

В. В. Устюгова

**«Новый Парадиз»:
институциональные аспекты
деятельности кинематографических
театров российской провинции
начала XX в.**

Есть такой замечательный фильм под названием «Новый кинотеатр „Парадизо“». Главную роль киномеханика в нем исполнил Филипп Нуаре. Фильм, получивший множество наград, рассказывает о провинциальном итальянском городке, жизнь которого сосредоточена вокруг центральной площади и расположенного на ней кинотеатра с прекрасным названием «Парадизо». Кинематограф — настоящий рай, в котором обретается бессмертие, подлинное царство грез, представляющее порой более реальным, чем собственная жизнь. В нем проходит взросление героев, переживаются горести и радости, в нем мир небожителей, вызывающих трепет и заставляющих себе подражать. Но вот кинотеатр сгорел!.. На его месте отстраивается новый, он получает название «Новый Парадиз», и жизнь городка бурлит сильнее прежнего. Это фильм о кино, о том, какую важную роль оно играло в жизни простых людей в XX столетии.

Уже начало века представлялось современникам «залитым огнями синематографов». Электрические театры заполнили световыми вывесками и яркими афишами все центральные улицы российских городов, привлекая названиями «Волшебные Грезы», «Кристалл-Палас», «Двадцатый век». «Синематограф царствует в городе, царствует на земле», — замечал А. Белый¹. Для жителей столиц кино стало необходимым элементом современности, сливаясь в восприятии с многоэтажными зданиями, электрическими проводами, лязганьем рельсов, миганием реклам и уличных огней. В провинции это центр культурной и общественной жизни. «Пройдитесь вечером по

**Устюгова
Вера Васильевна,**
кандидат
исторических наук,
доцент,
Пермский
государственный
национальный
исследовательский
университет
(Пермь, Россия)

улицам столицы, уездных городов, больших сел и посадов, и везде — на улицах, залитых электричеством, и на улицах с керосиновыми фонарями — вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, — кинематограф»². Он являлся окном в окружающий мир и средоточием местной жизни, потому что это не театр или народные чтения с «туманными картинками»; в кинематографе — «все». «Резко возросшая публичность художественной жизни», по словам Г. Ю. Стернина, породила многие новые формы зрелищ³. Кинематограф явил собой «модель массового искусства XX века», пишет Н. М. Зоркая⁴.

Начало изучению первого кино в городах России положила книга В. Ватолина о синемате в Сибири. Сегодня существуют исследования о распространении кинематографов в Москве, Петербурге, Казани⁵. Незаурядной работой об исторической рецепции кино остается книга Ю. Г. Цивьяна⁶. В западной историографии исследовательский интерес также перенесен с изучения кино на изучение киносеанса, кинозала, кинопублики⁷. Перспективно изучение кинематографа в качестве конструкта современного общества («modernity») ⁸. В настоящей статье хотелось бы коснуться некоторых институциональных аспектов появления и распространения первых кинематографов в российской провинции, привлекая в качестве примера материал губернской Перми.

Первое кино в российской провинции появилось через полгода после знаменитого показа братьев Люмьер на Бульваре Капуцинок в декабре 1895 г. В мае 1896 г. оно демонстрируется в летних садах Москвы и Петербурга, летом показывается на Нижегородской выставке, осенью демонстратор С. Маржецкий провозит его по городам Урала и Сибири, совершая беспрецедентный вояж в истории кино. В Перми первые сеансы синематографа состоялись в доме заводчика В. Ковальского на Сибирской улице. На премьере были показаны картины братьев Люмьер, а также российские коронационные торжества и сцены, снятые на улицах Москвы и Петербурга.

Первоначально кинематограф «гостил» в балаганах, музеях-паноптикумах, показывался в летних садах и цирках. Раннее кино американский историк и теоретик кино Том Ганнинг называет «кинематографом аттракционов»⁹. Публика ходила не на фильм, а на киноаппарат, кино было связано не с повествованием, а являлось ярмарочной новинкой, входило в эстетику диковинного и небывалого, как чудеса иллюзии, люди-монстры и пр. Кино не существовало в качестве самостоятельного зрелища, а вписывалось в программу развлечений выставок, театральных вечеров, увеселительных парков, наряду с выступлениями фокусников, гимнастов, танцами, песнями.

Анализ культурной ситуации в Перми подтверждает тот факт, что синематограф демонстрировали странствующие балаганы (музей восковых фигур Боцва, «физик» П. Деринг и пр.), которые сменили многочисленные кинопередвижки («американский биоскоп В. С. Кржеминского», «Театръ-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»¹⁰. Площадки для демонстрации синемаатографа работали не только в весенне-летний период; в зимнее время гастролеры выступали в городских клубах, частных домах и номерах. В Перми «почтенная публика» видела кино в городском театре, Благородном и Общественном собраниях, на Рождество и Пасху в них показывался «Настоящий Люмьер».

После того как киносеансы стали занимать целый вечер, в городах открываются электротeatры. 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»¹¹. Владельцы передвижных киноустановок арендовали сезонные театры, деревянные цирки, домовладельцы сдавали им помещения под перестройку. «Что представлял собой биограф? — писал в книге „Первые годы русской кинематографии“ А. Ханжонков. — Любой сарай, амбар, склад, магазин, все, что имело крышу и могло укрыть от дождя „уважаемых посетителей“, — годилось под биограф. ...Мебель состояла из скамеек, разносортных стульев, но часто сеансы давались и без мебели, это значительно увеличивало вместимость зрительного зала, следовательно, и доходы предпринимателя»¹².

Современники свидетельствовали, что началом бурного «насаждения» кинематографии можно считать 1906–1907 гг. Развлекательное кино, сенсационная хроника явились способом разрядки для «воспламеняющейся смеси» масс. «Почуввав хорошую наживу, — вспоминал оператор А. Левицкий, — как когда-то при золотой лихорадке на Аляске, мелкие и крупные дельцы бросились в новую отрасль промышленности»¹³. Все кому не лень «приобретали аппарат и в бывших магазинах, квартирах или трактирных помещениях проламывали стены, завешивали окна черным колеником и начинали „крутить“». У входа вешались вывески, украшенные разноцветными электрическими лампочками, и афиши, набранные каучуковым шрифтом распространенных домашних типографий «Победа». Окна затягивались полотнищами, изображавшими все, что угодно, кроме относящегося к кинематографу. Так, фасад «Большого Парижского Электротeatра» на Арбате был украшен декорацией, изображающей пустыню, пирамиды и львов¹⁴.

Вслед за столичными возникли провинциальные кинотеатры. В. Степанов описывал первые стационарные электротeatры в Кинешме. Так, театр «Иллюзион-чары» находился в нижнем этаже частного дома, в фойе стоял механический орган, издававший

«жалобные громкие звуки», и «без особого труда можно было уловить мотивы популярных вальсов „Амурские волны“ и „На сопках Манчжурии“»: «Рядом с названием театра была изображена стилизованная красotka с протянутыми руками, распущенными волосами и черными очами, одним словом, „Чары“»¹⁵. Иллюзион «Пассаж» открылся в помещении склада, электротheater «Амур» — в верхнем этаже гастрономического магазина. Режиссер А. Дигмелов рассказывал о первых иллюзионах в Тбилиси, размещавшихся в помещениях бывшего ресторана и фотографии¹⁶. 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»¹⁷.

