouho se nerozmýšlela a Bauera opustila.

Fakt, že se Vera Cholodná stala hvězdou první třídy, vyžadoval, aby žila jako skutečná hvězda, neboť miliony jejích fanoušků toužily neustále vidět její nové fotografie, chtěly žít jako ona, oblékat se jako ona. Oblékala se v nejlepších módních salónech Moskvy a zanedlouho se stala se skutečnou módní ikonou své doby. Na dochovaných fotografiích je možné spatřit tuto herečku jako elegantní dámu, svůdnou koketku, ženu vamp, zamyšlenou intelektuálku apod. Avšak za vnějším třpytem stála těžká práce. Vera Cholodná natáčela filmy ve válečném období, avšak nikdy si nedovolila obtěžovat filmový štáb svými neadekvátními požadavky či chováním primadony. Všichni byli velice unaveni, neboť se muselo natáčet tak dlouho, dokud nebyl film hotov. Podle svědectví pamětníků, dokonce i kameramani usínali za kamerou, ale „královna filmového plátna“ projevovala neobyčejné sebeovládání a trpělivost.<sup>31</sup>

Sláva má i své stinné stránky. Popularita mladé herečky byla tak obrovská, že se nemohla objevit na veřejnosti sama, bez doprovodu, protože docházelo k situacím, které

---

<sup>31</sup> ТОЛСТЫХ В. *Муза века: 100 лет кино*. IN. Правда. 1995, 28. 12. 1995.



reálně ohrožovaly její zdraví. Po premiérách nových filmů, kterých se účastnila, byl celý sál jako zhypnotizovaný, časopis Figaro o podobném případě napsal: „*V Kišiněvě si najednou celé hlediště po koncertu začalo stoupat na křesla. Dámy si vyhrnuly své spodničky, aby i se i ony bez problémů dostaly nahoru... Je možné, že došlo k nějaké poruše, praskly trubky a za chvíli bude sál zatopen? Ne, jen se všichni dozvěděli, že je tady Vera Cholodná! Všichni běželi tam, kde byla ona, a odstrkovali vše, co jim stálo v cestě.*“<sup>32</sup>

Filmoví kritici se snažili najít odpověď na otázku, proč se právě z této herečky stal fenomén své doby? Někdo přisuzoval všechnu slávu její kráse, jiní říkali, že za úspěch vděčí pouze svému talentu, a přirovnávali ji k veliké divadelní herečce Marii Nikolajevně Jermolové<sup>33</sup>. Dokonce sám Stanislavskij jí předpovídal veliký úspěch, pokud by se věnovala divadlu, načež však Cholodná odpovídala bonmotem: „*Je lepší být první ve filmové vesnici, než poslední v divadelním Římě.*“<sup>34</sup>

V čem tedy spočívalo tajemství první dámy ruského filmu a její obrovské popularity? Každá epocha vytváří vlastní typ ženy, konstituuje svůj ideál. Na začátku 20. století byla žena zobrazována, ať již na fotografiích, obrazech či grafických listech, v šatech s jasným obrysem, ale nepravidelnými liniemi. Bylo v nich jakési tajemství, určitá dvojakost. Avšak výtvarné a literární pokusy představit nový typ ženy, pouze naznačovaly, kým skutečně je, nedokázaly ji však plně vystihnout, nebyly schopny v plné šířce vyjádřit její podstatu. V Rusku to dokázala až Vera Cholodnaja. Byla plná energie, překypovala entuziasmem, byla skutečná, ne pouhý obraz. A nadšenému publiku každým svým pohybem, gestem, výrazem tváře dokazovala, že ideál, o kterém všichni snili, skutečně existuje a ona je jeho zosobněním. Často ztvárňovala role svedených a opuštěných žen, které potřebují ochranu. A právě na neustálé přítomnosti „obrazu zmučené duše“ založila Vera Cholodná svoji slávu.

V létě roku 1918 odjela celá herecká společnost do Oděsy, aby tady natočila nový film. Kolem zuřila válka, proto bylo pro filmový štáb velmi těžké přizpůsobovat se výjimečným podmínkám a práce na filmu se protáhly až do zimy. V prosinci toho roku Vera onemocněla. Nakazila se virem španělské chřipky, která měla u Věry

---

<sup>32</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, с. 142. ISBN 598-8029-0509-3.

<sup>33</sup> ТОЛСТЫХ В. *Муза века: 100 лет кино*. IN. Правда. 1995, 28. 12. 1995.

<sup>34</sup> ТОЛСТЫХ В. *Муза века: 100 лет кино*. IN. Правда. 1995, 28. 12. 1995.

obzvláště těžký průběh. Této těžké nemoci nakonec v únoru roku 1919 podlehla. Pro všechny byla smrt Very Cholodné naprostým šokem, v Oděse proběhlo loučení s velkou herečkou, jejíž tělo bylo nabalzamované, aby mohlo být převezeno do Moskvy. Lékaři si vyčítali, že nemohli udělat nic, co by filmové divě zachránilo život. Vera Cholodná však byla statečná, a tak jako každý věřící člověk přijala smrt klidně a vyrovnaně. Dožila se pouhých dvaceti šesti let.

Filmové hvězdy představují tvář filmu, jsou to oni, kdo vystupují na filmovém plátně, koho si divák ztotožňuje s hlavním hrdinou, komu věří, nebo naopak, kvůli komu se na film zapomene. Ale filmoví herci by se nemohli stát tím, kým se stali, pokud by v pozadí nebyl celý štáb profesionálů, kteří jednotlivým obrázkům vdechují život. Například ve vzpomínkách Z. I. Ickova je možné seznámit se s tvorbou národního umělce Ruska, režisérem, architektem a producentem Sergejem Kozlovským.<sup>35</sup> Tento všestranný umělec stále hledal nové možnosti uměleckého vyjádření se. V roce 1916 použil při filmování jako jeden z prvních dvojitou expozici, ale také pohyblivou maketu. Sám Kozlovský o trikové práci píše: „Poté, co Čargonin odjel do ateliéru Rus, začali jsme připravovat natáčení nového filmu s názvem *Mládí Cagliostro*. Režisérem a kameramanem byl Wladislaw Starewicz. K práci nad uměleckou stránkou filmu přizval V. Simova. Simov však u filmu pracoval poprvé. Proto mě Alejnikov a Starewicz poprosili, abych se k nim také připojil. Když jsem svého času pracoval v divadle, tak jsem se mnohému naučil na představeních Uměleckého divadla, kde právě Simov zastával funkci uměleckého šéfa. Byl jsem velmi potěšen, že opět mohu pracovat s tímto velkým mistrem.“<sup>36</sup>

## 1. 6 První světová válka a Říjnová revoluce

Mnohé hvězdy potom opustily Chanžokovovy filmové ateliéry, ať již to bylo kvůli obrovským honorářům (Vera Cholodná), nebo perspektivy, které nabízely jiné společnosti (Ivan Mozzuchin). V té době se i v Rusku začaly objevovat symptomy hvězdné nemoci, jež se projevovaly tím, že tržby záležely především na účasti

---

<sup>35</sup> МЕДВЕДЕВ, А. *Только о кино.- Кино в России- история XX век*. 1.изд. Москва: Искусство кино, 1999, s. 62. ISBN 978-6401-398-3.

<sup>36</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 9. 1.изд. Москва. Искусство, 1974, s. 213. ISBN 678-0081-2749-9.

šablonovitých krasavic a hrdinných milovníků. Chanžonkov se však tomuto trendu snažil vyhnout a dále spoléhal na celistvost uměleckého díla, kterou podle něho mohl zajistit pouze výborný scénář, ale také soulad práce režiséra, kameramana, výtvarníků a také herců.

První světová válka a únorová revoluce naprosto ochromily národní hospodářství, v důsledku čehož došlo k obrovskému zdražování, a proto se mnoho podnikatelů rozhodlo opustit centrální Rusko a vydali se na jih. Stejně postupovaly i filmové společnosti. Mnohé z nich přestěhovaly svá centra do Jalty, kde intenzivní sluneční světlo dovolovalo natáčet po celý rok, a tudíž nebylo nutné spoléhat se na elektriku, k jejíž výpadkům docházelo i několikrát za den.<sup>37</sup> I v tomto ohledu by se dalo mluvit o Chanžonkovi jako o průkopníku, neboť své ateliéry přestěhoval na Krym již v roce 1917.<sup>38</sup> Postupně vyrostlo v Krymu velké množství ateliérů, které svým vnějším připomínaly zahradní skleníky.

Avšak ani Krymu se nevyhnuly společenské otřesy a přerozdělování majetku a moci, proto se Jalta nestala ruským Hollywoodem, jak mnozí předpokládali. V době občanské války z Ruska odešlo mnoho vynikajících umělců, intelektuálů i podnikatelů do emigrace. Tato situace se nevyhnula ani filmu. Mezi těmi, kteří opustili zemi po roce 1920, byl i Chanžonkov s ostatními jaltskými filmovými magnáty. V zahraničí již bohužel uplatnění ve filmovém průmyslu nenašel, neboť mladší generace ruských producentů, režisérů a scénáristů se etablovala v tomto odvětví v Německu či ve Francii, avšak za cenu ztráty národní osobitosti. Nezbylo mu nic jiného, než přijmout pozvání bolševiků, vrátit se do Sovětského Ruska a pracovat v sovětských filmových ateliérech. Čekal ho však osud mnohých jeho kolegů, bylo proti němu vzneseno obvinění za finanční machinace a zahájeno soudní řízení. Nakonec ho soud osvobodil pro nedostatek důkazů, ale byla mu zakázána činnost u filmu a také mu odejmuta veškerá politická práva.

Nervové vypětí ještě více zhoršilo jeho podlomené zdraví (v roce 1913 se pod ním prolomil let a kvůli silnému prochlazení ochrnl a byl nucen používat invalidní

---

<sup>37</sup> Tady je velmi zajímavá analogie se Spojenými státy americkými. Výroba filmů se přenesla do slunné Kalifornie, do Hollywoodu, ze stejného důvodu. Filmový průmysl nechtěl být závislý na dodávkách elektřiny. ЛЕБЕДЕВ, Н. А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918 – 1934 годы.* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z www: <http://www.bibliotekar.ru/kino/>

<sup>38</sup> ХАНЖОНКОВ, А. *Жизнь за кадром.* 1. изд. Москва: Профиль, 1997, s. 187. ISBN 7-8032-012-1.

vozik), a proto se jeho druhá žena Věra Dmitrijevna<sup>39</sup> snažila, aby získal penzi a mohl odjet z Moskvy do milované Jalty. V roce 1937 dokonce dosáhl i politické rehabilitace, avšak do Moskvy se již nevrátil. Žil v Jaltě a své ženě diktoval paměti, které vyšly pod názvem *První léta ruské kinematografie*. Alexandr Chanžonkov zemřel v naprostém zapomnění v roce 1945 v Jaltě.

## 2 EXISTENCE DVOU VĚTVÍ RUSKÉ KINEMATOGRAFIE

### 2.1 Rozdělení porevoluční kinematografie

V roce 1918 se ruská kinematografie rozdělila na dva tábory stejně jako celá země, na tábor bílých a rudých. Zpočátku oba tábory byly pouhými dvěma polovinami jednoho celku. Při ústředí obou armád vznikly filmové výbory, které se zabývaly natáčením agitačních snímků, které si byly navzájem velmi podobné.<sup>40</sup> Někdy dokonce byli k jejich natočení přizváni skuteční filmoví tvůrci, kteří měli profesionální zkušenost, ale většina členů filmových štábů se nacházela na Krymu. Jak již bylo řečeno, ruští filmaři si oblíbili Krym ze stejného důvodu, proč si američtí vybrali Hollywood. Časopis *Kino* (rus. *Кинотеатр*) psal: „Malebné záběry hor, moře a hlavně slunce – to vše vypadá na plátně tak půvabně. I v tomto roce nehledě na skoro nepřekonatelné překážky začaly filmové skupiny odjíždět na Krym. V jejich čele stojí králové a královny filmového plátna a nejlepší režiséři.“<sup>41</sup> Občanská válka změnila Krym na zónu vnitřní emigrace ruské kinematografie a později se stal místem, z něhož odjížděly tisíce lidí do skutečné emigrace.

Zvláštním aspektem této vnitřní emigrace bylo to, že za emigranty bylo možné označit nejen tvůrce, ale že v podstatě celá ruská kinematografie emigrovala do tohoto

---

<sup>39</sup> Pracovala v jeho ateliérech jako pomocnice při vyvolávání filmů.

<sup>40</sup> LEBEDĚV, N. A. *Очерки истории кино СССР Немое кино: 1918 – 1934 годы*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné na www. <http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm>

<sup>41</sup> LEBEDĚV, N. A. *Очерки истории кино СССР Немое кино: 1918 – 1934 годы*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné na www. <http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm>

místa. V červnu roku 1920 se Jermolevovy ateliéry<sup>42</sup> přestěhovaly do Paříže a začaly v nich vznikat ruské filmy podobného obsahu a stylu, jaké se v nich natáčely ještě na území Ruska. Mezitím v Rusku, v té době již ovládaném bolševiky, došlo ke znárodnění soukromých filmových společností a dorevoluční styl se začal považovat za zastaralý, buržoazní a naprosto nevyhovující záměrům soudobé vládní garnitury. Převládal názor, že kinematografie by se měla na území Ruska vybudovat znovu.

