

УДК 94(47): 791.43.03

«КИНЕМАТОГРАФ АТТРАКЦИОНОВ» И ЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЕ В РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

© 2016 г.

В.В. Устюгова

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь

vera_ust@list.ru

Поступила в редакцию 01.08.2016

Рассматривается появление и распространение кинематографа в русской провинции, в качестве примера используется материал губернской Перми рубежа XIX–XX веков. Автор основывается на концепции Т. Ганнинга о том, что раннее кино не было самостоятельным зрелищем, а являлось визуальным аттракционом, «ярмарочной диковинкой». Кинематограф демонстрировался в развлекательных балаганах, передвижных цирках, увеселительных парках, городских клубах. Вместе с тем при сохранении традиционных субкультур городского общества сформировался массовый потребитель зарождающейся коммерческой киноиндустрии. Следствием социальной мобильности стало распространение новых видов развлечений и досуга. Кинематограф принял запрос публики на экспозиционно-развлекательное назначение новой зрелищной культуры. Концентрация населения в городах совпала с бурным развитием кино и распространением синематографов.

Ключевые слова: история раннего кино, «кинематограф аттракционов», история городской среды, массовая культура.

Кино первого десятилетия своего существования имеет различные определения – ярмарочное или балаганное, кино примитивов, «кино аттракционов». Е. Теплиц отмечает: «После относительно короткого периода снобистского увлечения буржуазии технической новинкой кино было объявлено ярмарочным, плебейским развлечением. Владельцы балаганов уберегли изобретение братьев Люмьер от забвения» [1, с. 40]. Аудиторию первого кино составляла широкая демократичная публика. Но суть этого феномена заключалась не в его примитивности, лубочности. Согласно концепции Т. Ганнинга, раннее кино было связано не с повествованием, рассказом, а являлось ярмарочной диковинкой, визуальным аттракционом. Оно не рассказывало истории, а показывало натуру и движение, удивляло трюками и фокусами [2]. Кино не существовало как форма самостоятельного зрелища, а вписывалось в программу развлечений ярмарок, театральных вечеров, увеселительных парков. Зрители шли смотреть на кинематографический аппарат – техническое чудо – наряду с другими чудесами иллюзии, выступлениями фокусников, гимнастов, танцами, песнями.

Каковы особенности распространения кинематографа в российской провинции? Возможен ли был ярмарочный или балаганный способ существования новой зрелищной культуры на огромной территории, где большая часть мест труднодоступна и большую часть времени лежит снег? Начало исследованию раннего кино в городах России было положено в книгах

В. Михайлова «Рассказы о кинематографе старой Москвы» и В. Ватолина «Синема в Сибири» [3, 4]. Необходимо выделить диссертацию Е.П. Алексеевой о кино в Казани и совместную книгу Ю. Цивьяна и А. Коваловой о кинематографе в Санкт-Петербурге [5, 6]. Незаурядной работой остается изданный в Риге труд Ю.Г. Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930» [7]. Задачей настоящей статьи является рассмотрение феномена «кинематографа аттракционов» на примере русской провинции, в частности губернской Перми рубежа XIX–XX веков.

Кинематограф в российской провинции являлся передвижным, странствующим или «гастрольно-железнодорожным», как замечает В. Ватолин. Анализ культурной ситуации в Перми подтверждает тот факт, что синематограф демонстрировали первоначально странствующие балаганы (музей восковых фигур Бцова, «физик» П. Деринг и пр.), которые сменили многочисленные кинопередвижки («американский биоскоп В.С. Кржеминского», «Театр-интернациональ» и др.). «Владельцев синематографов именовали просто “демонстраторами”, – отмечал в воспоминаниях оператор И.С. Фролов, – Может быть, произошло это по той причине, что бродячие кинематографисты сами демонстрировали зрителям кинофильмы в своих балаганах» [8, л. 42]. В весенне-летний сезон балаганы останавливались в городских садах, возводили временные постройки на Сенном и Дровяном рынках. В зимнее время гастролеры

выступали в городских клубах, частных домах и номерах. Первые сеансы кинематографа состоялись в губернской столице в 1896 году в частном особняке В.А. Ковальского, в дальнейшем «почтенная публика» видела кино в городском театре, Благородном и Общественном собраниях, на Рождество и Пасху в них показывался «Настоящий Льюмьер».

Вопрос о площадках – это и вопрос о публике. На пермских базарах на рубеже столетий выступали «поводильщики» с учеными медведями, устраивались акробатические представления, привозились музей-паноптикумы, в будние дни по дворам со складными ширмами ходили бродячие петрушечники. В фонде городской управы сохранились документы об открытии зверинцев, парусиновых цирков [9, л. 225–229, 232, 239, 278, 301, 345, 351–353, 375, 446], в периодической печати сведений о них еще больше. Народные гуляния в столицах и провинции традиционно были связаны с площадью – центром общественной и торговой жизни города, местом проведения ярмарок и массовых празднеств. «Здесь русские традиционные ледяные горы или качели, – пишет А.Ф. Некрылова, – мирно соседствовали с балаганом, где итальянские заезжие комедианты разыгрывали пантомимы-арлекинады; старинные наигрыши владимирских рожечников перебивались звуками многочисленных шарманок; ярославский вожак с ученым медведем выступал бок о бок с демонстрировавшим свои фокусы китайцем; отставной солдат-раешник старался перекричать балаганного деда-зазывалу; тут же Петрушка отбивал зрителей у балагана с учеными канарейками, а кабинет восковых фигур соперничал с куклами, разыгрывавшими “Доктора Фауста”» [10, с. 37].