Первый стационарный кинематограф в Перми, «Одеон», строится в 1907 г. Примечательно, что в Америке тогда начинается «никельодеоновый бум». Исследовательница американского кино Элен Боусер связывает появление никельодеонов с изменением социального статуса кино. Высшие классы могли смотреть кинематографические картины в театрах-варьете и оперных театрах, в перерывах между основными программами; низшие городские слои видели кино в салунах, на городских выставках и пр. Никельодеоны оказались доступны всем классам и приобрели особую популярность в среде городских рабочих и новых иммигрантов¹⁸. Дэвид Робинсон в книге «От кинетоскопа к дворцу» обращает внимание на изменения кинематографических программ в никельодеонах. Старые варьете составляли программу из минутных фильмов. Картины «Путешествие на Луну» или «Большое ограбление поезда» нуждались в специальных кинотеатрах. Никельодеоны в разных городах назывались «Николетт», «Земля мечты», «Электрик» и пр.¹⁹

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 расположилось в Перми на углу Сибирской и Большой Ямской улиц. Первый кинематографический театр в Перми стал популярным местом развлечений и отдыха. Обозреватель писал: «Театр устроен очень уютный, удобный, чистенький и довольно поместительный. Видно отовсюду хорошо. К числу недостатков его надо отнести тесноту помещения буфета и наличность одной только кассы, у которой всегда давка»²⁰. Театр «Одеон» предназначался не только для кинематографических сеансов; коммерческий интерес владельцев предусматривал его использование в широкой программе развлечений местной публики, проведения концертов и театральных антреприз. Например, летом в театре проходили гастроли малороссийской опереточной труппы. Кинематограф — неотъемлемая часть городской жизни, бурно меняющихся будней. Бега на местном ипподроме, первые автомобили, велопробеги, и наряду с ними, биоскопы — таковы явления современности. В том же году

синемаграф демонстрировался в городском театре, железнодорожном училище, загородном саду: площадки для демонстрации кинемаграфа имели в российской провинции «просветительский» уклон.

Деревянное помещение «Одеона» вскоре сгорело. В 1908 г. в Перми открылось сразу три электротейатра — «Иллюзион», «Звезда», «Марс». О правилах содержания электротейатров раннего типа можно судить по работе одного из них. «Иллюзион» разместился на втором этаже полукаменного дома М. И. Добрадина на Оханской улице. Зал вмещал около 200 человек, однако имел всего один выход. В организации деятельности кинемаграфов с самого начала большое внимание обращали на «пожарную часть»: театры горели, как прежде горели ярмарочные балаганы. Организацией «Иллюзиона» в Перми ведал антрепренер И. П. Павлов. Он также открыл театр в Вятке, который, однако, сгорел осенью 1908 г. Пожар в электротейатрах обычно начинался в аппаратном помещении. Так, и в иллюзионе И. П. Павлова в Вятке огонь вспыхнул в аппаратном отделении, через отверстие прожектора перекинулся в зрительный зал, на драпировку помещения; в один миг пламенем были охвачены стены и потолок. Газеты писали, что наблюдалась сильная паника: зрители выбегали без верхней одежды и получали ее потом в полиции. К счастью, обошлось без жертв, однако увечья были, не маленькими оказались убытки²¹.

Городские синемаграфы работали в будни с 5 часов вечера, в праздники — с часа дня до полуночи. Цена билета на момент открытия электротейатров составляла от 30 до 50 копеек. В театре «Иллюзион» имелись «хорошее фойе и чайно-фруктовый буфет». Летом кинемаграф располагался в загородном саду, после сеансов устраивались танцы, играл духовой оркестр. Став стационарными, синемаграфы, тем не менее, не оказываются более благоустроенными, располагаясь все в тех же перестроенных зданиях, со скамейками или стульями в залах, отсутствием комфорта и мер санитарно-гигиенической безопасности. Помещения были небольшими, гардеробы отсутствовали, зрители приходили в залы в верхней одежде. Городская хроника свидетельствует: «Большинство посетителей заходят в шубах, шапках, чем еще значительней стесняется пространство зрительного зала, духота невозможная и хотя имеется электрический вентилятор, но он бессилён»²². Электротейатры функционировали наряду с балаганами на базарных площадях, количество которых со временем не уменьшалось. Напротив, в некоторых местах ярмарочное кино переживало расцвет, о чем красноречиво пишет французский историк Жорж Садуль. Среди самых популярных «балаганных» адресов в Перми являлась Дровяная площадь, где разворачивались балаганы «Театр», «Театр-аквариум», и по праздникам наблюдалось «столпотворение вавилонское».

Вскоре для кинемаграфов в городах начинают возводиться специальные здания: в Перми на Кунгурском проспекте открылись электротейатры «Аполло (The Royal

Apollo) и «Прогресс». Дом купчихи М. М. Барановой, в котором расположился «Модерн», имел лестничный вход со швейцаром, зал украшали драпировки, однако нравы в новых театрах не претерпели изменений. «Представления начинались с часу дня и кончались поздно ночью, — писалось о „Модерне“, — причем продажа входных билетов производилась непрерывно и без расчета, хватит или нет мест для публики, получившей билеты. В виду такого порядка, по окончании одного сеанса, публика, взявшая билеты на другой сеанс, не дожидаясь выхода из театра всех посетителей, ломилась в театр, чтобы поскорее занять свободные места, и начиналась страшная давка, при чем, конечно, доставалось более всего терпеть неприятностей женщинам и детям»²³.

Зарубежные исследователи отмечают, что никельодеоны базировались на короткометражном кино и быстрой смене программ; зрители могли посещать их в любой точке показа. Большие кинозалы предназначались для аудитории, которая могла провести в них два часа и более. Театры были впечатляюще декорированы. Владельцы новых кинотеатров верили, что впечатление от их посещения должно быть лучшим, нежели от просмотренных картин. Одним из таких импресарио являлся Самуэл Рокси Рахафел из Огайо, который впоследствии открыл роскошные паласы в Нью-Йорке. Он говорил: «Я бы хотел, чтобы простой шофер и его жена чувствовали здесь себя как король и королева»²⁴.