Tímto způsobem se tedy rozdělila ruská kinematografie a v této době, tedy ve 20. letech 20. století se dá hovořit o tom, že prakticky existovaly kinematografie dvě. Jedna oficiální, ta která začala znovu vznikat v bolševickém Sovětském svazu, a ta druhá, emigrantská, vycházející z předrevolučních tradic. Z toho důvodu, že zahraniční produkce se do Sovětského svazu dostala až po roce 1922<sup>43</sup> a oficiální sovětské filmy na západě známy nebyly, neměly o sobě tyto dvě kinematografické školy absolutně žádné povědomí.

---

<sup>42</sup> KINO-TEATR. *Ермольев Иосиф Николаевич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/producer/empire/35448/bio/>

<sup>43</sup> Jeden z prvních odkazů na existenci emigrantské kinematografie se vztahuje k datu 2. října 1922. МЕДВЕДЕВ, А. *Только о кино. - Кино в России - история XX век*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1999, s. 101. ISBN 978-6401-398-3.

## 2. 2 Ivan Iljič Mozžuchin a Valerij Inkižikov

Obrázek 4: Ivan Iljič Mozžuchin



Zdroj: KINO-TEATR. Можухин Иван Ильич. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/hollywood/2918/bio/>

Obrázek 5: Valerij Ivanovič Inkižinov



Zdroj: KINO-TEATR. Инкижинов Валерий Иванович. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. DOSTUPNÉ Z [HTTP://WWW.KINO-TEATR.RU/KINO/ACTER/M/EURO/7187/BIO/](http://WWW.KINO-TEATR.RU/KINO/ACTER/M/EURO/7187/BIO/)

Jakým způsobem tedy proběhlo setkání dvou naprosto odlišných směrů? Odpověď je zcela prostá. Vztahy byly velmi napjaté, dalo by se dokonce říci, nepřátelské. Nová sovětská kinematografie vycházela z naprostého popření všeho, co bylo vytvořeno do revoluce. Jméno Mozžuchin bylo uráživým synonymem pro předrevoluční prvky filmového průmyslu a často se používalo v estetických deklaracích sovětských filmových teoretiků a kritiků. V roce 1922 napsal Alexej Gan, redaktor konstruktivistického časopisu *Kino fot* (rus. *Кино фот*), ve svém článku toto: „*Bojujeme s psychologickým filmem. Bojujeme proti tomu, aby byly filmy postaveny pouze na Mozžuchinech, Runičích, Lisencích apod. Bojujeme proti tomu, že tito lidé*

vnášejí do filmu *divadlo a zvrácenost hysterických maloměšťáků roku 1914. My si naopak ceníme filmů Charlieho Chaplina, detektivního žánru ve filmu a Státního ústavu kinematografie.*<sup>44</sup>

Sovětská kinematografie na počátku roku 1922 představovala velmi chudé průmyslové odvětví, které právě vyšlo z izolace způsobené občanskou válkou. Jejím představitelům bylo jasné, že mezitím se v Evropě vytvořily silné národní školy, o kterých se však v Sovětském svazu vědělo žalostně málo. Z druhé strany tato situace představovala jedinečnou šanci, neboť sovětská kinematografie byla maximálně otevřená vlivům zvenčí.

Kromě německého expresionismu a amerického excentrismu měla velký vliv na mladou sovětskou kinematografii francouzská avantgarda. Do roku 1925 o ní prakticky v Sovětském svazu nikdo nevěděl a stěžejní díla tohoto směru se do sovětských kinosálů nedostala. Tím větší dojem učinil film *Planoucí oheň* (rus. *Космет пылающий*)<sup>45</sup>, jehož režie se ujal Ivan Možžuchin, který byl nejen velmi ovlivněn stříhovou estetickou avantgardy, ale také filmy Abela Gance. I když ne všichni představitelé avantgardy považovali tento snímek za dílo tohoto směru, je možné říci, že tento Možžuchinův film byl jediným zástupcem tohoto stylu v Rusku. Charakteristické je svědectví Leonida Trauberga, který vyprávěl, jak pět let před tímto filmem se on a skupina tehdy známých sovětských filmařů setkala v Berlíně s Ivanem Možžuchinem: „*Začali jsme mu vyprávět o tom, že v Rusku teď jdeme tou cestou, kterou nám on ukázal. Protože právě v Planoucím ohni jsou fantastické stříhové kousky.*“<sup>46</sup> I když vzápětí ve svých vzpomínkách dodává: „*Možžuchin byl masem a krví té nanicovaté generace, která začala dělat filmy, aniž by měla ponětí o tom, co to je za umění.*“<sup>47</sup>

V té době znamenalo promítání *Planoucího ohně* v Moskvě skutečnou senzaci. Do kinosálů v Sovětském svazu se tento film dostal v roce 1923, tzn. v tu samou dobu jako v Paříži. Dokonce v prosinci 1923 byl film promítán v rámci výuky na filmové fakultě. Je pochopitelné, že v tomto snímku mnozí uviděli jednu z možných cest, kterou by se mohla ubírat sovětská kinematografie. I když pochopitelně tento názor nesdíleli

---

<sup>44</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1.изд. Москва. Искусство, 1968, s. 213. ISBN 598-8029-0509-3.

<sup>45</sup> КИНО-ТЕАТР. *Мозжухин Иван Ильич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/hollywood/2918/bio/>

<sup>46</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1.изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 108. ISBN 978-5-89428-401-9.

<sup>47</sup> Tamtéž: s. 108.

všichni filmoví kritici, lze si v hodnocení sovětských filmů, které měly premiéru po roce 1923 všimnout, že díla Mozzuchina sloužily jako měřítko uměleckých i formálních kvalit. Jako příklad poslouží recenze filmu Lva Kulešova *Podivuhodná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků* (rus. *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*) z roku 1924, jejímž autorem je známý filolog, literární vědec a představitel Formální školy Boris Tomaševskij. V recenzi se objevilo toto srovnání: „*Co se týče stylu a vizuální celistvosti filmu, může být srovnán s Planoucím ohněm.*“<sup>48</sup>

Co sovětské filmové novátory přitahovalo na Mozzuchinově filmu? Za prvé, to byl rychlý střih ve scéně snu v samém začátku filmu. Za druhé, excentrismus, který nikdo od Mozzuchina nečekal. Faktem je, že na rozdíl od svých kolegů z Jermolevových filmových ateliérů nebyl zastáncem zachování ruského stylu natáčení filmů v emigraci. Mozzuchin chtěl naopak odstěhování se do Evropy využít jako příležitost ke změně. V roce 1926 řekl v interview pro jeden francouzský časopis toto: „*Když jsem přijel v roce 1919 do Paříže, považoval jsem se za velkého filmového umělce. Běda! Moje iluze se rozplynuly hned první den po příjezdu! Získal jsem ve Francii technické vzdělání a doslova jsem se musel přeučit všechno, co jsem považoval v uměleckém smyslu za dané a neměnné. Ruský styl hry před filmovou kamerou mě dnes již neuspokojuje.*“<sup>49</sup>

Mozžuchin stejně jako mnozí filmoví režiséři ve 20. letech, sovětských nevyjímaje, byl okouzlen uměním Charlese Chaplina. Vlivu Chaplina na Mozzuchinovy filmy, tenkrát se dokonce hovořilo o chaplinismu, si všimli jeho francouzští současníci, avšak filmaři z řad ruské emigrace tuto črtu u svého krajana nenašli, nebo možná ani nehledali. Alexandr Volkov vzpomíná: „*Skutečně nechci tvrdit, že to je špatné, no, ale podle mého názoru to možná I. I. Mozzuchin vlastně ani nepotřeboval. Jeho cesta byla cestou hrdinného repertoáru a psychologického dramatu. Jsem si jist, že pokud by ve své touze dobýt svět nenapodoboval jiné, jako například Douglase nebo Charlieho, ale šel by důsledně a odvážně svou cestou, kdyby nehrál Mattiase Pascaly, ale Hamleta, Dona Juana apod., tak by rychleji dosáhl svého cíle.*“<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 111. ISBN 978-5-89428-401-9

<sup>49</sup> Тамтѣж: s. 114

<sup>50</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 118. ISBN 978-5-89428-401-9.



Leonid Trauberg,<sup>51</sup> levicově orientovaný režisér 20. let 20. století a zastánce filmového excentrismu, vyprávěl, jak ho překvapil Mozzuchin svým režisérským debutem. Ihned po premiéře filmu napsal do časopisu Filmový týden (rus. Кинонеделя) článek, který začínal slovy: „*A najednou se komik postavil na hlavu a zvedl ruce. Kdo by si pomyslel, že to je ten samý Ivan Mozzuchin, který kdysi zářil v ruských filmech v melodramatických rolích...*“<sup>52</sup> Metamorfóza, která Trauberga tolik překvapila, však byla skutečným záměrem Planoucího ohně, režisér v něm chtěl ukázat, jak je možné prolnout „nízký“ a „tragický“ styl hereckého ztvárnění rolí.

Pohled emigrace na sovětskou kinematografii nebyl příliš lichotivý. V románu Vladimíra Nabokova *Dar*<sup>53</sup> byla sovětská kinematografie lakonicky představena jako umění, které se snaží estetizovat naprosto neestetické prvky: „*Zašli do biografu na ruský film, který se zvláštní elegancí zachytil vinná zrníčka potu klouzající po lesknoucích se tvářích továrních dělníků – zatímco fabrikant celou dobu kouřil doutník.*“<sup>54</sup>

Ovšem z druhé strany pařížská premiéra sovětského filmu *Potomek Čingischána* (rus. *Потомок Чингисхана*)<sup>55</sup> režiséra Vsevoloda Pudovkina<sup>56</sup> vyvolala mezi emigrantskou filmovou kritikou stejnou vlnu senzace, jakou způsobil Planoucí oheň v Moskvě. Rusům žijícím v emigraci se především líbil Valirij Inkižinov, burjatský herec, který ztvárnil hlavní roli ve zmíněném filmu. Možná emigranti ostře vnímali bezbrannost člověka orientální kultury v západním prostředí a právě o tom byl Pudovkinův film. Kníže Sergej Volkonskij napsal o hrdinovi filmu, mongolském princí, který se hrou osudu stal člověkem dvou kultur: „*Ne, bylo to pro mě naprosto nové setkání, v němž nějak promlouvala ruská Asie, rusky asijská Evropa, tedy Evropa na zlomu tohoto rusko-asijského spojení. Co všechno s sebou nesla ty malé mongolské oči,*

---

<sup>51</sup> KINO-TEATR. *Трауберг Леонид Захарович*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/11009/bio/>

<sup>52</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 115. ISBN 978-5-89428-401-9.

<sup>53</sup> NABOKOV, V. *Dar*. Praha: Paseka, 2007, s. 434. Překladatel Pavel Dominik. ISBN -978-80-7185-838-6.

<sup>54</sup> NABOKOV, V. *Dar*. Praha: Paseka, 2007, s. 106. Překladatel Pavel Dominik. ISBN -978-80-7185-838-6.

<sup>55</sup> V zahraničí je film znám pod názvem *Bouře nad Asií* (rus. *Буря над Азией*). RUSSKOJE KINO. *Всеволод Пудовкин*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.russkoekino.ru/publ/publ-0051.shtml>

<sup>56</sup> RUSSKOJE KINO. *Всеволод Пудовкин*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.russkoekino.ru/publ/publ-0051.shtml>

*tak plné dávného dědictví pouště a tolik dychtivé po nových dojmech všeho uměleckého a technického, co západ nabízel! A jak je tajemný ten evropský způsob nazírání, osvětlující svým míněním záhadu mongolských horizontů. Jak je možné pochopit názor na život, lidi, státy tohoto člověka, v němž se spojily dva světy. Jeden, který se stal vlastním, a druhý, který zůstal vlastní.*<sup>57</sup>

Je možné říci, že takovým způsobem se sovětský (dokonce příkladně sovětský) film stal pro ruské diváky v Paříži metaforou emigrantského sebeuvědomění.