Ранее среди балаганных развлечений распространены были демонстрации райков и панорам, «с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий» [11, с. 231]. В рассматриваемый период раешные показы уступили свое место «волшебным фонарям», стереоскопам и видовому кинематографу. Известный издатель И.Д. Сытин писал: «Безграмотный крестьянин, затерянный в дебрях сибирской тайги или муромских лесов, узнавал о многих событиях только тогда, когда ему говорила об этом картинка» [12, с. 37]. Историк кино В.С. Листов отмечает, что в момент появления кинематографа в России не умели читать и писать 60,4 процента населения в возрасте между 9 и 49 годами; среди неграмотных было 75 процентов всех женщин тех же возрастов [13, с. 8].

Границы между балаганными, эстрадными и цирковыми зрелищами размыты, особенно в

провинции. Один и тот же репертуар, одно и то же временное строение или садовая эстрада, один и тот же зритель. Балаганно-цирковые представления устраивались для разношерстной, главным образом простонародной публики, но подобные забавы с интересом посещали и люди обеспеченные. В этом можно увидеть один из показателей социальной мобильности, размывания сословных границ. Происходило зарождение массовой культуры, пока же многие ее новые виды укладывались в одно прежнее, привычное и емкое понятие – балаган. Балаган мгновенно вбирал в себя все свежее и интересное массовому зрителю, кинематограф появляется в нем как новый и небывалый аттракцион.

Через год после первой демонстрации кинематографа, в летний сезон 1897 года в Перми гастролировал цирк Н.К. Боровского, построив у Сибирской заставы временное помещение на 1 400 мест, на Екатерининской улице расположились зверинец Эйгуса и музей восковых фигур Боцва, в городском саду выступали польские гимнасты и факир Бен-Али-Бей. Музей Боцва, прибывший в Пермь на пароходе «Камма», привез в город синематограф. «Собственно же музей – как музей, не хуже и не лучше тех, что стоят на Невском в Петербурге, на Крещатике в Киеве, на Дерибасовской в Одессе, – писал фельетонист. – Те же пышные груди у спящих красавиц, напоминающие слегка отделанные куски алебаstra; те же китайцы, порюющие себе животы с плохо скрываемым равнодушием в стеклянном взоре; тем же маятником качающаяся фокусница с воткнутым во лбу мечом; тот же черт, соблазняющий обворожительную бабенку одною горсточкою дутого винограда, и т.п.; панорама с критским восстанием, пытки “святой инквизиции”, с гостящими у Абдул-Галима Вильгельмом II, Везувием, Лондоном и пр., как водится, утопает в грязно-желтом свете старых ламп по ту сторону картин; далее – несколько новый репертуар собственно для музея: в душном балаганчике, за драпри-ковром, идет представление а-ля индейское факирство – явление и исчезновение в непроглядно темном пространстве людей и предметов, демонстрирование синематографа Льюьера, от прыгающего освещения которого очень легко ослепнуть, и фонограф невысокой пробы; есть и неизбежная «секретная анатомия», но изучение строения человека рекомендовать отнюдь невозможно. Уже из этого краткого перечисления – к тому же играет военный оркестр – видно, что за 30 коп. музей дает народу много – если не качественно, то количественно» [14].

Таково скептическое мнение публициста, между тем воспоминания зрителей свидетель-

ствуют о том, что первое кино производило на них чрезвычайно сильное впечатление. В своих неопубликованных воспоминаниях Е.А. Иванов-Барков описывает впечатления детства, балаганы в Костроме, среди которых «музей восковых фигур, русалка, человек-людоед... акробаты, жонглеры, эксцентрики... кумиры... всемирно известные борцы» и появление «таинственного незнакомца с непонятным именем “Синематограф”». Кто-то думает, что это фамилия фокусника – хозяина балагана: «Тьфу, какое слово! Язык сломаешь! – возмущается человек средних лет в поддевке тонкого сукна. – Ерунда какая-нибудь, – определяет его полнотелая супруга, щелкая семечки. – А все ж таки интересно, за что тут деньги берут? – допытывается поддевка. Ново! Небывало! Спешите видеть! – кричат плакаты». У ребят денег нет, другие заходят в балаган. «И вдруг пронзительный визг женщин, мужские голоса, топот ног, распахиваются двери, в страхе выбегает полнотелая супруга и еще несколько женщин, а за ними поддевка, мастеровой и другие... В чем дело? Хозяин балагана Тихлер (мы уже знаем его фамилию) успокаивает публику, водворяет обратно в помещение. Оказывается, женщины испугались поезда! Какого поезда? Что за чудеса? Что там делается? ...Люди выходят с такими лицами, будто только что на их глазах сотворил чудо сам Иисус Христос. С мастерового даже хмель как рукой сняло» [15].

Мемуарист описывает, как детьми они попадают в кино. Помещение напоминает сарай, затянутый черной материей, с простыми тесаными скамейками, но вспыхивает синеватым трепетным светом белый полотняный прямоугольник, и стена балагана «мгновенно исчезает», прямоугольник становится окном, распахнутым «прямо на улицу большого города мировой столицы – Парижа!» – «Как?! Что такое?.. Потрясающе!! Улица полна движения! А люди! Люди! Подумать только! Живые люди! Идут, шагают, спешат во всех направлениях! Один останавливается перед нами, что-то говорит, машет нам рукой, спешит дальше... Лошади! Живые лошади!! Экипажи, кучера, седоки!.. Много экипажей! Все живое, все движется!! Жизнь большого небывалого города захватывает нас своей стремительностью, сутолокой, шумом... да, да, шумом!» [15].