Период роскошных кинотеатров 1910-х гг., которые пришли в России на смену импровизированным кинозалам временной аренды, магазинным и амбарным помещениям, Ю. Г. Цивьян называет периодом кинематографического ампира. Благоустроенные кинотеатры, копии парижских кинотеатров, и даже с названиями «Как в Париже», изящными фойе, золоченой мебелью, зеркалами, креслами и ложами, становились принадлежностью столичных центров. Настоящие дворцы в социальной топографии кино противостояли театрикам окраин. В провинции оппозиция была не столь отчетливой, но все же она распространялась и на кинематографы провинциальных городов. «Элегантный» электротheater «Триумф» открылся в Перми в январе 1910 г. и стал первым более или менее благоустроенным кинотеатром, созданным для посещения кинематографа respectable публикой. Его можно рассматривать как ключевое звено в эволюции к театрам нового типа. «Триумф» обосновался во вновь построенном доме Инженерного товарищества на углу Сибирской и Пермской улиц, на втором этаже. Здание было выстроено в стиле модерн с использованием железобетонных конструкций и отвечало современным строительным технологиям. Железобетонные постройки уже давно доказали свою прочность в Америке, что особо отмечал обозреватель при открытии электротheaterа²⁵. Дом был трехэтажным, с центральным отоплением, парадным подъездом, широкой лестницей «во все этажи». В зале находились ряды массивных стульев-кресел, по бокам расположились две ложи.

Ориентируясь на театр как эталон архитектуры, замечают историки кино, кинотеатры 1910-х гг. по богатству убранства превзошли этот образец. Кинозал в пермском театре «Триумф» вмещал «чуть не целый театральный партер», ему предшествовали вестибюль и больших размеров фойе с чайным буфетом и мягкой мебелью, на столах были разложены газеты и журналы, имелся телефон «к услугам публики», для развлечения зрителей во время антрактов играл механический рояль-репродуктор. Стены и потолок были расписаны в новом стиле, вытяжные вентиляторы устраняли духоту и табачный дым из курительной комнаты, замечательной работы электрические люстры давали целые потоки света. В фойе был установлен электрический фонтан, а перед кинотеатром — специальная световая реклама. «Владельцами электро-театра „Триумф“ повешен электрический фонарь, от которого свет, падая на панель, образует большое красное световое пятно с надписью: „Театр Триумф“. Вечером у этой вывески-рекламы толпится много любопытных»²⁶.

По мнению Ю. Г. Цивьяна, мир кинематографического фойе — не частность, а аккумулирует в себе особенности кинематографического стиля. Фойе появилось тогда, когда изменилась формула киносеанса, когда в случайно выбранный кинотеатр уже не забежали «на часок», не снимая калош и верхнего платья, смотря то, что показывают, в любой точке сеанса. Появление фойе, гардероба и других удобств связано с преднамеренным ритуалом похода в кино на полнометражную драму. В фойе появляются кресла для ожидания, механическая музыка или целые оркестры, пальмы и прочие элементы обстановки в стиле модерн.

В топографии электротеатров постоянно происходили изменения. Одни театры открывались, другие закрывались, не выдерживая конкуренции. Тем не менее, чуть ли не в каждом частном доме по всей стране открывались иллюзионы, едва ли не каждый аптекарь норовил обзавестись прибыльным бизнесом. Необходимо взглянуть на социальный статус владельцев и держателей первых электротеатров. Провинция дублировала ситуацию с частновладельческим кинематографом, когда кинофабрики открывали театральные костюмеры, подрядчики, колбасники, держатели шантанов и пр. В мемуарной литературе, посвященной раннему русскому кино, рисуется весьма неприглядный социально-психологический портрет первых держателей кинотеатров, прокатчиков и производителей кинолент. Многие владельцы столичных кинотеатров были парвеню и не отличались соответствующим уровнем культуры. Вместе с тем для театровладельцев средней руки, особенно в провинции, это был семейный бизнес, и они были вовлечены во все его трудности. Н. Анощенко в своих воспоминаниях о кино в Курске отмечал, что держателями иллюзиона, открывшегося в пустовавшем магазинчике, являлись его знакомые, а приятель Володя, сын хозяйки, выполнял «нучу должностей». «Он и контролер, и киномеханик, и электромонтер, и еще кто-то»²⁷.

Информацию о владельцах пермских иллюзионов и их социальной принадлежности позволяют воссоздать архивные источники. В основном это были мещане или купцы, причем не обязательно коренные жители города. Дворянский статус имел содержатель «театра Патэ» Григорий Эрнестович Берг. Электротheater «Модерн» первоначально принадлежал пермскому купцу Александру Иосифовичу Кудряшову и мещанину Троице-Сергиева посада Московской губернии Александру Степановичу Рякину, «Аполло» — гражданину посада Колпино Царско-Сельского уезда Петербургской губернии Александру Григорьевичу Розенталю (Розетти)²⁸. Заявка на строительство электрического театра «Прогресс» поступила в городскую управу от пермского мещанина Карла Эмилиевича Готша, а каменной пристройки к существующему зданию кинематографа «Прогресс» на углу Б. Ямской и Кунгурской — от самого владельца земельного участка Семена Федоровича Зенкова²⁹.

Я. Жданов, описывая в воспоминаниях свои выступления с «киноговорящими картинами», рассказывал о владельце пермского «Прогресса», который вызвался на пари озвучить маленькую концовку из их фильма. «Он очень долго бился, и после 27 или 30 неудачного повторения вынужден был угощать ужином компанию в 18–20 человек присутствовавших, так как таково было условие нашего спора. Хозяева кинотеатров большей частью были просто дельцы и даже не знали устройства проекционного аппарата. Они бросали свое прежнее ремесло и шли в кино, как в выгодное предприятие. Механики тоже попадались неопытные, так что иногда картины шли обратной стороной, а то и вовсе вверх ногами»³⁰.

Спад кинематографической предприимчивости произошел в начале 1910-х гг. Поводом для этого послужил страшный пожар, случившийся в 1911 г. на станции Бологое по Николаевской железной дороге. Пожар в деревянном иллюзионе унес около 100 человеческих жизней. Председатель Совета министров П. А. Столыпин отдал распоряжение о доставлении ему подробных донесений о случившемся и проведении строжайшего расследования причин пожара. Пресса отмечала, что кинематограф, появившийся в глухих городах и сельской местности, по праздникам битком набит народом, и если в городах подобного рода места скопления публики со стороны администрации отвечают известным противопожарным требованиям, то в селах и деревнях ни о каком надзоре речи быть не может: «Первое попавшееся под руку, подходящее по размерам помещение — пожарной дружины, волосного правления, а иногда просто — сарай служит местом для демонстрирования кинематографических картин»³¹.

Статистика пожаров в электротheaterах по всей России была неутешительной, причастна к ней оказалась и Пермь. В том же 1911 г. случился пожар в кинотеатре «Прогрессе», сгорела проекционная будка³². После катастрофы в Бологом были приняты новые правила содержания кинематографов. Устройство кинематографических театров допускалось в каменных зданиях не выше второго этажа, в деревянных — только на первом; в каждом театре предусматривалось не менее двух выходов наружу или две несгораемые лестни-

цы. Не дозволялось заколачивать окна щитами, загораживать решетками или закрывать ставнями. Ряды стульев или места в зрительном зале должны быть надежно прикреплены к полу, соединены широкими проходами, ведущими к выходам³³.