Podle významného literárního vědce ruské emigrace, knížete Dimitrije Svjatopolka Mirského, je kromě toho ve způsobu hraní Inkižinova a vlastně v celém filmu jasně patrné: „...použití metody komického stylu spolu s jejich mimořádně úspěšným posunem k hrdinskému stylu, jako například ve scéně, v níž se Inkižinov najednou vzedme k činnosti a s velkým mečem v ruce rozbíjí velitelský carský byt. Tato scéna je přímo geneticky spojena s komickými rvačkami a boji, které se pro americkou grotesku staly kanonickými (např. Buster Keaton).“<sup>58</sup> Z argumentů D. S. Mirského lze učinit závěr, že Inkižinov si získal kritiku tím, o co se snažil i Mozzuchin ve svém Planoucím ohni, tedy o to, aby se v jedné roli spojily naprosto odlišné způsoby hereckého vyjádření. Ve výš uvedené recenzi Mirský dále říká: „Inkižinov je více než vynikající herec, je to umělec, který vyřkl „nové slovo“, který vytvořil nový způsob hry. Tímto stylem nakonec překonává teatrálnost, která dosud držela v zajetí celou „uměleckou“ kinematografii. Místo teatrální mimiky Janningsů a Baranovských ustanovuje skutečně filmový styl masky.“<sup>59</sup> Ve značné míře lze způsob hraní Inkižinova chápat jako styl, který se zrodil v komické grotesce, ale on jej přenesl do filmu uměleckého. Avšak styl Inkižinova se odlišuje od stylu hraní například Keatona nebo Chaplina, tak jako se liší komedie od tragédie, jako se vysoký styl liší od stylu nízkého. Vysoký i nízký styl mají k sobě navzájem blíže než ke stylu střednímu. Maska, kterou si nasazuje Inkižinov je různorodá, ale výrazná, nehledě na to, že je prakticky nehybná. Je to skutečné hraní, ale hraní ve svém výrazu velmi prosté.

Z tohoto důvodu lze učinit závěr, že dvě ruské filmové kultury, tedy sovětská a zahraniční, o sobě nejen věděly, ale také se respektovaly se a zajímaly se jedna o

---

<sup>57</sup> БОГОМОЛОВ Ю. *Краткий конспект длинной истории советского кино: 20-е годы*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1995, s. 57. ISBN: 5-7509-0426-1

<sup>58</sup> Tamtéž: s. 57-58.

<sup>59</sup> Tamtéž: s. 59.

druhou. Někdy byl tento zájem silnější než politické antipatie. V časopise ruské emigrace s názvem *Ilustrované Rusko* (rus. *Иллюстрированная Россия*), v němž vyšla pochvalná recenze na film *Bouře nad Asií*, byla zveřejněna informace o tom, že Vsevolod Pudovkin se stal obětí represí ze strany bolševiků, kteří mu zakázali natáčet další filmy.<sup>60</sup> Což ovšem pravda nebyla, pouze změnil námět svých filmů, tak jako mnoho jiných filmových umělců, neboť Stalin přikázal, aby filmový průmysl již nadále nekopíroval zahraniční autory, aby se vzdal internacionalismu, místo toho, aby hledal náměty v ruské národní historii.<sup>61</sup>

Pudovkin zůstal v Sovětském svazu a vybudoval si pevnou pozici v sovětské kinematografii. Z druhé strany představitel hlavního hrdiny v jeho tolik ceněném filmu *Bouře nad Asií*, Valerij Inkižinov v roce 1930 emigroval do Francie.

Co se týká Ivana Mozžuchina, tak ten dostal od sovětské vlády několik nabídek, aby se vrátil zpátky do Sovětského svazu. Mezi lety 1923 – 1924 pořádala sovětská vláda na západě mnoho setkání, jejichž cílem bylo přemluvit vynikající představitele kultury, vědy a veřejného života, aby se vrátili zpátky do vlasti. Mozžuchin tuto nabídku odmítl a zůstal v emigraci.

O těchto událostech vypráví v článku, který byl vydán v roce 1926. Sovětská vláda mu nejen nabídla návrat, ale také pohrozila tím, že pokud nabídku nepřijme, jeho filmy budou na území Sovětského svazu zakázané. O jeho strachu z toho, že by se mohl dostat, dobrovolně či nedobrovolně, do Sovětského svazu vypovídá i další historika, kterou rád vyprávěl, „... *i když hodnověrnost těchto vzpomínek je často považována za pochybnou, neboť Ivan Iljič měl sklon k mystifikaci.*“<sup>62</sup> Při natáčení filmu *Carský kurýr* (rus. *Мухомол Стрелов*), které probíhalo, mimo jiné, i v Lotyšsku se jednou utrl s herci vor, který je unášel ke břehům Sovětského svazu, když však uviděli rudé pohraničníky, jak netrpělivě čekají na svou kořist, vrhli se do vody a plavali zpátky k lotyšskému břehu. Je možné, že jde také Mozžuchin si tuto událost přikreslil, neboť je nepravděpodobné, že by řeka odnášela vor proti proudu, neboť řeka Daugava neteče z Lotyšska do Ruska, ale naopak.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> ЮРЕНЕВ, Р. *Первый русский продюсер*. 1. изд. Москва: Эксперт, 1996, s. 131. ISBN 7-8495-121-5.

<sup>61</sup> ЗАЛЕССКИЙ, К. А. *Кто есть кто в истории СССР. 1924-1953*. Москва: Вече, 2009, s. 752. ISBN 978-5-9533-3664-2.

<sup>62</sup> СИРОТИН, О. *Родина и родные Ивана Мозжухина*. ©2006. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1023/>.

<sup>63</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, s. 76. ISBN 598-8029-0509-3.

Kampaň repatriace ruských emigrantů pokračoval i v následujících letech, avšak v očích sovětského občana již vláda začala skrze literaturu, ale především skrze film budovat představu o tom, že emigrant vracející se domů je ve většině případů diverzantem. S touto postavou emigranta diverzanta je možné se setkat v takových filmech, jako například *Jeho výzva* (rus. *Его призыв*, 1925)<sup>64</sup> nebo *Do města se chodit nesmí* (rus. *В город входить нельзя*, 1929).<sup>65</sup> Je ironií osudu, že režisérem prvního zmíněného filmu je Jakov Protazanov, který se v roce 1923 vrátil z emigrace.<sup>66</sup>

V této době byl jedinou existující spojnici mezi dvěma Rusky film. V ruském emigrantském tisku vypukla diskuse kolem filmu režiséra Jurije Tariče *Ivan Hrozný* (rus. *Крылья холопа*, v zahraničí uváděný jako *Иван Грозный*)<sup>67</sup>. Kníže Sergej Volkonskij, který tento snímek obhajoval, napsal: „*Po sněhu letěli tryskem muži na cválajících koních, potom žena, která nabírá vodu z potoku, potom námořníci, kteří hrají na harmoniku a tancují, celé toto množství bezejmenných rolníků, množství šátků, rukavic, láptí a holínek.*“<sup>68</sup> Jakoby to ani nebyla recenze, ale spíše nostalgie po zaniklém Rusku.

Ze soukromé korespondence a zápasníků Ivana Mozžuchina je možné se dozvědět, že v Sovětském svazu zůstal jeho otec, Ilja Mozžuchin. Dochoval se dojemný slib, který si Mozžuchin zapsal 27. června 1920: „*Já, Ivan Mozžuchin, dávám slovo, že během jednoho roku od tohoto dne nebudu pít víno, vodku, koňak, pivo ani nic jiného, co obsahuje alkohol. Mám otce a na jeho život přísahám, že splním to, co jsem zde napsal.*“<sup>69</sup> Z dopisů vyplývá, že otec a Mozžuchinovi bratři chodili do kina jako na schůzku: „*Budeme od tebe čekat zprávu každou minutu, bude to pro nás jako svátek, velké potěšení v našem těžkém životě. Napiš o sobě pár řádků, vždyť o Tobě nic nevíme, někdy se něco dozvíme ze zpráv v časopise Sovětské plátno. Minulý rok jsme Tě*

---

<sup>64</sup> Film *Jeho výzva* natočil Jakov Protazanov. KINO-TEATR. Протазанов Яков Александрович. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/25099/bio/>

<sup>65</sup> Film *Do města se chodit nesmí* natočil Jurij Željabužskij. KINO-TEATR. Желябужский Юрий Андреевич. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/operator/sov/25102/bio/>

<sup>66</sup> KINO-TEATR. *Яков Протазанов: искушение было опасным*. © 2. ledna 2007. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/186/>

<sup>67</sup> KINOPOISK. *Крылья холопа*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kinopoisk.ru/film/45003/>

<sup>68</sup> БОГОМОЛОВ, Ю. *Краткий конспект длинной истории советского кино: 20-е годы*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1995, s. 84. ISBN: 5-7509-0426-1

<sup>69</sup> СИРОТИН, О. *Родина и родные Ивана Мозжухина*. ©2006. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1023/>

*několikrát viděli ve filmech Kean a Les ombres qui passent. Oba měly u publika ohromný úspěch.*“<sup>70</sup>

Tímto způsobem fungoval film jako prostředek komunikace, neboť jiné možnosti mezi emigranty a těmi, kdo zůstali v Sovětském svazu, prakticky nebyly. Kromě toho, že rodina, přátelé či bývalí kolegové mohli uvidět ty, kteří jim chyběli, však tato situace měla i tragický rozměr. Sovětská kinematografie byla jakýmsi zosobněním nového Ruska, které bylo pro emigranty nepřijatelné a které chápali jako poskvrnění toho, co jim bylo v minulosti drahé. Sergej Efron, shrnul tvář sovětského kina takto: „*Horečnaté hledání nových scénérií, nových, ještě neznámých strojů, myšlenek v nových, originálních formulacích je podstatou skoro každého sovětského filmu. Jeřáby, drtiče, traktory, stavějící se domy, vnitřky továren a podniků, paláce – nejrůznější předměty jsou zobrazovány na plátně ne jako pozadí, avšak jako samostatné subjekty děje.*“<sup>71</sup>

Konstruktivismus odezvu u představitelů emigrantské kinematografie nenašel. Rusko v něm totiž bylo zobrazeno ne jako země obývaná lidmi, ale předměty zabíranými z různých stran.

Ruská kinematografie se tak nakonec stala kinematografií sovětskou, čímž se v očích emigrace stala synonymem pro sovětskou moc jako celek. Tím de facto skončila souběžná existence dvou paralelních národních škol, což bylo ve světové kinematografii naprosto ojedinělým jevem.

---

<sup>70</sup> СИРОТИН.О. *Родина и родные Ивана Мозжухина*. ©2006. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1023/>

<sup>71</sup> ЭФРОН, С. *Записки добровольца*. 1. изд. Москва: Возвращение, 1998, s.152. ISBN 5-7157-0122-8.

## 3 RUSKÁ KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1917 Z HLEDISKA UPLATNĚNÍ ŽÁNŘŮ

### 3. 1 Ruská kinematografie roku 1917 z hlediska žánrů

Zfilmovaná klasická literární díla tvořila jedinou skupinu hraných filmů, z nichž na plátna pronikaly humanistické myšlenky a realistické obrazy, i když samozřejmě někdy byly podávány v hrubé formě, zkomoleně, avšak přesto lze hovořit o tom, že tímto způsobem film zobrazoval skutečnost a pravdu. Je ale třeba připomenout, že s vypuknutím první světové války význam tohoto směru značně upadá.

Mnohem větší místo je v repertoáru filmových děl mezi lety 1914 – 1917 věnováno z jedné strany filmům s kriminálními zápletkami, ať to již byly filmy o loupežnících, detektivech, dobrodruzích, a z druhé strany filmům s motivy životních dramát a milostných příběhů.

Obsahově a žánrově se filmy s kriminálními či dobrodružnými zápletkami z tohoto období jen málo liší od filmů z let 1908 – 1914. Jsou mezi nimi ztvárnění senzačních soudních procesů, jako například *Smrt milionáře K.* (rus. *Смерть миллионера К.*), *Prasolovův proces* (rus. *Процесс Прасолова*), *Ve spárech profesora podvodníka* (rus. *В лапах профессора-афериста*), filmy o špionech, jako *Hraběnka špiónka* (rus. *Графиня-шпионка*), *Strom smrti, aneb krvežíznivá Susanna* (rus. *Дерево смерти, или Кровожадная Сусанна*), dále poutavé příběhy z cirkusového prostředí *Žena satan* (rus. *Женищина-сатана*), *Ďáblův potomek* (rus. *Потомок дьявола*), či zfilmování bulvárních románů V. Krestovského<sup>72</sup> *Chudinské čtvrti Petrohradu* (rus. *Петербургские трущобы*) a A. Pazuchina *Tajemství Vrabčích*

---

<sup>72</sup> V. Krestovskij byl ruský básník a prozaik, literární kritik; jeho nejznámější román *Chudinské čtvrti Petrohradu* byl napsán pod vlivem N. G. Pomjalovského. Román vyšel nejprve časopisecky, později i knižně. N. S. Leskov považoval toto dílo za nejvíce sociální román napsaný rusky. V románě je vykreslen přepychový život Petrohradu a také jeho neviditelný, ale skutečný život, ukrytý před cizíma očima. Autor v něm vykreslil všechny vrstvy ruské společnosti. Dobrodružný syžet, umně vykreslené postavy, typické črty života různých vrstev obyvatel, všechny tyto skutečnosti učinily z románu jednu z nejpobulárnějších knih 19. století.