Автор мемуаров описывает видовую картину с движущимся поездом: «Смотрите, поезд! – выкрикивает кто-то из публики. Действительно, вдали из-за горы мчится пассажирский поезд. Паровоз поворачивает в нашу сторону. Цепочка вагонов сначала изгибается дугой, затем прячется за паровозом. Выбрасывая из трубы клу-

бы белого пара, паровоз быстро сокращает расстояние между ним и нами. Он заметно увеличивается в размерах. Он все ближе и ближе... Растет и растет... Внимание публики приковано к поезду. Темп музыки нарастает, пробегают зловещие нотки... Паровоз все ближе, несется прямо на нас... Еще ближе!... Огромное стальное чудовище!.. Летит на нас! Прямо на нас! На нас!!» Автор рассказывает, что в зале были слышны визг, наблюдалась паника и зрители действительно выбегали из зала: «несколько лет назад в Костроме, где происходит действие, за десяток лет до появления на улицах первого автомобиля, а на небе первого самолета, приезд Синематографа, о котором до этого слыхом не слыхивали (я подразумеваю простой народ), и демонстрация фильмов произвели ошеломляющее впечатление...» [15].

Кинематограф вызывал удивление, шок, создавал эффект действительной жизни и движения. Ю.Г. Цивьян, исследуя особенности восприятия экранного пространства, оптическую природу иллюзии раннего кино, подтверждает, что сидящие в зале люди при виде движущегося на них поезда (готового «влететь в зрительный зал»), испытывали сильное шоковое воздействие [7, с. 184–201]. Вид поезда, вырастающего до пугающих размеров, заставлял неискущенного зрителя вскакивать на ноги; дамы инстинктивно подбирали юбки перед накатывающими на край картины волнами. Движение «на зрителя» Ю.Г. Цивьян характеризует как прием, несущий семантику угрозы, потрясения, новизны.

В области кинематографической техники продолжали накапливаться инновации: витаскоп, мутоскоп, фантаскоп, гэлиосинеграф, ви-таграф, биограф и прочие изобретения демонстрировались в театрах и на ярмарках различных городов мира. Вместе с тем несовершенство аппаратов, однообразие сюжетов, низкое качество проекции как будто бы дискредитировали новое изобретение. В связи с этим, пишет Жорж Садуль, спустя год после первых успехов кино начало выходить из моды. Упадок кино ускорила катастрофа, случившаяся в 1897 году на Благотворительном базаре в Париже, одном из самых элегантных праздников сезона. Отклики на эту трагедию мы находим и в провинциальной прессе. На кинематограф стали смотреть как на опасное развлечение. На рубеже веков он находился в упадке, лишь владельцы ярмарочных балаганов упрямо продолжали эксплуатировать киноаппараты. На страницах пермской печати конца столетия мы по крупицам собираем информацию о судьбе «ожившей фотографии». Зрелище стало привычным для провинциалов, так же как и для обитателей сто-

лиц. Удовольствие сходить в синема провинциальному жителю обходилось примерно в 30 копеек, «потому что полтинника, как в Петербурге, не дадут», замечала местная печать.

«Чудо XIX века» пытались демонстрировать различные просветительские общества, поступала информация о продаже киноаппаратуры, кино появлялось в программах цирковых зрелищ. Рассматриваемый период – время необыкновенной популярности цирка. «Ходят все, и в этом – характеристика запросов публики», – отмечали публицисты [16]. Вместе с тем цирк – это свидетельство трансформации балагана и профессионализации общедоступной культуры. Именно цирк до распространения кино заполнил пустующую нишу в системе городских развлечений, предназначенных прежде всего для низов и средних слоев городских обывателей. Массовый зритель в городах начал выставлять свои требования городской культуре, и это была потребность в увеселениях отнюдь не книжных и театральных, напротив – развлекательных, зрелищных, динамичных.

Цирк тех лет был разным, в столицах существовали крупные предприятия Чинизелли, Саламонского, Никитиных, Труцци, однако подавляющее большинство цирков представляло собой небольшие цирковые труппы, влачившие полунищенское существование и кочевавшие по необъятным просторам России. Среди цирковых трупп и артистов, посетивших Пермь, – цирк М. Труцци, Владимир и Анатолий Дуровы, пр. Первые цирковые представления проходили в Перми в цирках-шапито, крупные гастролирующие цирки строили временные балаганы за Сибирской заставой. Постоянное деревянное здание цирка было возведено на Екатерининской улице, затем новое – на Дровяной площади. Летом сообщения о цирковых аттракционах занимали целые страницы городской хроники, а первые полосы газет отводились их рекламе.

Цирк стремительно менялся, становился современным зрелищем, обогащался новыми спортивными компонентами. Большим успехом продолжали пользоваться конные номера, гастролировавшим цирком Н.К. Боровского устраивались в Перми представления на импровизированном ипподроме. Показывались пантомимы (представлявшие собой новое, но приобретающее успех зрелище) «Парижские модистки», «Серпантин, или Американский серпантинный танец» и др. Гвоздем цирковых программ тех лет являлась борьба атлетов. В Перми выступали атлеты А. Горец, П. Крылов, С. Елисеев, Г. Злобин, братья Азон. Наибольший интерес вызывали состязания известных атлетов с

местными силачами – рабочим – грузчиком на пермских пристанях Я. Овчинниковым, курчатовским приставом Е. Филимоновым, местным мясником В. Якутовым, председателем пермского атлетического клуба И. Гилевым. Купцы назначали вознаграждения тем из них, кто победит приезжих знаменитостей. Вызовы любителям повсеместно практиковались в цирках, к таким же уловкам будут прибегать кинематографисты, снимая местную хронику. Со временем кинофильмы стали такой же обязательной частью цирковых программ, как борьба атлетов, пантомимы и другие популярные номера.

«Движущиеся изображения» являлись постоянными номерами в программах больших мюзик-холлов Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Брюсселя, Амстердама, Берлина, Петербурга, напоминая богатой и образованной публике, что кино – это не только развлечение для детей и простого народа. Во Франции возникают кинофабрики Пате и Гомон, в Америке – «Витограф», «Биограф» и другие студии, начавшие ожесточенную «войну патентов». Но тематика фильмов была однообразной: «прибытие поезда», «пожарные», «парады», «морские купания», «выходы с фабрик» насчитывались дюжинами. Снимались приезды и путешествия царствующих особ, светские мероприятия, вслед за видовыми картинками зарождался жанр хроники. События испано-американской войны оказались благом для американской киноиндустрии, так как кино вышло на широкую аудиторию, журналы кинохроники собирали вечерами в театрах Манхэттена восторженные толпы, пишет Чарльз Массер [17, р. 127–138].