После введения новых правил содержания электротеатров многие из них закрылись. Владелец земельного участка, на котором размещался «Прогресс», Семен Зенков, закрыл кинематографическое предприятие, предпочтя заняться баннным делом. Так что в начале 1910-х гг. наблюдался и отток средств и предпринимательской инициативы из кинематографического бизнеса обратно — в аптечный, банный, колбасный. В 1910–1912 гг. в Перми постоянно действовал только один кинотеатр «Триумф». Вместе с тем это был временный процесс, потому что число электротеатров росло.

Если данные о владельцах кинотеатров встречаются в источниках, то сведения об их служащих почти отсутствуют. Между тем киномеханику посвящали строки фельетонисты и адресовали фильмы европейские режиссеры. От механика зависела скорость проекции и впечатление от картины, а главное — пожарная безопасность в кинотеатре. На механика смотрели как на волшебника, однако эта работа была очень тяжелой. А. Дигмелов вспоминал, как работал механиком-демонстратором в первых кино-иллюзиях Тбилиси, получая 120 руб. в месяц. «Работать приходилось с 5 часов до 1 часу ночи, а то и позже — хозяйка не даром платила жалование. Проектор приводился в движение вручную, без моторика. Перематывать также приходилось самому, т. к. помощников „не полагалось“. В праздничные и воскресные дни работа начиналась с 12 часов дня и не прерывалась до 1 часу ночи. О перерывах на завтрак или обед не думали: так, на ходу, стоя у аппарата, одной рукой вертя ручку проектора или поправляя вольтову дугу, другой — кое-как приходилось подкрепляться всухмятку. Отпуска считались „вредной роскошью“ — о них вообще не имели понятия»³⁴.

О механиках в Перми мы не знаем почти ничего. Единственное упоминание встречается в газете «Пермская жизнь» за 1916 г. Это афиша электротеатра «Заря» в Мотовилихе: «Картины демонстрируются известным механиком Э.»³⁵. Одна буква имени делала его фигуру еще более таинственной. Имена механиков, в отличие от имен музыкантов-таперов, в афишах не фигурировали.

Какую бы роль ни играла музыка в кинотеатре, являясь «механической» или «живой», компиляцией или импровизацией, выполняя нейтральную функцию, совпадая или не совпадая с действием на экране, — немой фильм без музыки, по свидетельствам современников, воспринимался мучительно. Во всех электротеатрах существовали постоянные музыкальные труппы: например, показ картин в «Мираже» сопровождало трио М. Н. Ушаков (скрипка), М. С. Кузнецов (виолончель), Н. А. Тиме (рояль), в «Триумфе» — трио И. М. Роговский (скрипка), В. К. Сперанский (виолончель) и А. А. Колоколова (рояль). В кафе-театре «Колибри» выступало трио мандолинистов под управлением А. П. Петерсон, а картины иллюстрировались «московским пианистом» И. А. Владимировым, о котором пресса

писала, что он «не угощает публику обычными „кинематографическими трюками“, вроде того, что при печальной картине раздаётся развеселая „тарантелла“, а при веселой — скучнейший тягучий романс», музыкант дает «соответствие между картинками и музыкой, что бывает очень и очень редко вообще в кинематографах»³⁶. Публика внимательно относилась к музыкальному оформлению кинематографических постановок, находя, например, виолончельное соло, прозвучавшее на показе «Анны Карениной», вполне допустимым при демонстрации датской картины «Бездна» с Астой Нильсен.

Англоязычные авторы, рассматривая историю никельодеонов, анализируют прежде всего посещавшую их публику. Так, Элен Боусер, характеризуя женскую аудиторию никельодеонов, пишет, что их частыми посетительницами были не только работницы фабрик и продавщицы в кондитерских магазинах, но также служащие офисов, операторы-телефонистки, машинистки, телеграфистки. Для них посещение кинотеатров было выражением новой свободы, как кафе и танцевальные холлы. Общей тенденцией развития театров для высших классов и дешевых кинотеатров, отмечает исследовательница, являлось закрытие тех и других, потому что через несколько лет каждый в больших городах ходил в одни и те же театры, смотрел одни и те же фильмы, ходили все классы и целыми семьями³⁷. Дэвид Робинсон в книге «От кинетоскопа к дворцу» отмечает, что никельодеоны сохранились в памяти как буйное, шумное место, с расстроенным пианино, запахами пота и еды. Рабочие могли посмотреть шоу в свой обеденный перерыв, домохозяйки — отдохнуть от походов на рынок и по магазинам. Низкая унифицированная цена устраняла экономическую дискриминацию, характерную даже для самых скромных мюзик-холлов. Автор книги замечает, что дети составляли 33% посетителей кинотеатров. В космополитичных городах на сеансах было больше иностранцев, поскольку им хорошо была понятна немая пантомима. Ссылаясь на свидетельства прессы тех лет, Д. Робинсон перечисляет среди присутствующих в никельодеонах мужчин и женщин, поодиночке и группами, сотрудников банков, прислугу, клерков, продавщиц, бизнесменов, докторов, мясников. Люди разного сорта, богатые и бедные, интеллигентные и неинтеллигентные, находили зрелища поучительными и полезными, равно как и забавными³⁸.

К. и О. Ковальские в 1912 г. писали: «Кого только не увидишь в фойе: престарелого редактора солидной прогрессивной газеты, даму из общества, приват-доцента университета, бонну с детьми из приличной семьи, гимназиста, купца-провинциала, наборщица, уличного мальчишку, юнкера, проститутку»³⁹. А. Белый спешил подтвердить: «...все, все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки»⁴⁰. История кинематографа свидетельствует о дестратификации городской культуры. Следствием социальной мобильности стало возникновение новых видов развлечений и досуга; концентрация населения в городах совпала с бурным развитием кино и распространением синематографов.

Разнообразие и частая смена картин способствовали тому, что посетителей синематографов становилось все больше. Пермские хроникеры называли среди публики учащих, военных, светских дам. Преобладающий контингент в электротейтрах — учащая молодежь. В прессе сообщалось: иллюзионы посещаются «более всего малышами-учащимися и детьми, но с наступлением весеннего сезона и введением в моду громадных дамских шляп малышам-детям в зрительном зале „Иллюзиона“ ровно-таки ничего не видно из-за упомянутых шляп»⁴¹. Антрепренеры устраивали в синематографах бесплатные сеансы для детей, и хроника пестрела заголовками: «Учащиеся в электро-театре», «Бесплатные сеансы», «Кинематограф для детей». Картины подбирались познавательные и «приноровленные к детской жизни», хотя последние — почти всегда комического характера, очень часто не для детей. Я. Жданов, после рассказа о проигранном владельцем «Прогресса» пари, продолжал: «Купцы приходили в кино как к себе домой, приносили с собой закуску и выпивку, занимали целыми семьями первые ряды и никакими убеждениями нельзя было внушить им, что с дальних мест лучше видно»⁴².