AZ.LIB. *Крестовский Всеволод Владимирович*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z [http://az.lib.ru/k/krestowskij\\_w\\_w/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/k/krestowskij_w_w/text_0070.shtml)

*hor* (rus. *Тайна Воробьевых гор*), *Přes mrtvolý ke štěstí* (rus. *По трунам к счастью*), *Proklaté miliony* (rus. *Проклятые миллионы*).<sup>73</sup>

### 3. 2 Loupežnické motivy

Zvláště populární byly v té době melodrama s tématem loupežnického života, jejichž hrdinou byl odvážný, šikovný, ušlechtilý a nepolapitelný loupežník gentleman, který okrádal bohaté a rozdával chudým. Dalším jeho příznakem bylo, že vždy zvítězil nad policií, nedodržoval společenská pravidla ani zákony, neřídil se panujícími mravními zákony.

Hrdina filmů s touto tematikou zosobňoval jedinou možnou a legální cestou protest proti nenáviděnému společenskému zřízení. Bez ohledu na subjektivní cíle autorů těchto příběhů (obvykle nepřekročily hranice zjištěných motivů, které téma loupežnického života nabízelo), bez ohledu na osud hrdiny v poslední části snímku (většinou končil vítězstvím cti, jejíž nositelkou byla policie) všechny sympatie diváků si jednoznačně získal loupežník, jako například porušená varianta francouzského Rocambolea<sup>74</sup> ve snímku *Příhody známého dobrodruha v Rusku* (rus. *Положения знаменитого авантюриста в России*), nebo postavy Alima, krymského loupežníka, a Orlichy, slavné loupežnice, a mnozí další.

Diváci si po zhlédnutí jednoho filmu s novým hrdinou – loupežníkem žádali pokračování. Filmový trh na tyto prosby reagoval okamžitě a ihned se natáčely druhé, třetí a někdy i další díly s tím samým hrdinou. Takovým způsobem vznikly trojdílné filmy *Loupežník Vaska Čurkin* (rus. *Разбойник Васья Чуркин*), čtyřdílné *Anton Krečet* (rus. *Антон Кречет*) a *Saška seminarista* (rus. *Сашка-семинарист*)<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> МЕДВЕДЕВ, А. *Только о кино. - Кино в России- история XX век*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1999, s. 107. ISBN 978-6401-398-3.

<sup>74</sup> Rocambole je hlavní postava souboru dobrodružných románů 19. století autora Pierra Alexise Ponsona du Terrail.

АКАДЕМИК. *Рокамболь*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1614718>

<sup>75</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, s. 95. ISBN 598-8029-0509-3.

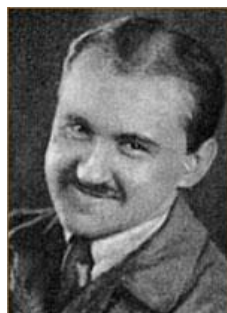
Filmy s loupežnickou tematikou měly pochopitelně i své hvězdy, které byly mezi diváky velmi populární. Jednalo se především o Jevgenije Petrova-Krajevského<sup>76</sup>, který byl představitelem Vasky Čurkina, a o Jurije Željabužského<sup>77</sup>, jenž ztvárnil Antona Krečeta.

Obrázek 6: Jevgenij Aleksejevič Petrov-Krajevskij



Zdroj: KINO-TEATR. *Петров-Краевский Евгений Алексеевич*. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/46420/works/>

Obrázek 7: Jurij Andrejevič Željabužskij



Zdroj: KINO-TEATR. *Желябужский Юрий Андреевич*. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/operator/sov/25102/bio/>

Tyto filmy byly určeny nenáročnému publiku a většinou je kupovaly druhořadé kinosály, proto bylo třeba je natáčet s co nejnižšími finančními náklady. Natáčení

---

<sup>76</sup> Jevgenij Petrov-Krajevský (data narození ani smrti neznámá) - byl významný ruský tragik, herec dramatické skupiny Petrohradského národního domu. Byl to právě on, kdo natočil v roce 1908 první ruský film *Stenka Razin*.

KINO-TEATR. *Петров-Краевский Евгений Алексеевич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/46420/works/>

<sup>77</sup> Jurij Andrejevič Željabužskij (1888 – 1955) - byl sovětský kameraman, režisér a scénárista. Jeho matka Maria Fjodorovna Andrejevová byla herečkou a jejím životním druhem byl Maxim Gorkij. KINO-TEATR. *Желябужский Юрий Андреевич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/operator/sov/25102/bio/>



zpravidla probíhalo v přírodě a trvalo pouze několik dní. Mezi režiséry najdeme jména druhořadých umělců, střih byl většinou svěřován začátečníkům či neprofesionálům.

Stejný typ produkce představovaly také pseudolidové filmy o každodenním životě. I v tomto období najdeme shodné prvky s produkcí mezi lety 1908—1914, tedy prostá milostná dramata a melodramata z kupeckého nebo rolnického prostředí, že života řemeslníků, kočí, cikánů, prostitutek: *Volžský ďábel* (rus. *Волжский дьявол*), *Tajemství jarmarku v Nižním Novgorodu* (rus. *Нижегородской ярмарки*), *Temná síla, aneb bratři Ivanovovi* (rus. *Темная сила, или Братья Ивановы*), *Vše lehlo prachem, aneb Tragédie kováře* (rus. *Прахом пошло, или Трагедия кузнеца*), *Dcera padlé* (rus. *Дочь падшей*), *V osidlech korupce* (rus. *В сетях разврата*).

Někdy si filmaři vybírali pro své filmy literární předlohy (avšak je třeba zdůraznit, že to byla literatura tendenční), jako byla například *Jáma* A. Krupina, *Dělnické předměstí* E. Karpova, Vasilisa Grebenščikova. Ovšem častěji jako předlohy sloužily populární národní písně: *Hej, leťte, koníčci, rychleji* (rus. *Эй, быстрее летите, кони*), *Jede poštovská trojka* (rus. *Вот мчится тройка почтовая*), *Když jsem sloužil jako poštovský kočí* (rus. *Когда я на почте служил ямщиком*), *Bývaly dny veselé, já mladík se procházel* (rus. *Бывали дни веселье, гулял я, молодец*), *Zemřel jsem mlád, zemřel navždy* (rus. *Погиб я, мальчишка, погиб навсегда*).

Obsah těchto písní se pro film upravoval snadno. První verš posloužil jako název filmu, k němu se přidal jakýkoli lyrický syžet, který alespoň trochu korespondoval s obsahem celé písně. Například film *Hej, leťte, koníčci, rychleji* (rus. *Эй, быстрее летите, кони*) vypravoval příběh mladého kupce, který přišel o všechn majetek. Kvůli tomu, aby zachránil koně, začal se zabývat nezákonnou činností. Zamilovala se do něj mladá, velmi bohatá, vdova, s níž hrdina zapomíná na své koně. Ovšem vdova je z dalšího milence po krátkém čase znuděná a hrdinu opouští. Odmítnutý mladík zapřahá své milované koně do trojky a začne zpívat píseň: „*Эй, быстрее летите, кони...*“ Pouze tato slova spojovala píseň s filmem.

Významné místo i nadále zaujímají krátké komické frašky a vaudevilly. V roce 1916 se natočilo celkem 500 filmů, z toho bylo 130 komedií. Tak jako i v předválečném období i nyní šlo o filmy do jisté míry vulgární, jež byly založeny na komických situacích, dvojsmyslech či primitivních tricích, mezi nejpopulárnější se řadily *Tchýně*

v *harému* (rus. *Теща в гареме*), *Libánky* (rus. *Медовый месяц*), *Krásné nožky* (rus. *Красивые ножки*), *Čeho je schopen muž* (rus. *На что способен мужчина*).

Filmoví tvůrci se také pokoušeli vytvořit komické seriály, které by byly postaveny na jednom namaskovaném hrdinovi stejného typu jako byly postavy Andrého Deeda<sup>78</sup>, kterým se v Rusku říkalo Glupyškin, nebo Maxe Lindera.<sup>79</sup> Ovšem postavy klauna Žakomina, tlustého strýčka Puda nebo čumila Miťuchy se publiku nelíbily. Bylo třeba vymyslet postavy nové, které by u diváků měly úspěch. Objevují se městští bonviváni, Antoša (jehož ztvárnil komik varšavských divadel Anton Fechtner) a Arkaša (jehož ztvárnil pódiový komik Arkadij Bojtler<sup>80</sup>). Tyto postavy si skutečně získaly přízeň publika a objevovaly se v desítkách frašek a vaudevillů: *Antoša zloděj* (rus. *Антоша-вор*), *Antoša na baletu* (rus. *Антоша в балете*), *Antoša – krotitel tchýní* (rus. *Антоша — укротитель тещ*), *Arkaša sportovec* (rus. *Аркаша-спортсмен*), *Arkaša se žení* (rus. *Аркаша женится*), *Arkaša – kontrolor lůžkových kupé* (rus. *Аркаша — контролер спальных вагонов*) apod.

---

<sup>78</sup> André Deed (1879 – 1940) - byl francouzský komik, ztvárňující v němých filmech mladé muže, kteří se vždy ocitnou v nepravý čas na nepravém místě. V Rusku se této postavě lidově říkalo Glupyškin. KINO-TEATR. *Андре Дид*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/258847/bio/>

<sup>79</sup> Max Linder (1883 – 1925) - byl francouzský herec, jeden z nejlepších světových komiků. V němých groteskách vytvořil postavu smutného šviháka Maxe. Byl první skutečnou filmovou hvězdou. KINO-TEATR. *Макс Линдер*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/136372/bio/>

<sup>80</sup> Arkadij Sergejevič Bojtler (1895 - 1965) herec, divadelní i filmový režisér, věnoval se i inscenování baletu a pantomimy. Natočil více než dvacet krátkých komedií. KINO-TEATR. *Аркадий Бойтлер*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/242839/bio/>

Obrázek 8: Arkadij Sergejevič Bojtler



Zdroj: KINO-TEATR. Аркадий Бойтлер. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/242839/bio/>

### 3. 3 Válečná tematika

Během prvních válečných měsíců vzniká mnoho filmů, které si získávají masovou popularitu a které by se daly nazvat jako šovinistické válečné agitační snímky.

Válečná tematika, obrana vlasti a nesmyslnost války se objevovaly přímo na plakátech, které se vylepovaly přímo na kinosály: *Za cara a vlast*, *Povstal ruský venkov*, *Za čest ruského praporu*, *Antikrist, aneb krvavé šílenství současné války*.<sup>81</sup> Začaly vznikat filmové kluby, v nichž se natáčely v pseudonárodní formě filmy o skutečných hrdinských činech ruských vojáků a důstojníků: *Hrdinský čin kozáka Kuzmy Krjučakova* (rus. *Подвиг казака Кузьмы Крючкова*), *Hrdinský čin vojína Vasila Rjabkova* (rus. *Подвиг рядового Василия Рябова*). Cílům válečné propagandy se přizpůsobil i oblíbený dobrodružný žánr filmů o špionech: *Tajemství německého velvyslanectví* (rus. *Тайна германского посольства*), *V osidlech německé špionáže* (rus. *В сетях германского шпионажа*) apod.

Dá se říci, že takovému různorodému a poměrně demokratickému publiku, jako je publikum filmové, je velmi obtížné předložit přímou politickou agitaci, a ještě pokud se její názorové přesvědčení natolik liší od mínění většiny diváků. Vlna šovinistického opojení, která zachvátila celý národ v prvních měsících války, rychle opadla a diváci již nadále nechtěli sledovat filmy s válečnou tematikou ani vojenské agitky.

---

<sup>81</sup> МЕДВЕДЕВ, А. *Только о кино. - Кино в России- история XX век*. 1.изд. Москва: Искусство кино, 1999, s. 75. ISBN 978-6401-398-3.

Navíc, jak sílí poráženecká nálada mezi všemi vrstvami obyvatelstva, se začínají objevovat filmová díla, která tyto nálady odrážejí: *Spekulanti v týlu* (rus. *Мародеры тыла*), *Chudák umřel ve vojenském špitále* (rus. *Умер бедняга в больнице военной*), *Arina – máma vojáků* (rus. *Арина — мать солдатская*), *Spěte, bílí orli* (rus. *Спите, орлы боевые*). Zde již absolutně nešlo o propagaci války a vojenskou agitku, zde šlo o to ukázat, jak hrozná je válka. Filmy spíše chtěly vyvolat zcela protikladné pocity.

### 3. 4 Salónní dramata

I když existovalo velké množství filmů s detektivní a dobrodružnou tematikou, dále filmů zdánlivě zachycujících skutečný všední život, komedií a válečných agitek, hlavní místo v období let 1914-1917 zaujímal v kinematografii salonní či salonně-psychologická dramata<sup>82</sup>, jež se stávala stále populárnějšími.