Популярным местом демонстрации кинематографа в провинциальной Перми были увеселительные сады. В них устраивались музыкальные вечера, шли постановки легких жанров, проводились народные гуляния и другие представления. В весенне-летний сезон 1899 года массу народа собрал в городском саду «физик» П. Деринг, продемонстрировав «туманные» и синемаграфические картины. Во время этих гастролей были показаны картины «Дело Дрейфуса во Франции», «Эпизоды из Испано-Американской войны», «Знаменитая северная экспедиция д-ра Ф. Нансена», «Чудеса Индии», «Празднества в Тулоне и в Париже в честь прибытия русской эскадры в октябре месяце 1893 г.», «Китайские игры цветов» и пр. Картины постоянно менялись, их сюжеты были актуальны, отвечали современным интересам горожан, освещали злободневные мировые события – «и все это при полных жизни движениях». Публики на показах было много, она задолго до представлений толпилась у кассы, в театре станови-

лось душно сидеть. «Курьезно вела себя простая масса, которая смотрит картины жадно, с притаенным дыханием: публика неоднократно порывается аплодировать г. Дерингу, а с галерки не дают “разойтись” и кричат: “Дайте же слушать!...” Точно шум действует на зрение, а не на слух» [18].

Зрители восхищались представлениями «движущейся фотографии», необычностью и свежестью зрелища, награждая иллюзиониста «несмолкаемыми аплодисментами». Кинематограф приобщал аудиторию к современным техническим новинкам, становился «визуальной газетой» для городского обывателя, источником разнообразных сведений об окружающем. Синемаграфические аттракционы начали давать «полный сбор» и привлекать образованных горожан.

Что представляли собой кинематографические показы накануне возникновения в Перми первых специально оборудованных кинотеатров, то есть в самый момент расцвета передвижного кинематографа? Какие изменения происходят в кино за первое десятилетие его существования? Кинематограф из забавной научной новинки и технического аттракциона превращался в новый вид искусства, соответственно расширяя свою аудиторию. Связана была эта эволюция с именем Жоржа Мельеса. Изобретя не один трюк, дав начало жанрам кинофантастики, кинофеерии, киносказки, он создал первые шедевры кинематографии. «К факту ожившей фотографии стали привыкать, – писал впоследствии Г. Козинцев. – Движение на плоскости экрана перестало быть сенсационным. ...Фокусник Мельес понял возможности нового чуда. Понял “сверхнатуральные” возможности кинематографа. Первым кинематографическим жанром стала феерия. ...Характер этих картин понятен по их названиям “Фокусник, делающий 10 шляп в 60 секунд”, “Исчезающая дама”, “Лаборатория Мефистофеля”, “Заколдованная гостиница” и т.д. Экран зажил странной жизнью: люди летали по воздуху, волшебным образом пропадали в облаках дыма, превращались в животных и цветы, гуляли по звездам... В деревянный сарай, приспособленный под киноателье, вошли цирк, варьете, мюзикхолл» [19, с. 93–94].

Кинофантастика Жоржа Мельеса о неведомых странах и планетах была связана с научной мыслью XIX века, романами Жюль Верна. Однако иллюзионист открывает кино как другую, виртуальную, реальность, первым показав путешествие на Луну и чихающее Солнце, псевдоинсценировки дела Дрейфуса и коронации Эдуарда VII. Режиссер был приглашен английским королевским двором запечатлеть на пленку ко-

ронацию Эдуарда VII, однако предпочел имитировать ее в своей студии и показал зрителям за неделю до коронации настоящей. Кино может не только отражать реальность, но и показывать сверхъестественное, воображаемое, нереальное. «Если Люмьер был Гутенбергом кино, Мельеса можно назвать его Фаустом или Калиостро» [20, с. 24].

В начале XX столетия кино бурно развивалось, пережив тяжелую «зиму» рубежа веков, превращаясь из ремесла в отрасль промышленности. Борьба между первыми киномонополиями велась за производство чистой пленки, стоимость тиража и демонстрации была незначительна, любой мог «крутить» кино. Открывались кинотеатрики, не далеко ушедшие от балагана, с дешевыми местами, комфорт, гигиена, безопасность в которых отсутствовали. Программы кинематографических показов составлялись короткие, от нескольких минут до получаса. Владельцам передвижного кино достаточно было иметь несколько сотен метров фильмов, чтобы обеспечить программу на время ярмарки или гастролей, после этого они переходили в другое место. В мюзик-холлах и кафе-концертах, отчасти в первых специальных кинозалах началась коммерческая эксплуатация кинематографа.

Через десять лет после первых киносеансов в Перми клубы, общества, фотомагазины имели богатый опыт обращения с киноаппаратурой. Некоторые общества организовывали сеансы с просветительскими целями, создавая собственный фонд кинолент. В Перми одним из пионеров в популяризации кинематографа выступило фотографическое общество. В 1901 году оно приобрело у французской фирмы «Гомон» синемаграф – сам аппарат и картины для демонстрации. Клубный интерес к кино становился стабильным. Киноаппараты имелись в продаже, были доступны частным лицам. Появились изобретатели-самоучки из числа местных жителей, знатоков техники, предлагавшие свои эксперименты по части устранения мерцания и получения более интенсивного изображения на экране [21].