Важным институциональным аспектом существования кино являлась цензура. З. И. Перегудова в книге «Политический сыск в России (1880–1917)» указывает, что в связи с развитием кинематографа и увеличением числа увеселительных заведений, при невозможности установить централизованный контроль, ряд цензурных полномочий был передан местным губернаторам и градоначальникам. В архивах губернских жандармских управлений сохранились различные постановления, циркуляры, приказы, инструкции, касающиеся учреждений досуга. Так, по аналогии с прецедентом открытия иллюзиона вблизи церкви в городе Николаеве, в Перми возник конфликт между владельцами кинематографа в усадьбе Н. З. Шаниной по Кунгурскому проспекту и Успенским монастырем. В ответ на прошение настоятельницы, заявившей о «неправильной постройке» по соседству с территорией монастыря, городская управа сослалась на то, что постройка синематографа одобрена губернским начальством; после дополнительного осмотра, произведенного по предложению городского полицейского управления, также не нашли причин к закрытию кинотеатра⁴³.

В 1900-е гг. в России действовал запрет на показ картин евангельского и духовного содержания, а также фильмов с участием членов императорской семьи. Цензурные ограничения относились не к съемкам, а к проекции этих фильмов. Цензура была озабочена семиотической пертурбацией, которую мог внести в придворную хронику порядок показа фильмов. В дальнейшем владельцев кинотеатров обязывали соблюдать композиционные правила составления программ, устраивать перерывы⁴⁴. «Парижский жанр», пикантные картины шли, судя по отзывам современников, почти без ограничений, объявлялись программы «только для взрослых». При выпуске картин «конверт с четвертным билетом» или ужин решали «все дело», и чиновник «для особых

поручений» лент никогда не смотрел⁴⁵. На местах было строже. Я. Жданов вспоминал, что чем меньше был город, тем строже являлось «начальство». Из нескольких городов их даже высылали со скандалами, в сопровождении жандармов. Об инсценировках А. П. Чехова мемуарист замечал: «Если картина „Предложение“ обычно не вызывала возражений, то „Не в духе“ воспринималась, как оскорбление полиции, а „Хирургия“ — как глумление над духовенством»⁴⁶.

Истинной причиной кризиса начала 1910-х гг. был кризис кинематографа как технического аттракциона, который перестал удовлетворять самим фактом демонстрации на белом полотне движущихся изображений. «Кино-аттракцион» превращался в кино «нарративной интеграции», учился рассказывать истории и привлекать более широкую, в том числе образованную, культурную публику. Диалог со старейшими искусствами, литературой и театром, дал кино сюжеты для экранизаций и заимствований, послужил толчком к развитию. Публика, особенно провинциальная, радушнее принимала картину, если на афишах фигурировали имена актеров известных театров — «Комеди Франсез», Копенгагенского королевского, российских императорских, Московского Художественного театров, вскоре их затмили собственные «звезды полотняного неба».

Накануне войны в ходе эволюции кинематографа появилось классическое повествовательное кино, которое способствовало возникновению индивидуализирующего способа восприятия фильма, субъективизации и психологизации точки зрения зрителя. Количество кинотеатров продолжало расти: в губернской Перми в 1913 г. открылся театр «Аквариум», функционировал театр Семейного собрания торговых служащих, во время войны заработал кафе-театр «Нолибри». В провинциальных иллюзионах, так же как и в столичных кинотеатрах, демонстрировалась продукция различных европейских, американских и русских кинофабрик. Она не отличалась однородностью, предлагая разные образцы кинематографа 1910-х гг. Итальянские пеплумы и декадентские мелодрамы, французская продукция «Фильм д'ар» и авантурные детективные сериалы, датские картины «Нордиск» и русские психологические драмы в силу национальной и культурной специфики представляли различную интерпретацию своего времени и предполагали разного зрителя. Тем не менее, публика, не вполне однородная по своим социальным устремлениям, культурному уровню и эстетическим запросам, одинаково не хотела видеть в кино отражение трудностей жизни. И. Перестиани свидетельствовал, что ориентация на постановки из «красивой жизни» шла от провинциальных прокатчиков: «Я помню целый ряд писем, свидетельствовавших о тяге провинциальных посетителей кино к таким картинам, потому что „им очень желательно видеть, как живут люди“, в какой обстановке и т. д.»⁴⁷.

Первая мировая война открыла настоящий киноклондайк. В 1915 г. в кинозалы было продано «180 миллионов билетов при численности населения в 170»⁴⁸. Сокращение коли-

чества иностранной продукции и колоссальный рост киносети создали предпосылки для бурного роста отечественной кинопромышленности. «Всякий, кто мог, кто обладал хоть каким-либо орудием производства, — вспоминал В. Гардин, — организовывал свои владения, ставил несложную аппаратуру и начинал собирать „золотой песок“ в чемоданы. Ошибок и убытка быть не могло — лотерея беспроигрышная! Театры строились, прокатные конторы плодились, товар был необходим»⁴⁹. Современники очень красочно описывали «золотую лихорадку» в кино, рисуя зачастую нелестный портрет тогдашней кинематографии и ее зрителя.

О том, какую роль играл кинематограф в жизни большого города, позволяет судить тот очевидный факт, что реклама кинотеатров и их репертуаров занимала все первые полосы официальных губернских газет. В журнале А. А. Ханжонкова «Вестник кинематографии» сравнивалась театральная и кинематографическая реклама: «Одна — проста, лаконична. В ней только название пьесы, имя автора, фамилии актеров и время начала спектакля. Вот и все. Кинематографическая такой лаконичности не признает, и ей нужен шум и „бум“. Огненно-красные буквы, указательные пальцы, масса текста, все знаки препинания — словом афиша кричит, вопиет. ...Кинематограф же, за который взялась „улица“ с ее разношерстной толпой и говорит и кричит в своих рекламах по-уличному: „Стой, прохожий, остановись!“ — У нас сегодня особо шикарная, боевая, сенсационная перемена!!!»⁵⁰

По мере роста кинематографических театров учебные заведения, церковь, педагогические советы требовали усиления цензуры, вместе с тем существовала и обратная связь во взаимоотношениях кино и общества. Кинематограф явился важнейшим транслятором ценностей современности. Видовые картины и хроникальные журналы представляли современные города и неведомые уголки со всего мира, они показывали различные модернизационные процессы, и посетитель кинематографа сопоставлял увиденное с собственной жизнью. Еще больше информации несли для аудитории кинотеатров игровые картины, открывая мир частной жизни людей, образа их мыслей и интересов. Комедии с Максом Линдером показывали современного горожанина с его манерой двигаться, одеваться, окружать себя новыми предметами, проводить свободное время, развлекаться. Синема способствовало распространению стандартов «красивой жизни» и моды стиля модерн. Однако в нем нашел выражение и тонус эпохи. Кинематографические сюжеты сообщали ценности буржуазного утилитаризма, частного существования человека, предлагали новые модели жизни в большом городе.