Tato díla byla produktem laciné měšťácké estetiky, která byla v literatuře zastoupena například A. Kamenským, V. Věrbickou, J. Nagrodskou, M. Krinickým, V. Křižanovskou-Ročesterovou, I. Severjaninem aj. Díla těchto autorů neměla vysoké umělecké ambice, pouze odpovídala na poptávku čtenářů, což však neznamenalo, že by se jejich knihy neprodávaly, spíše naopak. Právě tito autoři dosahovali největší popularity u široké veřejnosti, především pak té, která si mohla dovolit platit vysoké ceny za novinky na knižních pultech.<sup>83</sup>

V salonních dramatech děj probíhá buď v prostředí vysokých společenských vrstev (statkáři, aristokracie, buržoazie, majetné inteligence), nebo se odehrává v prostředí slavných spisovatelů, módních malířů, populárních umělců. K popisovaným událostem dochází v šlechtických sídlech, luxusních bytech a venkovských vilách, v letoviscích a na dostizích, v přepychových budoárech, jež patří významným herečkám, v prostorných ateliérech slavných sochařů. Bohatství je dokresleno starožitným nábytkem, drahými závěsy a exotickými květinami.

V salonních dramatech účinkují dokonale oblečení muži s vytříbeným názorem (jsou nejen aristokraty podle rodu, ale jsou také „aristokraty duše“) a neodolatelné

<sup>82</sup> ЮРЕНЕВ, Р. *Праздник тревоги нашей*. Свободная мысль, 1996, č. 2, s. 47

<sup>83</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 81. ISBN 978-5-89428-401-9.

femme fatale. Nikdy nepracují a ani se nezabývají žádnou veřejně prospěšnou činností. Jejich osudem je nádherný život a milostné touhy – zamilovávají se a jsou milováni, žení se a vdávají se, jsou nevěrní a trápí se žárlivostí. Aby si zachovali svůj životní styl, uzavírají výhodná manželství, padělají směnky, stávají se chráněnci a chráněnkami starších a bohatých rodinných příslušníků, tráví své bohaté bezdětné tety a přitom všem si uchovávají svůj dokonalý vzhled a srdce připravené pro tu největší vášnivou lásku.

Právě v tomto žánru nachází své místo první skutečná hvězda ruské kinematografie Vladimir Vasiljevič Maximov<sup>84</sup>, který vytvářel ve svých filmech typ rozčarovaného toužebného milence v dokonalém fraku a s chryzantémou v klopě.

Obrázek 9 : Vladimir Vasiljevič Maximov



Zdroj: KINO-TEATR. Максимов Владимир Васильевич. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/sov/6858/bio/>

Maximov a jeho napodobitelé pomocí dlouhých pauz a pohledů upřených nikam přesvědčovali diváky o hloubce a síle prožitků postav, které ztvárňovali. Použití této metody hraní bylo dostatečné pro to, aby dílo bylo označeno nejen jako salónní drama, dokonce jej nazývaly dramatem psychologickým.

---

<sup>84</sup> Vladimir Vasiljevič Maximov (1880 - 1937) – ruský a sovětský divadelní a filmový herec. Byl jedním z nejpoblárnějších herců němého kina. Ve filmu debutoval v roce 1910 ve filmu *O půlnoci na hřbitově* (rus. *В полночь на кладбище*) režiséra Vasila Gončarova. Za svoji kariéru natočil více než 60 filmů. Naposled se před kamerou objevil v roce 1926 jako Alexandr I. ve filmu Alexandra Ivanovského *Děkabristé* (rus. *Декабристы*). KINO-TEATR. Максимов Владимир Васильевич. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/sov/6858/bio/>

K přilákání diváckého zájmu se v názvech salonních dramát objevuje mnoho poetismů, neologismů a citově zabarvených výrazů. Stalo se pravidlem, že název musel obsahovat taková slova, jako je láska, vášně, hřích, ďábel či smrt: *Stíny lásky* (rus. *Тени любви*), *Láska byla jeho svatyní* (rus. *Любовь была его святыней*), *Vášně* (rus. *Страсть*), *Velká vášně* (rus. *Великая страсть*), *Uragán vášni* (rus. *Ураган страстей*), *V nezkrtné slepotě vášni* (rus. *В буйной слепоте страстей*) *Vůně hříchu* (rus. *Аромат греха*), *V moci hříchu* (rus. *Во власти греха*), *Ohnivý ďábel* (rus. *Огненный дьявол*), *Ďáblův potomek* (rus. *Потомок дьявола*), *Scherzo ďábla* (rus. *Скерцо дьявола*), *Odsouzen k smrti* (rus. *Смерти обреченные*), *Na lože smrti a lásky* (rus. *На ложе смерти и любви*), *Láska široká jako moře se nevejde do břehů života* (rus. *Любовь широкую, как море, вместить не могут жизни берега*), *Hrál si se srdcem jako s panenkou a jako panenku jej rozbil* (rus. *И сердцем, как куклой, играя, он сердце, как куклу, разбил*) apod.

Za těmito honosnými názvy se zpravidla skrývaly banální až vulgární příběhy, které zaváděly diváka do zjevně vymyšleného světa.

Většina salonních dramát vycházela z uměleckého stylu dekadence<sup>85</sup>, který byl velmi populární na konci 19. století. Ovšem je třeba zdůraznit, že se šlo spíše o ovlivnění a že tato díla v žádném případě nedosahovala kvalit takových představitelů tohoto směru, jako byl Oscar Wilde, Arthur Rimbaud či Ivan Gončarov. Jednalo se o příběhy, které, jak již bylo výše uvedeno, se odehrávaly v signifikantním prostředí, hlavní hrdinové se vyznačovaly extrémním individualismem a odcizením od společnosti, která jim nerozuměla. Jednak v salonních dramatech se více zdůrazňovala touha po silném citu, odmítání morálky a kult překrásného těla. Základními motivy salonních dramát byly smutek, zoufalství, strach ze života, estetizace smrti. I tady samozřejmě existovaly výjimky a některá dramata hájila měšťáckou morálku a její přikázání. Tragické závěry takových snímků se pak vykládaly jako neodvratná odplata za porušení těchto přikázání. Ale převládaly „čistě“ dekadentní filmy, jež propagovaly volnou lásku, vzpouru těla a odmítnutí veškerých forem manželství. Je paradoxem, že

---

<sup>85</sup> Dekadence (franc. *decadent* – uapadající) — úpadek, kulturní regrese. Tradiční umělecký směr projevující se ve všech oblastech umění od 2. poloviny 19. století do začátku 20. století. Jeho vznik byl vyvolán nechutí umělců k soudobé stereotypní společnosti. V literatuře se projevuje sklonem k mysticismu, pesimismu až morbiditě.

JANDEX. *Декадентство*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://slovari.yandex.ru/книги/Гуманитарный%20словарь/Декадентство/>

hlavní část publika tvořili diváci, kteří naopak striktně dodržovali veškerá společenská pravidla. Film se pro ně stával naplněním jejich nikdy nerealizovaných snů.

V mystickém a symbolickém filmu *Život ve smrti* (rus. *Жизнь в смерти*, 1914), který natočil J. Bauer ve spolupráci s básníkem Valerijem Brjusovem, hlavní postava, doktor René, zabije svou milovanou ženu, aby mohl zachovat její krásu na věky. Mrtvé manželčino tělo nabalzamoval, uložil do hrobky, kam za ní chodí na schůzky.

Podobný syžet Bauer použil i v *Umírající labuti* (rus. *Умиравший лебедь*, 1917). Pološílený malíř je posedlý touhou vytvořit obrazu smrti. Zatímco v divadle sleduje mladou baletku, jak tančí roli v *Umírající labuti*, najednou v ní uvidí to, o čem snil. Seznamuje se s ní a zve ji k sobě, aby mu byla modelem pro jeho obraz. V náhlém záchvatu šílenství ji uškrtí a horečnatě maluje obraz mrtvé ženy... Bylo pravidlem, že všechna salonní dramata končila tragicky. Jejich autoři přicházeli neustále s novými a novými variacemi smrti.

Ve filmu *Poslední tango* (rus. *Последнее танго*) zabíjí na pódiu profesionální tanečník během poslední taneční figury svoji partnerku, která mu byla nevěrná. Ve snímku *Šťěstí bylo tak blízké* (rus. *А счастье было так возможно*) dojde k americkému souboji, při kterém však zemřou všechny postavy snímku. V díle *Odsouzen k smrti* (rus. *Смерти обреченные*) se manželka, která podvedla svého manžela s jeho kamarádem, zkusí schovat za gauč, aby ji manžel neobjevil, ale umírá zde, neboť je tam příliš těsný prostor a nedostatek vzduchu.

Ovšem nejvynalézavějším v tomto smyslu byl film *Scherzo d'ábla* (rus. *Скерцо дьявола*), jehož hrdina se zajímá o satanismus a prakticky se jím zabývá. Svádí přítelkyni své manželky; dává dohromady kamaráda se svou vlastní manželkou, která kvůli němu nakonec ztratí rozum. Dále nabádá milenku k sebevraždě a snaží se zabít svého přítele. Svého slabomyslného syna provokuje k tomu, aby znásilnil sestru, což nakonec vede k tomu, že oba umírají. Snímek končí apoteózou, při níž hrdina oslavuje d'ábelské vítězství uprostřed mrtvých lidí, které zabil.

Salonní drama poskytovalo divákům možnost opustit každodennost a alespoň se dvě hodiny přiblížit krásnému a luxusnímu životu nejvyšších společenských vrstev. A právě v tom spočívá tajemství úspěchu daného žánru v předrevolučním období.

Dá se říci, že salonní dramata, příběhy s kriminální a dobrodružnou tematikou, životní dramata a milostné příběhy, šovinistické válečné agitky a komické frašky a

vaudevilly tvořily základní žánry ruské kinematografii v období první světové války. Poté, co převzala moc v Rusku sovětská vláda, se tyto filmy staly terčem kritiky a posměchu. Bolševičtí kritici je používali jako příklad naprosté degradace buržoazní společnosti a celého umění, jež bylo v tuto dobu vytvářeno. Podle jejich názoru neměl filmový repertoár v letech 1914—1917 žádný humanistický, národní ani realistický ráz. Odváděl diváky od důležitějších životních otázek, zatemňoval jejich vědomí a tak plnil reakční politickou funkci.<sup>86</sup>

Znamená to, že v kinematografii v období první světové války neexistovalo nic progresivního, nic, co by svědčilo o pokroku? Samozřejmě, že nikoliv. I když podle některých názorů byla kinematografie vzdálena skutečnému životu, i když se natáčelo mnoho účelových propagandistických filmů, uvnitř ruské předrevoluční kinematografie probíhalo sice pomalé, ale neustálé přejímání nových, pokrokových prvků, které se však v plné síle rozvily až po Velké říjnové revoluci. Především se jedná o prvky, které se týkaly technické problematiky natáčení filmů, hledání nových vyjadřovacích prostředků, jazyka filmů jako nové formy zobrazování světa. V tomto smyslu dosáhla ruská kinematografie během válečných let určitých úspěchů.

Ve filmových časopisech se objevila řada článků, jejichž autoři se pokoušeli o pochopení tvůrčích a výrobních zvláštností filmu jakožto nového uměleckého jevu. Zkoumaly se specifické prvky režisérské práce, práce herců a kameramanů. Bylo zjištěno, že v té době se utvářejí první technologická a stylistická pravidla režisérské práce při filmování, přičemž je zdůrazňována kolektivní povaha tvůrčího a výrobního procesu.

Tvůrci si stále zřetelněji uvědomují důležitost výtvarné stránky filmu, a to zejména uměleckého použití světla, jež dodává dílu hloubku, lehkost a atmosféru.

Nejlepší filmy toho období již nelze nazvat pouhými fotografiemi divadelních scén. Můžeme v nich nalézt zárodky způsobu filmového vyjádření (změna pozadí, promyšlené využití scén v přírodě atd.).

Zvyšuje se úroveň výtvarné stránky filmů. Přední režiséři a kameramani věnují větší pozornost kompozici záběrů, častěji používají střední plány, někdy (samozřejmě

---

<sup>86</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, с. 136. ISBN 598-8029-0509-3



ve výjimečných případech a ještě bez pochopení stylistické metody) natáčejí zblízka, hojně aplikují horizontální a vertikální panoráma, nájezdy, prolínání, zastření.<sup>87</sup>

Zlepšuje se dekorační úprava inscenací. Místo plochých plátňových pozadí s namalovanými dveřmi, okny a dokonce skříněmi, jichž se užívalo v předchozí etapě, se objevují rozměrné dekorace, které se podobají skutečným interiérům, objevuje se reálný nábytek. V této souvislosti je třeba zmínit zásluhy takových nadaných filmařů, jako jsou kameraman A. Levickij a výtvarník V. Jegorov.<sup>88</sup>

Mladý a talentovaný fotograf Levickij se začal filmy profesionálně zabývat v roce 1911. Rychle si osvojil novou profesi a brzy se stal předním ruským kameramanem. Dostal nabídku od jedné z nejprestižnějších filmových společností, a to od obchodní společnosti P. Timan a F. Reigardt, v níž během několika let spolupracoval s nejlepšími ruskými režiséry, J. Protazanovem a V. Gardinem. Od roku 1911 do roku 1917 natočil Levickij více než osmdesát snímků, mezi nimiž byly i ty nejvýznamnější filmy té doby, *Šlechtické hnízdo* (rus. *Дворянское гнездо*), *Anna Karenina* (rus. *Анна Каренина*) nebo experimentální inscenace *Obraz Doriana Graye* (rus. *Портрет Дориана Грея*) V. Mejercholda.<sup>89</sup>

## 4 ANALÝZA DOBRODRUŽNÉHO ŽÁNROU OBOU VĚTVÍ RUSKÉ

Každá etapa v dějinách kinematografie dává přednost určitému systému žánrů. V ruské předrevoluční kinematografii, stejně jako v počátečním období v jiných zemích, patřily mezi hlavní žánry milostné příběhy, komedie, dobrodružné filmy. V této

---

<sup>87</sup> ФРЕЙЛИХ, С. И. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. 1. изд. Москва: Искусство, 1992, s. 205. ISBN 5-8291-0186-6.