Гастроли кинодемонстраторов носили сезонный характер, тяготая к летним площадкам городских садов и передвижных цирков. В мае-июне 1906 года в летнем помещении Общественного собрания давал сеансы «Театр-интернациональ». В июле Пермь посетил «Театр Оптик Паризен», также расположившись в летнем саду. Тогда же в июле прибыл, как гласила афиша, «известный демонстратор Н. Кордь» и устроил «оптические спектакли» в летнем театре Общественного собрания и цирке

И.П. Сайковского. В цирке демонстрировался улучшенный синематограф Люмьера и давал сеанс «первый демонстратор России» В.Н. Камбаров, показывал «вновь усовершенствованный аппарат Электро-Сине-Биофон-Театр», «поющий и говорящий синематограф». Фельетонист «Губернских ведомостей» о популярности кинематографических гастролей писал: «Синематографика Пермь очень полюбилась и они один за другим наезжают к нам на гастроли. Один из них, как помнят читатели, попал в Пермь даже по пути, проездом из известного города Парижа в южную Америку» [22].

Самым популярным зрелищем являлись комические картины: «Из картин были многие настолько удачны, что вызывали порою единодушный смех “без различия возраста”» [23]. Местные публицисты не скупилась на похвалы видовому синематографу и пренебрежительно отзывались о «пикантных» картинах. Вместе с тем зрелищный эффект действовал на зрителя вне зависимости от его культурных запросов. Зрителей, конечно, привлекала реальность на экране, но они уже научились ценить ее иллюзию, развлекательный характер аттракциона. Синематограф принял запрос массовой публики на экспозиционно-развлекательное, эскапистское назначение новой зрелищной культуры. В. Бенъямин пишет, что техническая репродукция на рубеже веков достигла такого уровня, что заняла самостоятельное место среди других видов художественной деятельности; экспозиционные возможности выросли в таком объеме, что это привело к качественным изменениям в природе искусства; в противоположность созерцательности возникает развлечение как разновидность социального поведения [24, с. 124, 132, 147].

В начале века рождаются национальные кинематографии. Продолжают сниматься хроники, видовые фильмы и кинорепортажи, появляются инсценировки политических и военных событий, исторических действий. Создаются итальянские студии «Амброзио», «Чинес», «Италафильм». Италия дала миру первые большие постановочные фильмы, например «Завоевание Рима» длиной 250 метров. На рубеже веков всего одна четверть кинопродукции приходилась на художественные фильмы, в начале века сюжетные фильмы составляют уже две трети. В каталоге Пате значились пленэры, комические сцены, трюковые, исторические и политические сцены, хроники действительных событий, гривуазные и пикантные сцены, экранизированные аттракционы, появились феерии-сказки, драматические и реалистические сцены [25, с. 326–334]. В каталогах американских студий «Мутограф» и «Биограф» за 1902 год фигурируют:

«комедии, водевили, трюки, спорт и развлечения, заметные персонажи, железные дороги, наука, пожар и полиция, войска, парады, море, дети, образование, выставки, механизмы, разное» [26, р. 71]. По этим кинематографическим сюжетам можно живо представить себе интересы «бель эпок».

Синематограф в летнем театре Общественного собрания в Перми представлял «целые оперетты, драмы и феерии», интересные «картины с натуры (казаки, купание быков, переход реки и несколько других)», «разные фокусы, превращения», «сцены из русско-японской войны». О последних картинах хроникер замечал: «Где проделывались все эти сцены – Бог их знает, но они с действительностью ничего общего не имеют» [27]. Тем не менее на кинематографических представлениях не было свободного места, театр не мог вместить всех желающих и многие зрители уходили, так и не получив билета.

Со временем репертуар кинематографических афиш становился все более подробным. Афиша «Театра Оптик Паризен» анонсировала картины «Современный разбой», «Рыбная ловля в открытом море», «Чудесный альбом», «Бой быков в Испании», «Чудесный улей», «Приключение провинциала в столице» [28]. «Усовершенствованный синематограф Люмьер» на сцене цирка И.П. Сайковского демонстрировал «Движущиеся фигуры (фигуры в рост человека)», «Сан-Франциско после катастрофы», «Прелести развода», «Вывралась из клетки», «Вальс на потолке», «Распадение и появление» и многие другие картины [29].

«Уже на что нынче Перми повезло, так это на синематографы. Перебывало их за лето видимо-невидимо, – писал фельетонист. – Назывались они и “синематографами” и “биоскопами” и еще какими-то мудреными именами, а потом появился “таумотограф” и, наконец, “электро-сине-биофон-театр”, который, очевидно, решил за пояс заткнуть всех биоскопщиков, синематографчиков и т.п. И заткнул!.. Утер нос афишей, по крайней мере которая по своим размерам превосходила все, виденное доселе в Перми. Это была не афиша, а простыня на двухспальную купеческую кровать. Смотрел я все эти синематографы и таумотографы, и все они представляли из себя одно и то же. Разница только в названии, а то же мерцание, те же белые пятна, те же нелепые превращения и в синематографе, и в биоскопе, и в таумотографе» [30].

По мере того как киносеанс стал занимать целый вечер, в городах открывались электротетраы. Первые иллюзионы красочно описаны в мемуарной литературе, они существовали по

одним и тем же правилам в европейских столицах и российских городах. Французский, а затем русский оператор Л. Форестье свидетельствовал, что парижские кинотеатры ютились в случайных неблагоустроенных помещениях «пустовавших зал, пивных или магазинов, преимущественно в рабочих кварталах»: «Публика входила и выходила на протяжении всего сеанса. В зрительном зале стояли ряды длинных скамеек или простых гнутых стульев» [31, с. 6]. «Любой сарай, амбар, склад, магазин, – вспоминал А. Ханжонков, – все, что имело крышу и могло укрыть от дождя “уважаемых посетителей”, – годилось под биограф» [32, с. 12]. В. Степанов описывал первые стационарные электротeatры в Кинешме. Так, театр «Иллюзион-чары» устроился в нижнем этаже частного дома, «Пассаж» – в помещении склада, «Амур» – в верхнем этаже гастрономического магазина [33, с. 467, 468.]. Режиссер А. Дигмелов рассказывал об иллюзионах в Тбилиси, размещавшихся в помещениях бывшего ресторана и фотографии [34, с. 399]. Н. Анощенко вспоминал о кино в Курске, появившемся сначала в театре, потом в пустовавшем торговом помещении, «в котором раньше частенько находили себе пристанище заезжие “паноптикумы”, бродячие “кабинеты черной и белой магии” и различные балаганные аттракционы» [35, с. 346–347].