В годы войны происходил стремительный рост киносети как в столицах, так и на окраинах, еще не освоенных кинематографом. По данным справочника «Вся кинематография. 1916 год», в Перми насчитывалось 7 кинотеатров, вместе с тем кино показывалось в театре, клубах, учебных заведениях⁵¹. С. С. Гинзбург отмечает, что к лету 1917 г. количество кинотеатров в России составляло не менее 4 тысяч⁵². Частновладельческий

дореволюционный кинематограф выстаивал ось «фабрика–прокатные конторы–кино-театры», зачастую театры заключали соглашения непосредственно с киноателье, как «Мираж» с И. Ермольевым, «Триумф» с А. Ханжонковым и «Колибри» с А. Дранковым. Стоимость билетов достигла 1 руб. 50 коп. на «Царя Ивана Васильевича Грозного» в исполнении Ф. Шаляпина, или 2 руб. на «Кабирию» постановки «Итала-фильм». В феврале 1916 г. был введен налог на билеты, по истечении года со дня введения которого в пермской губернской хронике констатировалось, что он не только не вызвал уменьшения посещаемости театров и кинематографов, но наоборот, «за последний год во всей империи открывалось громадное количество новых увеселительных заведений»⁵³. Несмотря на то, что в ноябре–декабре 1917 г. часть кинотеатров перестала функционировать, валовой сбор их в стране составил не менее 200 млн руб.⁵⁴

В военные годы в кинематографической отрасли наблюдались кризисные явления, обусловленные отсутствием пленки и поступления картин из-за границы, причисленных к «предметам роскоши»; возросли цены на кинематографические ленты. В провинции свои «сюрпризы» начала преподносить техническая часть. Во время демонстрации картины «Суд Божий» в пермском электротeatре «Отдых» аппарат сломался. «Электрическая станция току не дает», — пояснил управляющий. Публика, выражавшая до сих пор свое негодование стуком, писали газеты, на этот раз потребовала возврата денег⁵⁵. Царское правительство угрожало введением государственной киномонополии, Февральская революция отсрочила эту перспективу, однако несоизмеримо увеличила количество проблем, из которых недостаток пленки, режим экономии электричества для электротeatров являлись лишь малой и несущественной стороной этих трудностей.

Документы, относящиеся к организации кинотеатров в Пермской губернии в 1917 г., сохранились в Государственном архиве Пермского края. Кинематографы открывали лица крестьянского и мещанского сословий, мастеровые и предприниматели, кредитные и ссудо-сберегательные товарищества. Документация, связанная с открытием новых кинотеатров, включала стандартный набор документов (прошение на имя губернатора, план постройки, направляемый в строительное отделение губернского правления, извещение казначейства, записка в полицейское управление о праве демонстрации картин и пр.). Открытие электротeatра было всегда так или иначе связано с решением проблемы досуга. «Ввиду неимения в многолюдном заводе Добрянке, имеющем 10 000 человек населения, — писал мастеровой завода Александр Егорович Плюснин в своем прошении, — какого-либо места увеселения: театра, народного дома, кинематографа и т. п., я решил для услуг местного населения открыть здесь кинематограф. Техником по постановке его и работе на нем я буду сам как специальный мастер по этому делу»⁵⁶.

Киносезонность вносила коррективы в привычный цикл жизни горожанина. «Начало века» корректировало «Лето Господне» православной жизни, Великий пост уже мало вли-

ял на характер и содержание кинематографических мероприятий, особенно чувствовались эти «нравственные поправки» в военные годы. Во время начала Великого поста реклама кинематографов становилась менее навязчивой, не занимала первых полос газетных изданий, однако кинематографические сеансы не прекращались, активно функционировали все городские кинематографы. В последнюю строгую неделю Поста в кинотеатрах шла военная хроника и научно-образовательные картины, они демонстрировались без музыки и наружного освещения кинотеатров. Военное время способствовало тому, чтобы кинематограф взял на себя классические развлекательные и эскапистские функции массовой культуры.

Пермские кинематографы не прекращали работать в тяжелые дни октября, ноября, декабря 1917 г. После ноябрьского погрома многие учреждения закрываются, в 1918 г. дает сеансы только театр «Колибри». Возле этого единственного работающего в городе электротeatра выстраивались очереди в несколько рядов. «Благодаря ремонту в кинематографах „Мираж“ и „Триумф“, — сообщали „Известия“, — увлеченная кинематографическими драмами публика собирается по вечерам в „Колибри“, где образуется вокруг кассы большая очередь. В прошлое воскресенье, 14 июля, такая очередь растянулась двойным рядом почти через улицу»⁵⁷. Суть частновладельческого кинопроизводства изменилась не сразу, и кинематограф в колчаковской Перми дает возможность пролистать последние страницы киноромана русской провинции. В городе заработали прежние иллюзионы, демонстрируя «Бал Господень», навеянный песней А. Вертинского, «Разрушенный храм» с В. Полонским, «Розу Гренады» с итальянкой Л. Кавальери. Хотя связи с фабриками и прокатными конторами были потеряны, картины повторялись.

Таким образом, «кино приходит в город». Как невероятный технический аттракцион, «чудо XX века» показывалось первоначально в традиционных сезонных балаганах, становясь со временем частью новой индустрии городских развлечений. Кинематографические события собирали в начале века толпы зрителей, киноиндустрия была ориентирована на развлечение публики и коллективное восприятие, в залах раннего типа стояла «вавилонская какофония шумов, музыки и слов». Электротeatры стали строиться по образцам классических театров или мюзик-холлов, имели большие залы с ложами, обширные салоны-фойе, оформлялись в стиле модерн, при некоторых из них функционировали кафе ресторанного типа. Важнейшими институциональными аспектами существования электротeatров являлись их пожарная безопасность, цензурный контроль, ценовая политика и пр. Сложилась широкая социальная база кино, включившая как «низы» общества, испытывавшие острую потребность в приобщении к доступной развлекательной культуре, так и зажиточные слои населения, также заинтересованные в легких жанрах культурной коммуникации. Кинематограф становится самым массовым развлечением начала века, выступая в то же время наряду с другими средствами «технической воспроизводимости» важнейшим транслятором ценностей современной жизни. Постоянно обновляющийся

кинорепертуар вытесняет аттракционы, утверждая современную формулу киносеанса, связанную с ритуалом похода в кино, правилами поведения в кинотеатре, просмотром полнометражного фильма, его субъективным переживанием.

¹ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 357.

² Серафимович А. Машинное надвигается // Сине-фоно. 1912. № 8. С. 8.

³ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь в России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 8.

⁴ Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 19.

⁵ Михайлов В. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 2003; Ватолин В. Синема в Сибири: очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917). Новосибирск, 2003; Алексеева Е. Кинематограф в Казани. 1897–1917. Казань, 2007; Цивьян Ю., Новалова А. 1) Кинематограф в Петербурге 1896–1917. Кинотеатры и зрители. СПб., 2011; 2) Кинематограф в Петербурге (1907–1917). Кинопроизводство и фильмография. СПб., 2012.