<sup>88</sup> ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 9. 1. изд. Москва. Искусство, 1974, s. 138. ISBN 678-0081-2749-9.

<sup>89</sup> Právě během natáčení filmu *Portrét Doriana Graye* Mejerchold pochopil nejen technickou stránku filmová í, ale také podstatu jeho obraznosti. V důsledku obrovské popularity filmu ve 20. letech uplatňoval svoje poznatky i na divadelní scéně.

МЕДВЕДЕВ, А. *Только о кино. - Кино в России- история XX век*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1999, s. 128. ISBN 978-6401-398-3.

souvislosti se hovoří o omezeném záběru tehdejšího filmu, což je pravdivé tvrzení. Není možné si však všimnout pouze jedné strany formovacího procesu filmového odvětví, neboť v těchto žánrech se film učil zachycovat život v pohybu (dobrodružný film a komedie) a život s emocemi (melodrama). Tyto žánry stimulovaly rozvoj samotného filmového umění. Koneckonců v každé etapě filmového vývoje vznikaly žánry, které byly nejen historicky podmíněny, ale také technicky proveditelné.

Styl rané kinematografie určovaly komedie, detektivní filmy a melodramata, tedy žánry, které jsou si blízké životní filozofií, a proto se mohou snadno ovlivňovat, ale také se mohou snadno prolínat. Ještě větší význam mělo vzájemné ovlivňování a pronikání u žánrů detektivního a dobrodružného (a to včetně westernu) s komickým. Ve spojení přírody (jako skutečnosti) a filmové hry (jako iluze) se odhalovaly principy a vlastnosti filmového účinku.

Ve filmech Bustera Keatona<sup>90</sup> (např. *Detektiv Keaton* apod.) je možné spatřit jak prvky detektivního žánru, tak i prvky žánru komického, přesněji řečeno jedná se o parodii na detektivní žánr. Ten samý princip lze najít i v Kulešově snímku *Podivuhodná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků* (rus. *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*), jež je parodií na western. Obsahová hodnota těchto filmů není snížena tím, že se jedná o parodie. Při parodii režisér odmítá žánr tím, že ho natáčí jinak, tj. učí se jej používat a zároveň jde za tento žánr, neboť přizpůsobuje již existující strukturní formy novému obsahu. Kulešov žánrově čistý detektivní film *Paprsek smrti* (rus. *Луч смерти*) se zdá dnešním divákům zcela naivní, avšak parodie *Podivuhodná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků* je i dnes, tak mnoho let po natočení, pro diváky zajímavý. Ironie, kterou může u příjemce vyvolat zobrazená událost či způsob jejich předvedení, je založena v samotném filmu, a to je to, co mu zabraňuje zestárnout

---

<sup>90</sup> ЮРЕНЕВ, Р. *Чудесное окно: Краткая история мирового кино*. 1. изд. Москва: Просвещение, 1983, s.287. ISBN 100-0-00002-790-4.

Obrázek 10: Plakát k filmu *Podivuhodná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků*



Zdroj: KINO-TEATR. Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/8541/annot/>

Parodie odhaluje vnitřní strukturu podstaty, neopakuje způsob zobrazení, ale hodnotí jej. Parodie Archangelského<sup>91</sup> jsou klíčem k básnickému stylu, jimž se vysmívaly. Parodie je ironickým převyprávěním, je vždy alegorií.

Významným dílem v oblasti dobrodružného žánru byli *Červení ďáblici* (rus. *Красные дьяволята*), které přenesl na filmové plátno I. Perestiani<sup>92</sup> podle povídky P. Bljachina. Mladí hrdinové jsou zaujati hrdinskými skutky Kupera a Vojniče, kteří byli odkazem na jakési literární prarodiče filmu. V kinematografickém smyslu se držel westernové tradice. Zároveň lehká ironie, která je charakteristická pro tento film, je vztahem k tradičnímu žánru, do jehož obalu byl vložen nový obsah.

<sup>91</sup> БОГОМОЛОВ, Ю. *Краткий конспект длинной истории советского кино : 20-е годы*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1995, s. 98. ISBN: 5-7509-0426-1

<sup>92</sup> Ivan Nikolajevič Perestiani (1870 - 1959) – ruský filmový herec, scénárista, režisér. Vystupoval na scéně Taganrožského divadla pod pseudonymem Ivan Nevedomov, později pracoval jako herec a režisér v několika provinciálních divadlech. V roce 1916, tehdy měl již třicetiletou praxi, byl osloven moskevským divadlem Akvarium a bylo mu nabídnuto místo režiséra. V tom samém roce debutoval i ve filmu u Jevgenije Bauera.

1.1 KINO-TEATR. ПЕРЕСТИАНИ ИВАН НИКОЛАЕВИЧ. [ONLINE]. [CIT. 2013-05-20]. DOSTUPNÉ Z [HTTP://WWW.KINO-TEATR.RU/KINO/DIRECTOR/SOV/19674/BIO/](http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/19674/bio/)

Obrázek 11: Plakát k filmu *Červení ďáblíci*



Zdroj: KINO-TEATR. ПОСТЕРЫ ФИЛЬМА. online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/10236/poster/33473/>

Za čtyřicet let bude Bljachinova povídka zfilmována E. Keosjanem. Jeho snímek *Nepolapitelní mstitelé* (rus. *Неуловимые мстители*) zaznamenal obrovský divácký úspěch, zejména pak u dětí a mládeže. Nový film měl před starším samozřejmě několik předností, které byly spojeny především s technickým pokrokem. Moderní technika umožnila větší působivost, neboť byl použit široký formát, barva a hudba. *Nepolapitelní mstitelé* také převyšovali původní *Červené ďáblíky* v dynamice masových scén. Pozoruhodné při tom je, že *Červení ďáblíci* neztratili svůj význam (patrné je to zvláště po natočení dalších dílů k původnímu filmu *Nepolapitelní mstitelé*, a to *Nových dobrodružství nepolapitelných* a *Koruny Ruského impéria*, v nichž se již myšlenky Bljachinovy povídky naprosto vytratily). Perestianiho film si zachoval svůj jedinečný půvab, k čemuž možná paradoxně přispěl nedostatek efektů, jež obsahuje. Perestianiho se do komických situací dostávají nejen postavy vedlejší, ale i hlavní romantičtí hrdinové. Snímek dokázal zachytit ducha času, v čemž je jeho demokratičnost. V silném líčení herců, které dnes přímo bije do očí, je vidět záměrnost s jakou chtěli maskéři vyjádřit lidovou prostotu, ale zároveň potřebovaly zvýraznit obličejové linie, aby byla dobře patrná mimika herců. Dnes se se shovívavým úsměvem díváme na fraškovou postavu Machna<sup>93</sup>, jehož Bud'onnému přinášejí v pytli mladí hrdinové, neboť si jasně uvědomujeme, že pro ztvárnění těžkého Machnova osudu by se více než fraška, hodila

<sup>93</sup> Nestor Ivanovič Machno (1889 – 1935) – významný vůdce rolnického povstání na jihu Ukrajiny během občanské války v letech 1918 – 1920. Lidově se mu také říkalo „táta Machno“. MACHNO. *Махно Нестор Иванович*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.makhno.ru/makhno/index.php#M>

tragédie. Uvedený film, tak jako všechna ostatní díla té doby, se naprosto podřizoval zákonům žánru, a proto si nekladl složité psychologické úkoly, neboť tehdejší film by je stejně nedokázal vyplnit. Ale právě proto, že tento film neaspiroval na to, aby se stal nesmrtelným, tak se jím stal. Teoretici filmu nepsali o *Červených ďáblících* jen jako o filmu dobrodružném, ale nahlíželi na něj jako na ukázkový dětský film, komedii a v neposlední řadě jako na revolučně-historický snímek, v němž vystupují skutečné historické postavy. Ve 20. letech se o *Červených ďáblících* psalo jako o prvním filmovém románu v sovětské kinematografii.

Bylo důležité věnovat se tomuto filmu natolik podrobně, poněvadž byl první, který ukázal podstatu samotné žánrové přeměny, která tkvěla v tom, že snímek nabyt nového historického obsahu, ale zároveň si zachoval všechny typické dobrodružné rysy. Jedná se o příklad, kdy dobrodružný žánr získává rysy epického snímku, a to v pozitivním smyslu. Je potřeba zdůraznit v pozitivním, neboť dobrodružný žánr znal také přeměny negativní a výraz „epos“, kterým byl označován, měl čistě záporný význam. Ve svém článku *Nat Pinkerton* z r. 1908 K. Čukovskij nazval detektivní filmy, které tehdy ovládly stříbrné plátno, „*eposem kapitalistického města*“<sup>94</sup>, skupinovou tvorbou měšťáků. Aby autor zdůvodnil historické příčiny tohoto jevu panujícího v kinematografii, uvádí analogické procesy v literatuře. Nachází v této souvislosti zajímavou zákonitost týkající se přeměny typu detektivního hrdiny. Během velice krátké doby se slavný detektiv Sherlock Holmes z děl anglického spisovatele A. Conana Doylea od svého tvůrce oddělil a začal žít svůj život, například jako newyorský agent tajné služby Nat Pinkerton, který se stal králem všech špiónů.

Je důležité zdůraznit ještě jeden aspekt komentáře Čukovského k jeho vlastnímu článku, který má sebekritickou povahu. Problém je totiž v tom, že odhalení vulgárnosti nízkých žánrů, které si tolik oblíbily nižší vrstvy městského obyvatelstva (dále se Čukovskij zmiňoval o melodramatu, komediích a vědeckofantastických filmech – Mélièsových podívaných), směřovalo proti kinematografii jako takové. Čukovskij v kinematografii neviděl potenciální pozitivní tendence, jichž si všiml například Tolstoj, proto si nedokázal představit evoluci žánrů, které kritizoval, jejich schopnost obrátit se k jinému obsahu a najít vyšší cíle. Spisovatel upřesňuje vlastní názory na literaturu a

---

<sup>94</sup> ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 186. ISBN 978-5-89428-401-9.

kinematografii, konkretizuje svůj vztah k detektivnímu žánru. Připomíná mistrovská díla E. A. Poea, W. Collinse (*Měsíční kámen*) a ještě jednou Sherlocka Holmsea, tedy obrací se k dílům s postavami, které jsou obdařeny analytickým rozumem. A nakonec zmíní i novější postavy, které se také pyšní svým intelektem, jakou jsou hrdinové děl Agathy Christiové, D. Chestertona, D. Sayersové. „Všichni tito jsou svědectvím, že tato literatura, stejně jako filmová tvorba, se již vymanila z područí těch městských divochů, kteří si žádali, aby ve filmech a knihách byly zobrazovány jen jejich zvířecí instinkty a chutě.“<sup>95</sup>

Autor zde radikálně mění svůj postoj vůči obsahu tzv. městského eposu, neříká, že by se nízké žánry měly svěřit „městským divochům“, ale to, že by se tyto žánry měly stát součástí vyššího umění. To už je však úkol samotné historie. Při hledání skutečného (a to bez uvozek) eposu není možné vrátit se k rodovému rolnickému eposu o Mikule Seljanoviči. Městský epos se měl dát do protikladu také s městským, avšak zbaveným ode vsí omezenosti měšťáckého egoismu a domýšlivosti. Rozhodující roli zde mělo sehrát umění, a to umění nezávislé na žádné ideologii či moci. Což bylo pochopitelně velice těžké, protože sovětská kritika dokázala jasně vymezit to, co bylo buržoazní, maloměšťácké nebo imperialistické, avšak nedokázala (nebo nemohla) si uvědomit, že umění v Sovětském svazu jistě není svobodné nebo nezávislé na ideologii.