Первый стационарный кинематограф в Перми «Одеон» строится в 1907 году [9, л. 501–502, 504]. Примечательно, что в Америке тогда начинается никельодеоновый бум. Возможно, пермский «Одеон» получает такое название в честь американских никельодеонов, хотя скорее всего в честь парижского «Одеона», поскольку массовая культура стремилась подражать образцам высокой культуры. Деревянное здание театра предназначалось не только для синематографических сеансов, но и для проведения концертов и театральных антреприз. Сразу после открытия в нем начались гастролы малороссийской оперетты. В 1908 году в Перми открылось сразу три электротeatра – «Иллюзион», «Звезда», «Марс». Однако став стационарными, синематографы не делают более комфортными, располагаясь все в тех же перестроенных зданиях со скамейками или стульями в залах. Помещения были небольшими, гардеробы отсутствовали. И жизнь в первых кинотеатрах была ключом прежняя – балаганная. Кроме показа картин биоскопы представляли «разнохарактерный дивертисмент», тем самым привлекая свою обычную публику.

Репертуар первых провинциальных кинотеатров сохранял программу ярмарочного кино. Она составлялась на 2–3 дня, картины показы-

вались всегда «новые», «грандиозные», «сенсационные», «по настоящему требованию публики», «сверх программы», «в последний раз». Фельетонист «Пермских губернских ведомостей» писал: «Дешево, общедоступно и удобно по времени, особенно для служилого люда. Не успел в шесть-семь часов – иди в 8–9–10. ...Тут тебе и драмы, и комедии, и красоты природы, и эффекты техники, и наука, и невероятная фантазия, и шарж, и всякая чертовщина. И все это за четвертак, за сорок копеек» [36]. Как отмечает Т. Ганнинг, «кино аттракционов» в отличие от нарративного кинематографа привлекало зрителей силой иллюзии, в равной степени иллюзии реальности Люмьера или магической иллюзии Мельеса. Такое кино доминировало до 1906–1907 годов. Американский историк проводит эйзенштейновскую аналогию между психологическим восприятием кино и переживанием эмоций на аттракционе, в частности он сравнивает кино с водевилем, где необходимость повествования на фоне визуального восприятия отходила на второй план.

Ю.Г. Цивьян объясняет природу трюкового кино, прибегая к театральной и литературной рецепции. Исследователь анализирует такие произведения, как постановка «Синей птицы» на сцене Художественного театра или роман «Петербург» А. Белого, и показывает, как их авторы стремились воссоздать атмосферу «кинематографичности». Раннее кино – это не только «нелепые превращения», но «мерцание» и «белые пятна». Это особая атмосфера кинозала, складывающаяся из стрекотания проекционного аппарата, желтоватого освещения, пульсирующего изображения, белого «дождя», той ауры технических несовершенств, которые сообщали показу особый «кинематографический» модус, выступали в роли генератора настроения, готовности к чудесам [7, с. 204–238]. На ранней стадии развития киноязыка основным механизмом движения сюжета, пишет Ю.Г. Цивьян, была техника трюка. Для кинематографа 1900-х были характерны идущие от Жоржа Мельеса комические и феерические сюжеты. Трюковое кино привлекало не повествованием, а «распадениями и появлениями», «чиханием и взрывами», гротескным комизмом. Наивный трюковый кинематограф становился эталоном для литературных текстов, как в случае композиционно и логически неоформленного романа А. Белого.

Некоторые современники чутко реагировали на развлекательную природу нового аттракциона. В 1908 году выходит нашумевшая статья К. Чуковского «Нат Пинкерто́н и современная литература», где он с осуждением писал об

«азартном» жанре: «Фальшивомонетчик бежит от полиции; он лезет по крыше – полицейские за ним, он катится с горы – полицейские за ним, он переплывает реки, озера, моря, океаны – полицейские за ним, и все они стреляют, и делают друг другу засады, капканы, ловушки, и в этом для публики источник величайшего подъема души» [37, с. 123]. В.В. Розанов возражал К. Чуковскому: кто же судит о человеке по выбранным развлечениям? «Кто осудит, если вечером пошли “размять ноги” и увидели освещенную разноцветными фонариками вывеску “Кинематограф”... завернули туда, и за двадцать копеек весело смеялись всяким глупостям и пустякам, какие там показывали. Кинематограф – это современный “Петрушка”, не более, но и не менее. ...Кинематограф показывает не то, чем люди заняты... но именно то, чем люди не заняты, ибо кинематограф есть развлечение» [38, л. 13].

В своих воспоминаниях современники зафиксировали и кризис «кино аттракционов». О периоде «кинематографического младенчества» И.Н. Игнатов вспоминал, что кинематограф был подчинен не художественным вкусам публики, а ее любопытству, но произошло насыщение любопытства. Актерами кинематографа были автомобиль, велосипед, лодка, они действовали, не нужны были надписи. «Неодушевленные актеры своими движениями объясняли все». Появился элегантный молодой человек в цилиндре на катке, появились «погоны», никаких декораций и пояснений. «Действие говорило за себя. ...И если бы кинематограф мог удержать внимание зрителя на таких движениях и действиях, он сохранил бы за собой место учреждения, совершенно отдаленного от театра и не похожего на него» [39, л. 4–15]. Диалог со старейшими искусствами, литературой и театром дал кино сюжеты для экранизаций и заимствований, послужил толчком к возникновению кинематографического нарратива.