⁶ Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991.

⁷ Fuller K. H. At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture. Washington, 1996; Rabinovitz L. For the Love of Pleasure: Women, Movies, and Culture in Turn-of-the-Century Chicago. New Brunswick, 1998; Stamp S. Movie Struck Girls: Woman and Motion Picture Culture after the Nickelodeon. Princeton, 2000; Stokes M., Maltby R. Hollywood spectatorship: changing perceptions of cinema audiences. London, 2001.

⁸ Cinema and the Invention of Modern Life / Ed. by L. Charney and V.R. Schwantz. Berkeley, 1995; Biltereyst D., Maltby R., Meers P. Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History. Routledge, 2013.

⁹ 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, 1990. P. 63–70.

¹⁰ Фролов И. С. Полвека с камерой // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2639. Оп 1. Ед. хр. 46. Л. 42.

¹¹ Форестье Л. Великий немой. Воспоминания кинооператора. М., 1945. С. 6.

¹² Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л., 1937. С. 12.

¹³ Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., 1964. С. 115.

¹⁴ Чайковский Вс. В. Младенческие годы русского кино. М., 1928. С. 19–20.

¹⁵ Степанов В. Кино в Кинешме // Минувшее. Исторический альманах. М., 1990. Вып. 10. С. 467, 468.

¹⁶ Дигмелов А. Пятьдесят лет назад // Минувшее. С. 399.

¹⁷ Анощенко Н. Д. Из воспоминаний // Минувшее. С. 346–347.

¹⁸ Bowser E. The Transformation of Cinema, 1907–1915. Berkeley; Los Angeles, 1990. P. 1–21.

¹⁹ Robinson D. From Peepshow to Palace. The Birth of American Film. N. Y., 1996. P. 89–90.

²⁰ Хроника // Пермские губернские ведомости. 1907. № 95. 1 мая.

²¹ Пожар в Иллюзионе в Вятке // Пермские губернские ведомости. 1908. № 245. 9 нояб.

²² Электро-театр «Иллюзион» // Пермские губернские ведомости. 1909. № 15. 20 янв.

²³ В театре «Модерн» // Пермские губернские ведомости. 1909. № 215. 9 окт.

²⁴ Robinson D. From Peepshow to Palace. P. 147–148.— См. также: Melnick R. American showman: Samuel «Roxu» Rothafel and the birth of the entertainment industry, 1908–1935. N. Y., 2012.

²⁵ Строительный рекорд в Перми // Пермские губернские ведомости. 1910. № 4. 6 янв.

²⁶ Световая реклама // Пермские губернские ведомости. 1910. № 16. 21 янв.

- ²⁷ *Анощенко Н. Д.* Из воспоминаний // Минувшее. С. 346–347.
- ²⁸ Дело о строительстве в г. Перми государственных и частных зданий // Государственный архив Пермского края. Ф. 35. Оп. 1. Д. 27. Л. 532, 533, 534, 537.
- ²⁹ Там же. Л. 548, 585, 586.
- ³⁰ *Жданов Я. А.* По России с киноговорящими картинами // Кабинет отечественного кино ВГИК. Инф. № 26016. Л. 8.
- ³¹ К бологовской катастрофе // Пермские губернские ведомости. 1911. № 46. 1 марта.
- ³² Новости // Сине-фоно. 1911. № 19. С. 16; Дневник происшествий. Пожар в «Прогрессе» // Пермские губернские ведомости. 1911. № 110. 27 мая.
- ³³ Правила по устройству и содержанию кинематографов // Пермские губернские ведомости. 1911. № 85. 21 апр.
- ³⁴ *Дигмелов А.* Пятьдесят лет назад // Минувшее. С. 400.
- ³⁵ Афиша // Пермская жизнь. 1916. № 56. 29 янв.
- ³⁶ В кинематографе «Колибри» // Пермские губернские ведомости. 1915. № 189. 17 июля.
- ³⁷ *Bowser E.* The Transformation of Cinema. P. 3, 8–10.
- ³⁸ *Robinson D.* From Peepshow to Palace. P. 92–94.
- ³⁹ *Ковальские К. и О.* О кино-театрах // Студия. 1912. № 25. С. 8.
- ⁴⁰ *Белый А.* Арабески. С. 349.
- ⁴¹ В кинематографах // Пермские губернские ведомости. 1909. № 73. 5 апр.; Хроника // Пермские губернские ведомости. 1909. № 74. 7 апр.
- ⁴² *Жданов Я. А.* По России с киноговорящими картинами // Кабинет отечественного кино ВГИК. Инф. № 26016. Л. 8–9.
- ⁴³ Дело о строительстве в г. Перми государственных и частных зданий // Государственный архив Пермского края. Ф. 35. Оп. 1. Д. 27. Л. 543–545.
- ⁴⁴ *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино. С. 158–160.
- ⁴⁵ *Алейников М.* Записки кинематографиста // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2734. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 15; *Никулин Л.* Взгляд назад // Государственный центральный музей кино. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 40. Л. 9.
- ⁴⁶ *Жданов Я. А.* По России с киноговорящими картинами // Кабинет отечественного кино ВГИК. Инф. № 26016. Л. 1–2.
- ⁴⁷ *Перестиани И.* 75 лет в искусстве. М., 1962. С. 265.
- ⁴⁸ *Граценнова И. Н.* Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М., 2005. С. 175.
- ⁴⁹ *Гардин В. Р.* Воспоминания. 1912–1921. М., 1949. Т. 1. С. 88.
- ⁵⁰ *Никольский С. М.* Берегите экран! // Вестник кинематографии. 1917. № 123. С. 8–11.
- ⁵¹ Вся кинематография. Настольная и справочная книга. 1916. М., 1916. С. 43–44.
- ⁵² *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 322.
- ⁵³ Увеселения и военный налог // Пермская жизнь. 1917. № 336. 25 янв.
- ⁵⁴ *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. С. 322.
- ⁵⁵ В кинематографе «Отдых» // Пермская жизнь. 1916. № 230. 11 сент.
- ⁵⁶ Дело по прошению А. Е. Плюснина о разрешении устройства кинематографа в Добрянском районе Пермского уезда // Государственный архив Пермского края. Ф. 36. Оп. 4. Д. 54. Л. 1.
- ⁵⁷ Кинематограф «Колибри» // Известия. 1918. № 138. 18 июля.

УДК 94(47): 791.43.03

DOI 10.21638/11701/spbu24.2016.211

Устюгова В. В. «Новый Парадиз»: институциональные аспекты деятельности кинематографических театров российской провинции начала XX в. // Новейшая история России. 2016. № 2 (16). С. 217–235.