Ideje říjnové revoluce, její rozpětí a zcela nový přístup k člověku, ne jako k osobě, ale jako k mase, vyžadovaly novou estetiku, jejímž praktickým vyjádřením se stal Ejzenštejnův epos. Před slavnými Ejzenštajnovými filmy *Potěmkin* a *Stávka* se revoluce znázorňovala na filmovém plátně v rámci dobrodružného žánru. Po těchto filmech se zdálo, že se do staré formy přidal jen obsah. Starý žánr se ve skutečnosti přizpůsobil novému obsahu, čímž došlo k jeho obnově. Nový historický základ mu nebyl cizí, zakořenil v něm, aby mohl vydat nová díla.

Bylo by chybné si myslet, že vše probíhalo hladce. V ruské kinematografii existovalo jedno období, kdy se na tento žánr skoro zapomnělo. Jak velké šance promarnil sovětský film, si tvůrci (a samozřejmě i ideologický dozor nad kinematografií) uvědomili, když zahraniční filmové společnosti začali natáčet filmy o „hrdinech“ revoluce jako dobrodružné filmy. Příkladem může být film francouzského

---

<sup>95</sup> ЧУКОВСКИЙ, К. Корней Чуковский. *Собрание сочинений в 15 томах. Том 6.* 1. изд. Москва: Терра-Книжный клуб, 2002, s. 149. ISBN 5-275-00725-6, 5-275-00122-3

režiséra Yvese Ciampiho *Kdo jste, doktore Sorge?*, v němž hrál hlavní roli německý herec Thomas Holzmann.

Je patrné, že zanedbání jednoho z žánrů může způsobit škodu celému uměleckému systému. Umění je systémem právě proto, že v jeho rámci jeden žánr vymezuje hranice jiného, razí mu cestu a pomáhá mu. Pokud se v předchozích letech projevilo opovržení detektivním žánrem tak, že byl prakticky zapomenut, dnes je situace naprosto opačná. Filmová plátna a televizní obrazovky jsou plná detektivních filmů, což teoretiky umění znepokojuje stejně, jako je kdysi znepokojovalo, že se takovéto filmy nepromítaly vůbec.

Masová produkce detektivních filmů nemůže sama o sobě založit určité klišé. Vliv klišé, stejně jako každá jiná replikace v umění, má velmi negativní vliv na myšlení masového diváka. Klišé je také parodií, ale v tomto případě již nedobrovolná. Parodie se v tomto případě neobjevuje úmyslně, autor neparoduje někoho jiného, ale sám sebe. I když je hrdina veden vysokými cíli, i když bude velice aktivní, jeho činy se budou zdát pouhou imitací činnosti, neboť nic nevypovídají o jeho osobnosti, je pouze stínem už mnohokrát spatřeného hrdiny. To, co přitahuje diváka, je právě síla charakteru, jež se projevuje v nepředvídatelných situacích. Je možné říci, že obrácení se k detektivnímu a dobrodružnému žánru nebylo pochopitelnou reakcí na dlouhodobou zálibu v dramaturgii s oslabeným syžetem, včetně záliby v metodách cinéma-vérité, jimiž se znázorňoval život. To rozhodně ne. Ve své extrémní podobě se detektivní syžet a cinéma-vérité ukázaly být jedním a tím samým, jelikož ukazují skutečnost bez hlubšího zásahu do lidských charakterů, i když při tom užívají odlišných metod: nesyžetová metoda v cinéma-vérité a osudově zdůrazněná, skoro samostatným syžetem v detektivním filmu.

## ZÁVĚR

Mezi nezapomenutelné sovětské reklamní slogany patří heslo „Film je pro nás nejdůležitějším uměním“. Patřil mezi ty nejpravdivější a dá se říci, že dokonce předčil i výrok o tom, že Sovětský svaz je zemí, kde lidé nejvíce čtou. Knihy přece může číst pouze gramotný a horlivý člověk. Oproti tomu film je dostupný pro všechny nehledě na úroveň jejich vzdělání. Filmy byly skutečně oblíbeny všemi občany bývalého SSSR. Příběhy fantastických postav zpříjemňovaly volný čas a lidé alespoň na dvě hodiny, od úvodních do závěrečných titulků, zapomínali na vlastní problémy.

Tím nejdůležitějším je však fakt, že kinematografie byla podporována vládní garniturou. Postava režiséra se nacházela přibližně na stejné úrovni jako členové vlády a kosmonauti, představovala splněný sen o šťastném životě v umění. Jestliže malé děti snily o tom, že se stanou astronauty, jestliže se studenti chtěli stát vedoucími pracovníky ve svém oboru, tak dospělí muži se při seznámení s dívkami prezentovali jako pracovníci filmového štábu.

Je pochopitelné, že za posledních dvacet let se Rusko velice změnilo. Krach ideologie samozřejmě vedl ke změně autorit a priorit. Ale to, co se stalo s kinematografií, není možné logicky vysvětlit. Umění, které dříve bylo považováno za nejdůležitější, během posledních několika let skoro zcela zmizelo. Stát má dnes jiné priority, snaží se překonat ideovou krizi a absenci národních hrdinů na politické scéně. Ale z druhé strany je třeba říci, že ani kinematografie nemá stát co nabídnout. V době, kdy probíhá dekonstrukce starého systému, jehož politického života se aktivně účastnila i elita filmového průmyslu, jsou všechny bývalé hvězdy tímto způsobem zdiskreditovány, jakákoli ideologie je zkompromitována. Umění se tak nemá od čeho odrazit. Témata, která život nabízí, jsou rozmazaná. Takže situace v kinematografii naprosto reálně odráží situaci v celé společnosti.

V současné době se v Rusku stále natáčejí filmy. Ale tento fakt již není důkazem toho, že také existuje skutečná ruská kinematografie. Samozřejmě, zůstali režiséři, herci, kameramani, výtvarníci, osvětlovači, zvukaři, maskéři, kostýmní výtvarníci a slečny s filmovými klapkami. Kinosály najdeme na těch samých místech, ale diváci si většinou raději vybírají filmy zahraniční produkce. Co je k tomu vede? Podle mého názoru je to otázka důvěry. Ruský divák je velmi opatrný, neboť filmy domácí produkce



jsou stejně jako současná realita také nestabilní, vratké. Z jedné strany zobrazují naprostou beznaděj života v dnešním světě, z druhé strany se snaží zobrazit něco naprosto nedosažitelného.

Tak jako na samém začátku existence ruské kinematografie i dnes je ruská filmová produkce orientována na západ, avšak je možné poučit se z historie a zvolit si správné priority. Ruská kinematografie si uvědomuje, že již překonala dobu, kdy byla naprosto závislá na nových tendencích a dobu, kdy tak tvrdě hájila národní pohled. Bylo by zajímavé, kdyby se tyto dvě cesty spojily. I když by se toto spojení nezavršilo úspěšně, mohlo by alespoň zajistit jednu skvělou širokou cestu.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

NABOKOV, V. *Dar*. Praha: Paseka, 2007, s. 434. Překladař Pavel Dominik. ISBN - 978-80-7185-838-6.

### Seznam použitých zahraničních zdrojů

LEBEDĚV, N. A., *Очерки истории кино СССР Немое кино: 1918 – 1934 годы*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné na www. <http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm>

БОГОМОЛОВ, Ю. *Краткий конспект длинной истории советского кино: 20-е годы*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1995, s. 178. ISBN: 5-7509-0426-1.

ГОРЬКИЙ, М. *Собрание сочинений в 30 томах*. Том 23. 1. изд. Москва: ГОСЛИТИЗДАТ, 1949, s. 318.

ЗАЛЕССКИЙ, К. А. *Кто есть кто в истории СССР. 1924-1953*. 1. изд. Москва: Вече, 2009, s. 784. ISBN 978-5-9533-3664-2.

ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 7. 1. изд. Москва. Искусство, 1968, s. 213. ISBN 598-8029-0509-3.

ИЗ ИСТОРИИ КИНО. Выпуск 9. 1. изд. Москва. Искусство, 1974, s. 213. ISBN 678-0081-2749-9.

ЛАРИОНОВ, А. *Такое вот кино*. 1. изд. Москва: Совет. Россия, 1996, s. 258. ISBN 978-5-89428-401-9.

ЛИХАЧЕВ, Б. С. *Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино. Ч. 1: 1896-1913*. Ленинград: Academia, s. 209.

МЕДВЕДЕВ, А. *Только о кино. - Кино в России- история XX век*. 1. изд. Москва: Искусство кино, 1999, s. 196. ISBN 978-6401-398-3.

ТОЛСТЫХ, В. *Муза века: 100 лет кино*. Правда, 1995, 28. 12. 1995.

ФРЕЙЛИХ, С. И. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. 1.изд. Москва: Искусство, 1992, s. 351. ISBN 5-8291-0186-6

ХАНЖОНКОВ, А. *Жизнь за кадром*. 1.изд. Москва: Профиль, 1997, s. 265. ISBN 7-8032-012-1.

ХАНЮТИН, Ю. М. *Вопросы киноискусства. Вып. 17 : ежегодный историко-теоретический сборник*. 1.изд. Москва: Наука, 1976, s. 318.

ЧУКОВСКИЙ, К. *Корней Чуковский. Собрание сочинений в 15 томах. Том 6*. 1. изд. Москва: Терра-Книжный клуб, 2002, s. 624. ISBN 5-275-00725-6, 5-275-00122-3.

ЭФРОН, С. *Записки добровольца*. 1.изд. Москва: Возвращение, 1998, s. 238. ISBN 5-7157-0122-8.

ЮРЕНЕВ, Р. *Первый русский продюсер*. 1.изд. Москва: Эксперт, 1996, s. 145. ISBN 7-8495-121-5.

ЮРЕНЕВ, Р. Праздник тревоги нашей. *Свободная мысль*, 1996, џ. 2, s. 47.

ЮРЕНЕВ, Р. *Чудесное окно: Краткая история мирового кино*. 1.изд. Москва: Просвещение, 1983, s. 287. ISBN 100-0-00002-790-4.

### **Seznam použitých internetových zdrojů**

АКАДЕМИК. *Братья Пате*. [online]. [cit. 201304- 20]. Dostupné z www: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/moscow/2343D18F>

АКАДЕМИК. *Рокамболь*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1614718>

AZ.LIB. *Крестовский Всеволод Владимирович*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z [http://az.lib.ru/k/krestowskij\\_w\\_w/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/k/krestowskij_w_w/text_0070.shtml)

BARD. *Вертинский Александр*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=14977>

JANDEX. *Декадентство*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://slovari.yandex.ru/книги/Гуманитарный%20словарь/Декадентство/>

KINOPOISK. *Крылья холода*. . [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kinopoisk.ru/film/45003/>

KINO-TEATR. *Андре Дид* . [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/258847/bio/>

KINO-TEATR. Аркадий Бойтлер. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/242839/bio/>

KINO-TEATR. *Вертинский Александр Николаевич*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/742/bio/>

KINO-TEATR. Гончаров Василий Михайлович. © 23. 08. 2011. [online]. [cit. 2013-05-01]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/empire/46310/bio/>

KINO-TEATR. *Ермольев Иосиф Николаевич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/producer/empire/35448/bio/>

KINO-TEATR. *Желябужский Юрий Андреевич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/operator/sov/25102/bio/>

KINO-TEATR. *Инкижинов Валерий Иванович*. [online]. © 2013 [cit. 2013-05-25]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/7187/bio/>

KINO-TEATR. *Ирина Курсанова*. © 27. 11. 2009. [online]. [cit. 2013-06-01]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/empire/2730/annot/>

KINO-TEATR. *Макс Линдер*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/136372/bio/>

KINO-TEATR. *Максимов Владимир Васильевич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/sov/6858/bio/>

KINO-TEATR. *Мозжухин Иван Ильич*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/hollywood/2918/bio/>

- KINO-TEATR. *Перестяни Иван Николаевич*. [Online]. [Cit. 2013-05-20].  
Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/19674/bio/>
- KINO-TEATR. *Песнь про купца Калашников*. [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z  
www: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/empire/8935/annot/>
- KINO-TEATR. *Петров-Кравевский Евгений Алексеевич*. [online]. [cit. 2013-05-20].  
Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/46420/works/>
- KINO-TEATR. *Протазанов Яков Александрович*. [online]. [cit. 2013-05-20].  
Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/25099/bio/>
- KINO-TEATR. *Старевич Владислав Александрович*. [online]. [cit. 2013-05-09].  
Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/47779/bio/>
- KINO-TEATR. *Стенька Разин*. [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z www:  
<http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/>
- KINO-TEATR. *Трауберг Леонид Захарович*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z  
<http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/11009/bio/>
- KINO-TEATR. *Уральский Александр Николаевич*. © 28. 01. 2011. [online]. [cit.  
2013-06-01]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/empire/46415/bio/>
- KINO-TEATR. *Яков Протазанов: искушение было опасным*. © 2. ledna 2007.  
[online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/186/>
- KINO-TEATR. *Бауэр Евгений Францевич*. [online]. [cit. 2013-05-09]. Dostupné z  
<http://www.kino-teatr.ru/kino/director/empire/19675/bio/>
- МАХНО. *Махно Нестор Иванович*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z  
<http://www.makhno.ru/makhno/index.php#M>
- RUSSKOJE KINO. *Всеволод Пудовкин*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z  
<http://www.russkoekino.ru/publ/publ-0051.shtml>
- СИРОТИН.О. *Родина и родные Ивана Мозжухина*. ©2006. [online]. [cit. 2013-05-  
20]. Dostupné z <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1023/>.