Таким образом, по способу своего распространения ранний кинематограф был передвижным, по своей природе он являлся аттракционом. Кино демонстрировалось в балаганах, музеях диковинок, летних садах, городских клубах, цирках – всегда как часть развлекательной программы. На рынке развлечений были популярны ресторанные дивертисменты, увеселительные сады, цирковые забавы, зоопарки, народные гуляния, спортивные состязания. Легкие жанры, фарсы, оперетка, открытые сцены с куплетистами, вокалистами, танцовщицами притягивали к себе разные социальные слои городского, а благодаря индустрии печати, фотографии, грампластинок, кинематографа — и

сельского населения. При сохранении традиционных субкультур формировался массовый потребитель продукции зарождающейся коммерческой индустрии. Методологи раннего кино (от В. Беньямина до Т. Ганнинга, Н. Бёрча, Т. Эльзессера) подчеркивают, что зритель стремился «ухватить изображения», «обрести вещи через их отображение». Киноиндустрия была ориентирована на развлечение публики и коллективное восприятие, в залах раннего типа стояла «вавилонская какофония шумов, музыки и слов». Синематограф работал с «эстетикой удивления». Лишь возникновение повествовательного кино инициирует индивидуализирующий способ восприятия фильма, утверждая современную формулу киносеанса, связанную с ритуалом похода в кино, правилами поведения в кинотеатре, просмотром полнометражного фильма, его субъективным переживанием.

Список литературы

1. Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. 338 с.
2. Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. // Early cinema: Space, Frame, Narrative / Ed. by Th. Elsaesser with A. Barker. London: BFI Publishing, 1990. BFI Publishing, P. 63–70.
3. Михайлов В. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк, 2003. 279 с.
4. Ватолин В. Синема в Сибири: Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917) // Киноведческие записки. 2002. № 61. С. 359–379.
5. Алексеева Е.П. Становление и развитие кинематографа в Казани: Дис. ... канд. ист. наук. Казань, 2004. 219 с.
6. Цивьян Ю., Ковалова А. Кинематограф в Петербурге 1896–1917. Кинотеатры и зрители. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. 240 с.
7. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
8. Фролов И.С. Полвека с камерой // РГАЛИ. Ф. 2639. Оп. 1. Ед. хр. 46.
9. Дело о строительстве в Перми государственных и частных зданий // ГАПК. Ф. 35. Оп. 1. Д. 27.
10. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. М.: Искусство, 1988. 216 с.
11. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб.: Тип. Акад. наук, 1881. Т. 5. 567 с.
12. Сытин И.Д. Страницы пережитого // Жизнь для книги. М.: Госполитиздат, 1960. 280 с.
13. Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. М.: Материк, 1995. 176 с.
14. По зрелищам // Пермские губернские ведомости. 1897. 18 июня (№ 130).
15. Иванов-Барков Е.А. Первая встреча. Вторая встреча. Воспоминания о первом посещении кино // РГАЛИ. Ф. 2970. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 51, 85, 100–102, 104–110.

16. Цирк г. Боровского // Пермские губернские ведомости. 1897. 7 июня (№ 121).

17. Musser C. Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley: University of California Press, 1991. 591 p.

18. Туманные картины г. Деринга // Пермские губернские ведомости. 1899. 4 авг. (№ 166).

19. Козинцев Г. Народное искусство Чарли Чаплина // Собр. соч.: в 5 т. Л.: Искусство, 1983. Т. 3. С. 87–125.

20. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие легендами. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.

21. Пермь изобретатель // Пермские губернские ведомости. 1906. 3 нояб. (№ 239).

22. Маленький фельетон. Синемаграф // Пермские губернские ведомости. 1906. 3 июня (№ 118).

23. Прощальный вечер синемаграфа // Пермские губернские ведомости. 1906. 7 июня (№ 121).

24. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.

25. Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1958. Т. 1. 611 с.

26. Robinson D. From Peepshow to Palace. The Birth of American Film. New York: Columbia University Press, 1996. 248 p.

27. Театр и музыка. Биоскоп // Пермские губернские ведомости. 1904. 5 сент. (№ 195).

28. Маленький фельетон. Синемаграф // Пермские губернские ведомости. 1906. 25 июля (№ 160).

References

1. Teplic E. Istorija kinoiskusstva. 1895–1927. M.: Progress, 1968. 338 s.

2. Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. // Early cinema: Space, Frame, Narrative / Ed. by Th. Elsaesser with A. Barker. London: BFI Publishing, 1990. BFI Publishing, P. 63–70.

3. Mihajlov V. Rasskazy o kinematografе staroj Moskvy. M.: Materik, 2003. 279 s.

4. Vatolin V. Sinema v Sibiri: Oчерki istorii ranнего sibirского кино (1896–1917) // Kinovedcheskie zapiski. 2002. № 61. S. 359–379.

5. Alekseeva E.P. Stanovlenie i razvitie kinematografa v Kazani: Dis. ... kand. ist. nauk. Kazan', 2004. 219 s.

6. Civ'yan Yu., Kovalova A. Kinematograf v Peterburge 1896–1917. Kinoteatry i zritel'i. SPb.: Masterskaya SEANS, 2011. 240 s.

29. Афиши // Пермские губернские ведомости. 1906. 9 авг. (№ 173).

«CINEMA OF ATTRACTIONS» AND ITS EXPANSION IN RUSSIAN PROVINCE AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

V.V. Ustyugova

The paper considers the early development and the expansion of cinematography in Russian province, exemplified by the material of the principal provincial city of Perm at the turn of the 20th century. The basis of the author's idea is T.Gunning's approach to the early cinema being a fair wonder, visual attraction, rather than an independent entertainment. Movies were shown at entertaining open-air stage, travelling circuses, entertaining parks, city clubs. Along with that, a mass consumer of the arising commercial industry took its shape together with the preservation of the traditional subcultures of the city society. Social mobility resulted in the expansion of new types of entertainment and leisure activities. Cinematography accepted public's demand for expository and entertaining purpose of new attractive culture. Population concentration in the cities went hand in hand with the rapid development of cinema and cinematography expansion.