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается институциональная история кинематографических театров начала XX в. На примере губернской Перми показывается превращение «кинематографа аттракционов» в кино «нарративной интеграции», в результате чего временные киноустановки сменились театрами кинематографического ампира. Частновладельческий кинематограф выставлял ось «фабрика—прокатные конторы—кинотеатры». Владельцами пермских иллюзионов были мещане и купцы, местные и приезжие жители города, в губернии кинематографы открывали крестьяне, мастеровые, кредитные и ссудо-сберегательные товарищества. Кинопродукция достигла такого статуса, что переживание стало товаром, в индустрии киноразвлечений заработали системы маркетинга, появились свои бренды, реклама. Взаимодействие с властями осуществлялись посредством противопожарного и цензурного контроля, налоговой политики. Рост числа электротеатров в России совпал с «успокоением» общества после Первой русской революции, а в период Первой мировой войны кинематограф стал универсальным средством ухода от действительности, отвлечения от тягот военного времени. Статистика кинотеатров, их посещаемости и доходности служат наглядным доказательством широкой социальной активизации кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кинематограф, кинотеатры, повседневная жизнь, массовая культура, модерн, цензура

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ: кандидат исторических наук, доцент, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь, Россия); vera_ust@list.ru

FOR CITATION:

Ustyugova V. V. «A New Paradise»: Institutional Aspects of Cinemas in a Russian Province During the Early 20th Century, *Modern History of Russia*, no. 2, 2016. P. 217–235.

ABSTRACT: The article looks at the institutional history of cinemas at the beginning of Russia's twentieth century. With provincial Perm as its backdrop, it examines the transformation of the "Cinema of Attractions" into the cinema of "Narrative Integration"—a time when temporary movie settings changed into theaters built in the Empire style and cinematographers themselves developed the idea of "movie production—distribution agencies—cinemas". While members of the lower middle class as well as merchants from within and without owned Perm's cinemas, peasants, tradesmen, and saving and loan societies opened cinemas in areas surrounding the city. As movie-going became popular, emotion itself became a product, and marketing involving brands and advertising infiltrated the amusement industry as well. Interactions with representatives of the authorities, meanwhile, involved issues of fire safety, censorship, and taxation policy. The number of electro-theaters in Russia grew together with the "peaceful atmosphere" in the society after the 1905 Revolution. Later, during the First World War, movie-going became a universal way to hide from reality and to distract oneself from times of stress. The statistics surrounding cinemas, their numbers of attendees and their profitability for example, clearly illustrate the social promotion of movie-going in Russia at this time

KEYWORDS: cinema, cinematography theaters, everyday life, mass culture, modernity, censorship

AUTHOR: Candidate of History, Associate Professor, Perm State National Research University (Perm, Russia); vera_ust@list.ru

REFERENCES:

- ¹ Belyi A. *Arabeski* (Moscow, 1911).
- ² Serafimovich A. 'Mashinnoe nadvigaetsia', *Sine-fono*, 1912, no. 8.
- ³ Sternin G. Yu. *Khudozhestvennaia zhizn v Rossii na rubezhe XIX–XX vekov* (Moscow, 1970).
- ⁴ Zorkaia N. M. *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* (Moscow, 1976).
- ⁵ Mikhailov V. *Rasskazy o kinematografe staroi Moskvy* (Moscow, 2003).
- ⁶ Vatolin V. *Sinema v Sibiri: ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896–1917)* (Novosibirsk, 2003).
- ⁷ Alekseeva E. *Kinematograf v Kazani. 1897–1917* (Kazan, 2007).
- ⁸ Tsiyian Yu., Kovalova A. *Kinematograf v Peterburge 1896–1917. Kinoteatry i zriteli* (St.-Petersburg, 2011).
- ⁹ Tsiyian Yu., Kovalova A. *Kinematograf v Peterburge (1907–1917). Kinoproizvodstvo i filmografiia* (St.-Petersburg, 2012).
- ¹⁰ Tsiyian Yu. G. *Istoricheskaia retseptsiia kino. Kinematograf v Rossii. 1896–1930* (Riga, 1991).
- ¹¹ Fuller K. H. *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture* (Washington, 1996).
- ¹² Rabinovitz L. *For the Love of Pleasure: Women, Movies, and Culture in Turn-of-the-Century Chicago* (New Brunswick, 1998).
- ¹³ Stamp S. *Movie Struck Girls: Woman and Motion Picture Culture after the Nickelodeon* (Princeton, 2000).
- ¹⁴ Stokes M., Maltby R. *Hollywood spectatorship: changing perceptions of cinema audiences* (London, 2001).
- ¹⁵ *Cinema and the Invention of Modern Life*, Ed. by L. Charney and V. R. Schwantz (Berkeley, 1995).
- ¹⁶ Biltrey D., Maltby R., Meers P. *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History* (Routledge, 2013).
- ¹⁷ Gunning T. 'The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde' in *Early cinema: Space, Frame, Narrative*, Ed. by Th. Elsaesser with A. Barker (London, 1990).
- ¹⁸ Forestier L. *Velikii nemoi. Vospominaniia kinooperatora* (Moscow, 1945).
- ¹⁹ Khanzhonkov A. A. *Pervye gody russkoi kinematografii* (Moscow – Leningrad, 1937).
- ²⁰ Levitskiy A. *Rasskazy o kinematografe* (Moscow, 1964).
- ²¹ Tchaikovskiy Vs. V. *Mladencheskie gody russkogo kino* (Moscow, 1928).
- ²² Stepanov V. 'Kino v Kineshme', *Minushee*, 1990, Iss. 10.
- ²³ Digmelov A. 'Piatdesiat let nazad', *Minushee*, 1990, Iss. 10.
- ²⁴ Anoshchenko N. D. 'Iz vospominanii', *Minushee*, 1990, Iss. 10.
- ²⁵ Bowser E. *The Transformation of Cinema, 1907–1915* (Berkeley – Los Angeles, 1990).
- ²⁶ Robinson D. *From Peepshow to Palace. The Birth of American Film* (New York, 1996).
- ²⁷ Melnick R. *American showman: Samuel «Roxy» Rothafel and the birth of the entertainment industry, 1908–1935* (New York, 2012).
- ²⁸ Kovalskie K. i O. 'O kino-teatrakh', *Studia*, 1912, no. 25.
- ²⁹ Perestiani I. *75 let v iskusstve* (Moscow, 1962).
- ³⁰ Grashchenkoval. N. *Kino Serebriannogo veka. Russkii kinematograf 10-kh godov i kinematograf russkogo posleoktiabr'skogo zarubezhia 20-kh godov* (Moscow, 2005).
- ³¹ Gardin V. R. *Vospominaniia. 1912–1921*, Vol. 1 (Moscow, 1949).
- ³² Nikolskiy S. M. 'Beregite ekran!', *Vestnik kinematografii*, 1917, no. 123.
- ³³ *Vsia kinematografiia. Nastolnaia i spravochnaia kniga. 1916* (Moscow, 1916).
- ³⁴ Ginzburg S. S. *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii* (Moscow, 1963).