## SEZNAM OBRÁZKŮ, GRAFŮ a TABULEK

### Seznam obrázků

Obrázek 1: Alexandr Alexejevič Chanžonkov .....	12
Obrázek 2: Znak firmy Obchodní dům A. Chanžonkov & Co. ....	14
Obrázek 3: Vera Cholodná .....	22
Obrázek 4: Ivan Iljič Mozžuchin .....	30
Obrázek 5: Valerij Ivanovič Inkižinov .....	30
Obrázek 6: Jevgenij Aleksejevič Petrov-Krajevskij .....	40
Obrázek 7: Jurij Andrejevič Željabužskij .....	40
Obrázek 8: Arkadij Sergejevič Bojtler .....	43
Obrázek 9 : Vladimir Vasiljevič Maximov .....	45
Obrázek 10: Plakát k filmu Podivuhodná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků .....	51
Obrázek 11: Plakát k filmu Červení ďáblíci .....	52

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Úryvek z článku z listu "Novgorodský list" .....	I
Příloha B - Vladimír Balluzek: Na natáčení <i>Pikové dámy</i> .....	III
Příloha C - Z memoárů V. K. Turkina, novináře a kritika. J. F. Bauer .....	V

## PŘÍLOHY

### Příloha A – Úryvek z článku z listu "Novgorodský list"<sup>96</sup>

Obávám se, že nejsem velmi pořádný korespondent, protože jsem ještě nedokončil popis továrního oddělení, a již píšu o kinematografii. Možná mě dokáže omluvit snaha se s vámi podělit o čerstvé dojmy.

Kinematografie je pohyblivou fotografií. Na velké plátno umístěné v temném sále dopadá svazek elektrického světla a ihned po dopadu světla se na plátně objevuje asi 2,5 aršinu dlouhá a 1,5 aršinu vysoká fotografie. Je to ulice v Paříži. Vidíte děti, chodce, kteří ustrnuli v živých pózách, stromy pokryté listy. Všechno je nehybné. Celkový tón má šedivý rytinový odstín. Postavy se vám zdají desetkrát menší, než ve skutečnosti jsou. A najednou něco hlasitě klapne, obraz se zachvěje a vy nevěříte vlastním očím.

Z plátna směrem k vám směřují chodci, děti si hrají s pejskem, chvějí se listy na stromech, na kolech jedou cyklisté. Toto všechno se objevuje odněkud z perspektivy, rychle se pohybuje, blíží se okrajům plátna a pak za nimi mizí, odchází do hloubky, zmenšuje se, mizí za rohem budovy, za linií vozů, jeden obraz za druhým... Před vámi vše podivný život, a to život skutečný, živý, dynamický odehrávající se na pulzujícím nervu Francie. Život, který pádí mezi dvěma řadami činžovních domů, stejně jako Těrek v Darjale, a je tak malý, šedý, monotónní a neuvěřitelně divný.

A najednou zmizí. Před očima máme jen kus bílého plátna v širokém černém rámu a zdá se, že předtím na něm nikdy nic nebylo. Dostavuje se jakýsi nepříjemný pocit strachu.

Ale opět se objevuje nový obraz - zahradník zalévá květiny. Proud vody teče z hadice, dopadá na větve stromů, na květinový záhon, trávu, špičky květin a listy se chvějí pod krůpějemi vody.

Chlapec, který vypadá jako tulák, s lišáckým úsměvem na tváři jde do zahrady, schová se za zahradníka a stoupne na hadici. Proud vody se zpomaluje. Zahradník se zarazí, chlapec se snaží být potichu a nesmát se. Je vidět, jak má nafouknuté tváře.

---

<sup>96</sup> ГОРЬКИЙ, М. *Собрание сочинений в 30 томах*. Том 23. 1. изд. Москва: ГОСЛИТИЗДАТ, 1949, с. 85.



V okamžiku, kdy zahradník zvedne konec hadice ke svým očím, chlapec povolí hadici a proud vody stříkne zahradníkovi do obličeje. Máte pocit, že kapky vody letí přímo na vás a vy mimovolně uhnete... Na plátně se mokrý zahradník honí za nezbedným chlapcem. Běží do daleka, zmenšují se a nakonec, až u samých krajů plátna, začnou zápasit tak čile, že skoro vypadnou za rám plátna. Chlapce je nakonec chycen, zahradník ho tahá za ucho a plácá ho přes zadek... Mizí. Jste překvapeni takovou živou a dynamickou scénou, která probíhá v naprostém tichu.

Na prvních promítání se diváci nezajímali o obsah, ale o sám fakt „živé fotografie“. Každý divák byl znepokojen, když sledoval na plátně jako skrz otevřené okno dynamickou městskou ulici, valí se mořské vlny či vlak jedoucí přímo do hlediště.

A. M. Gorkij

## KOMENTÁŘ

Tento úryvek byl zvolen nikoliv náhodně. Nehledě na to, že článek obsahem připomíná spíše dokumentární zápis než vyjádření myšlenek samotného Gorkého, avšak představuje reakci člověka na kinematograf. Veškeré novinky jsou nejčastěji přijímány s velkou opatrností a nedůvěrou. Na jedné straně byl Gorkij tímto jevem zcela unesen a ihned si tento zážitek poznamenal, avšak vyjádřil docela pesimistický, a jak se později ukázalo, prorocký názor. Ve svých dopisech předpovídá velkou budoucnost kinematografie, neboť je podle něho neuvěřitelně originální. Vždyť také nazval Lumierův vynález podivuhodným a svědčícím o energii a zvědavosti lidského rozumu. Ale na druhé straně se znepokojoval kvůli tomu, že se kinematografie na samém počátku dostala do rukou obchodníků. V prostředí obchodníků bude především sloužit vkusu nižších vrstev obyvatelstva. Bojí se toho, že se začnou natáčet filmy s názvy „Svléká se“, „Akulina vycházející z koupelny“ nebo „Obléká si punčochy“. Nebo bude také možné natočit zápas manžela s manželkou a prezentovat ho publiku s názvem „Radosti rodinného života“.

Obavy A. M. Gorkého se potvrdily, neboť během svého vývoje byla kinematografie nejen prostředkem poznání a osvěty, ale také prostředkem, skrze nějž se šíří nevkus, vulgarita a pornografie.

## Příloha B – Vladimir Balluzek: Na natáčení *Pikové dámy*<sup>97</sup>

Během předběžných rozhovorů s Protazanovem a kameramanem Slavinským jsme se rozhodli, že se ve své inscenaci pokusíme co nejvíce se přiblížit obsahu a podstatě Puškinovy povídky.

Je však pravdou, že jsme se v některých případech rozhodli použít výtvarného řešení scén z divadelních inscenací. Mně se jako výtvarníku zdálo, že se dekorace některých divadelních představení, a zvláště scénická úprava opery Čajkovského natolik usadila v paměti lidí, že by se něco z toho dalo použít ve filmu. Stejný názor měl i sám Jakov Alexandrovič, který byl tenkrát z nové interpretace opery *Piková dáma* přímo nadšený.

Protazanov se ve svém filmu snažil o stejně hluboký psychologický výklad Heřmanova obrazu, jak to učinil Puškin ve své povídce. Chtěl ukázat tragédii „malého člověka“, jeho sny a touhy po bohatství a osobním štěstí.

Vliv Rachmaninovy inscenace ve Velkém divadle se projevoval jak v kompozičním, tak i v uměleckém řešení filmu. Je známo, že v opeře *Piková dáma* je děj příběhu o třicet let posunutý ve srovnání s literární předlohou. Místo období vlády Mikuláše I. se v opeře zobrazovalo Rusko za Kateřiny II. Proto i ve výtvarném řešení několika epizod (scény mládí hraběnky, příchod ducha atd.) jsme považovali za nutné držet se operního zobrazení.

S tímto souvisí i posun míst, jež je charakteristický pro divadlo a jehož jsme se drželi i my v určitých epizodách. V divadle (i ve filmu) se duch Heřmanovi zjevil nikoliv doma, jako to bylo napsáno v povídce, ale během jeho služby v kasárnách. Taková změna míst se nám zdála přínosná i z hlediska filmového plátna

Zato filmové výrazové prostředky dovolily působivěji ukázat atmosféru v domě hraběnky. Chtěl jsem na plátně zobrazit nikoliv operní přepych dvorní dámy té doby, ale skutečné okolí stařenky, která zažila oslnivou epochu Ludvíka, Kateřiny, Pavla a Alexandra a nyní žila stejně jako Arakčejev obklopená podivnou směsicí vzácných a bronzových svítidel a sklenic s domácí nakládanou zeleninou.

---

<sup>97</sup> ЛИХАЧЕВ, Б.С. *Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино. Ч. 1: 1896–1913.* Ленинград: Academia, s. 209.

Scénu s Lízíným dopisem, v níž se popisuje rozmístění pokojů v hraběčině domě, jsem však chtěl natočit jinak, než byla zobrazena na divadelních prknech. Podle mě by z filmového hlediska bylo zajímavější natočit, jak postava prochází nekonečnými enfiládami zatuchlého domu. A kromě toho se takové domy ještě zachovaly na některých místech v Moskvě a Petrohradu.

## Příloha C – Z memoárů V. K. Turkina, novináře a kritika.

### J. F. Bauer<sup>98</sup>

Mezi filmovými režiséry zaujímá J. F. Bauer zvláštní místo. Je třeba mít evidentně skutečný talent, aby člověk dosáhl pevného a všemi uznávaného postavení v tom prostředí, ve kterém se věří jen v hromadu reklamy, jež je většinou věnována nekvalitním dílům.

Nedáváme si za cíl sepsat vyčerpávající charakteristiku J. F. Bauera a jeho talentu. Ale myslíme si, že je stejně neobvyklé, jako i jeho životní zkušenosti.

Jeho život je dobrou školou pro filmového režiséra. Byl hercem, výtvarníkem, novinářem. Dobře se vyznal ve fotografii a dokonce zinkografii. Ale na poslední zkoušce z umění propadl. Jeho inscenace byly obvykle umělecky propracovány, měly nádherné dekorace, byly jim však cizí jakákoli klišé. Dojmy jednotlivých obrazů se rovnoměrně kombinují a nahrazují. Scéna byla vždy skvěle nasvícena a snímána s dokonalou znalostí perspektivy.

Zvláště cenným je v Bauerově tvorbě to, že se ani na chvíli nezastavuje. Hledá nové dekorační a světelné možnosti, pořád se pokouší na těsné plátno dostat nové a nové ideje.

Má své preference i záliby stejně jako fotograf. Ale tyto vášně tvoří jeho slabou stránku. V některých scénách převažují statické pózy nad pohybem a hereckou hrou. Nedá se sedět na dvou židlích zároveň a právě tou druhou židlí byla pro Bauera tato stránka inscenace. Nemůže se rozhodnout, protože se bojí, že kvůli jedné ztratí druhou. Bauer přistupuje k nové práci především jako umělec. To bylo nejen nezbytné, ale také moderní.

První zkušenosti mladé ruské kinematografie byly velmi žalostné. Chybělo jí doslova všechno – od obsahu po ztvárnění.

Co se týkalo obsahu, tak to bylo méně bolestné. Zahraniční snímky se ještě méně staraly o psychologický rozměr svých dramát a komedií.

---

<sup>98</sup> ХАНИУТИН, Ю. М. *Вопросы киноискусства. Вып. 17 : ежегодный историко-теоретический сборник*. 1. изд. Москва: Наука, 1976, s. 318.

Avšak absence správné umělecké inscenace a kvalitní fotografie bila do očí a vedla k docela smutným závěrům o naší neschopnosti a zaostalosti ve srovnání se zahraničím.

## KOMENTÁŘ

Turkinův závěr připomíná spíše objev. Svým posledním odstavcem projevils svůj názor na kinematografii 20. let, ale ukázalo se, že je až děsivě současný. Pokud se podíváme na situaci, která v kinematografii panuje ve 21. století, máme před sebou stejné odmítání obsahu a obsahového naplnění. Objevila se pouze schopnost následovat zahraniční kinematografii, i když by se spíše hodil výraz obyčejné kopírování.

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Leyla Gabbasova**

**Obor: Scénická a mediální studia**

**Forma studia: Prezenční studium**

**Název práce: Počátky ruské kinematografie ve 20. století**

**Rok: 2013**

**Počet stran textu bez příloh: 57**

**Celkový počet stran příloh: 6**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 1**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 18**

**Počet internetových zdrojů: 30**

**Počet ostatních zdrojů: 0**

**Vedoucí práce: Mgr. Libor Svoboda, Ph.D.**