Keywords: history of the early cinema, «cinema of attractions», urban history, mass culture.

30. Маленький фельетон. Среди афиш // Пермские губернские ведомости. 1906. 17 авг. (№ 179).

31. Форестье Л. Великий немой. Воспоминания кинооператора. М.: Госкиноиздат, 1945. 112 с.

32. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. 176 с.

33. Степанов В. Кино в Кинешме // Минувшее. Исторический альманах. М., 1990. Вып. 10. С. 465–486.

34. Дигмелов А. Пятьдесят лет назад // Минувшее. Исторический альманах. М., 1990. Вып. 10. С. 394–414.

35. Анощенко Н.Д. Из воспоминаний // Минувшее. Исторический альманах. М., 1990. Вып. 10. С. 343–393.

36. Маленький фельетон // Пермские губернские ведомости. 1909. 14 нояб. (№ 244).

37. Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература // Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 6. С. 117–149.

38. Розанов В.В. К.И. Чуковский о русской жизни и литературе // РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 203.

39. Игнатов И.Н. Кинематограф в России // РГАЛИ. Ф. 221. Оп. 1. Ед. хр. 3.

7. Civ'yan Yu.G. Istoricheskaya recepciya kino. Kinematograf v Rossii. 1896–1930. Riga: Zinatne, 1991. 492 s.

8. Frolov I.S. Polveka s kameroy // RGALI. F. 2639. Op 1. Ed. hr. 46.

9. Delo o stroitel'stve v Permi gosudarstvennyh i chastnyh zdaniy // GAPK. F. 35. Op. 1. D. 27.

10. Nekrylova A.F. Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha. M.: Iskusstvo, 1988. 216 s.

11. Rovinskij D.A. Russkie narodnye kartinki. SPb.: Tip. Akad. nauk, 1881. T. 5. 567 s.

12. Sytin I.D. Stranicy perezhitogo // Zhizn' dlya knigi. M.: Gospolitizdat, 1960. 280 s.

13. Listov V.S. Rossiya. Revolyuciya. Kinematograf. M.: Materik, 1995. 176 s.

14. Po zrelishcham // Permskie gubernskie ведомости. 1897. 18 iyunya (№ 130).

15. Ivanov-Barkov E.A. Pervaya vstrecha. Vtoraya vstrecha. Vospominaniya o pervom poseshchenii kino //

- RGALI. F. 2970. Op. 1. Ed. hr. 52. L. 51, 85, 100–102, 104–110.
16. Cirk g. Borovskogo // Permskie gubernskie vedomosti. 1897. 7 iyunya (№ 121).
17. Musser C. Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley: University of California Press, 1991. 591 r.
18. Tumanye kartiny g. Deringa // Permskie gubernskie vedomosti. 1899. 4 avg. (№ 166).
19. Kozincev G. Narodnoe iskusstvo Charli Chaplina // Sobr. soch.: v 5 t. L.: Iskusstvo, 1983. T. 3. S. 87–125.
20. Bejli K. Kino: fil'my, stavshie legendami. SPb.: Akademicheskij proekt, 1998. 400 s.
21. Permyak izobretatel' // Permskie gubernskie vedomosti. 1906. 3 noyab. (№ 239).
22. Malen'kij fel'eton. Sinematograf // Permskie gubernskie vedomosti. 1906. 3 iyunya (№ 118).
23. Proshchal'nyj vecher sinematografa // Permskie gubernskie vedomosti. 1906. 7 iyunya (№ 121).
24. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v ehposu tekhnicheskoy vosproizvodimosti // Ozareniya. M.: Martis, 2000. S. 122–152.
25. Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino. M.: Iskusstvo, 1958. T. 1. 611 s.
26. Robinson D. From Peepshow to Palace. The Birth of American Film. New York: Columbia University Press, 1996. 248 p.
27. Teatr i muzyka. Bioskop // Permskie gubernskie vedomosti. 1904. 5 sent. (№ 195).
28. Malen'kij fel'eton. Sinematograf // Permskie gubernskie vedomosti. 1906. 25 iyulya (№ 160).
29. Afishi // Permskie gubernskie vedomosti. 1906. 9 avg. (№ 173).
30. Malen'kij fel'eton. Sredi afish // Permskie gubernskie vedomosti. 1906. 17 avg. (№ 179).
31. Forest'e L. Velikij nemoj. Vospominaniya kinooperatora. M.: Goskinoizdat, 1945. 112 s.
32. Hanzhonkov A.A. Pervye gody russkoj kinematografii. M.; L.: Iskusstvo, 1937. 176 s.
33. Stepanov V. Kino v Kineshme // Minuvshee. Istoricheskij al'manah. M., 1990. Vyp. 10. S. 465–486.
34. Digmelov A. Pyat'desyat let nazad // Minuvshee. Istoricheskij al'manah. M., 1990. Vyp. 10. S. 394–414.
35. Anoshchenko N.D. Iz vospominanij // Minuvshee. Istoricheskij al'manah. M., 1990. Vyp. 10. S. 343–393.
36. Malen'kij fel'eton // Permskie gubernskie vedomosti. 1909. 14 noyab. (№ 244).
37. Chukovskij K. Nat Pinkerton i sovremennaya literatura // Sobr. soch.: v 6 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1969. T. 6. S. 117–149.
38. Rozanov V.V. K.I. Chukovskij o russkoj zhizni i literature // RGALI. F. 419. Op. 1. Ed. hr. 203.
39. Ignatov I.N. Kinematograf v Rossii // RGALI. F. 221. Op. 1. Ed. hr. 3.