

«КИНОЛИХОРАДКА» ВРЕМЕН ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ ТЕНДЕНЦИИ ПРОИЗВОДСТВА И ПРОКАТА

В работе поставлена проблема бытования российского кинематографа в годы Первой мировой войны. Рассмотрены институциональные аспекты деятельности киноатеље и работы киносети, жанровые тренды кинопроизводства и репертуарные предпочтения провинциального проката. Показано, как война ускорила процессы массовизации общественной жизни и развития массовой культуры. Кинематограф сформулировал соответствующие российской ситуации социальные темы и нашел для их воплощения повествовательные формы авантюрного кино, «романсомании», психологической драмы. Особенности российского кинематографического дискурса военных лет были связаны не только с эскапистскими задачами массовой культуры, но и с формированием нарративного кино и появлением отдельного зрителя как субъекта его восприятия.

Ключевые слова: кинематограф, массовая культура, Первая мировая война, модерн, «бель эпок», русский киностиль.

Социальная история начала XX века связана с формированием массовой культуры. Адаптироваться к новому веку горожанам помогали различные виды коммуникации и в первую очередь кинематограф. Электрические театры заполнили световыми вывесками и яркими афишами все центральные улицы городов, привлекая именами «Как в Париже», «Волшебные Грезы», «Кристалл-Палас», «Двадцатый век». Иллюзионы собирали в свои залы публику всех возрастов, сословий и профессий. Кино выступило знаковым талисманом, технологической и художественной эмблемой модерна. Формирование кинематографического нарратива завершилось к началу Первой мировой войны, на это время пришелся расцвет раннего немого кино. В Российской империи кинематографический бум был обусловлен различными социокультурными факторами. Задача настоящей статьи – рассмотрение «кинематографического клондайка» в период войны, анализ основных тенденций русского кинопроизводства и проката, в том числе в провинции.

Историография данного вопроса включает исследования по истории раннего кино, зарубежные (Р. Абель, Д. Бордвел) и российские издания (Б.С. Лихачев, Н.М. Иезуитов, С.С. Гинзбург, Н.М. Зоркая). Отечественные киноведы уделяли внимание некоторым институциональным и репертуарным особенностям кинематографа военных лет. Характеристику русскому киностилю, сложившемуся в предреволюционные годы, дал Ю.Г. Цивьян в предисловии к изданию «Великий кинемо». Источники по данной проблеме разнообразны и включают в себя опубликованные и не опубликованные мемуарные произведения, кинематографическую, общероссийскую и провинциальную печать, документы местных архивов.

Российский кинорынок был потрясен войной. В предвоенные годы иностранные фильмы в Россию ввозились беспощинно и стоили гораз-

до дешевле отечественных копий; русские ленты включались как дополнение к программам, состоящим из западных картин. С началом войны произошло резкое сокращение ввоза иностранной кинопродукции. Хотя западные картины продолжали идти в кинотеатрах России; немецкие фильмы демонстрировались на экранах под видом американских, голландских и пр. Сокращение импорта фильмов поставило под угрозу нормальную деятельность киносети, нуждавшейся в двух сменах программы в неделю. Так возникли благоприятные условия для расширения отечественного производства. По данным указателя Вен. Вишневого, в 1914 г. в России было произведено 232 полнометражных фильма, в 1915 – 370, в 1916 – 499¹. Процент фильмов иностранного происхождения упал в прокате к 1916 г. примерно до 20%².

Рост производства был вызван все возрастающим интересом к доступному зрелищу, способному отвлечь от тяжелых переживаний, связанных с войной. «К темам разговоров тех дней – о войне, о Распутине, Государственной думе, театрах, прибавилась новая – кино», – вспоминал актер И. Перестиани³. «Год объявления империалистической войны был замечателен для кинематографии. Кинематография стала модной темой дня. О ней заговорили решительно все: писатели, режиссеры, крупные актеры, публицисты, общественные деятели, члены государственной думы и министры. Кинематограф волновал умы, будил газетные страсти. ...В деловых кругах также, видимо, произошел перелом, и фирмы без особого труда привлекали средства из других отраслей промышленности. Финансисты и промышленники не могли не видеть, как велика чистая прибыль в кинопромышленности и как быстро в ней растут капиталы»⁴; «Обороты кинопромышленности тех лет достигали сотен миллионов золотых рублей. Фирмы, прокатные конторы, кустарные предприятия, кинотеатры вырастали как грибы после дождя»⁵.

Киноведы отмечают, что на каждую прочитанную книгу приходилось 5-6 посещений кинематографа, на каждый театральный билет – 10-12 билетов в кино⁶. Индустрия киноразвлечений была одной из самых динамично развивающихся экономик времен Первой мировой войны. Историк кино Н.М. Иезуитов замечал: когда тухли домны, железнодорожные перевозки падали, поля оставались незасеянными, обороты кинематографии в 1916 г. достигли невиданной цифры – 142 млн рублей⁷. Сведения о многочисленных частновладельческих кинофабриках, воз-

¹ Вишне夫斯基, 1945. С. 35-142, 150-154.

² Гинзбург, 1963. С. 158.

³ Перестиани, 1962. С. 247.

⁴ Ханжонков, 1937. С. 75-76.

⁵ Гардин, 1949. Т. 1. С. 108.

⁶ Арлазоров, 1973. С. 45. В 1915 г. в кинозалы было продано 180 млн билетов при численности населения в 170 млн. Гращенкова, 2005. С. 175.

⁷ Иезуитов, 1958. С. 265.

никших в годы войны, содержатся в справочнике 1916 года «Вся кинематография», их обзор представлен в труде Б.С. Лихачева. Организация кинофирм происходила в бешеном темпе – «Кинолента», «Люцифер», «Крео», «Светотень», «Художественная лента», фабрика ярославского фабриканта Г. Либкена, кинофабрика костромского купца М. Трофимова «Русь», московское ателье Скобелевского комитета, предприятие на капиталлах нефтедобытчиков «Биохром» («Биофильм»), фирмы А. Векштейна, А. Саввы и многие другие.

Лидеры отечественного кинопроизводства – фирмы А. Ханжонкова, П. Тимана и И. Ермольева – располагали собственной сетью проката, имели фабрики с большими съемочными павильонами, издавали кинематографические журналы. В крупнейших ателье работали лучшие режиссеры, операторы, художники, актеры. Весной 1916 г. в Москве развернул производство Д. Харитонов, выдвинувшись из прокатчиков, он выпустил самые доходные ленты 1917 года. Вместе с тем малая затратность съемок и огромная потребность рынка создали условия для образования фирм однодневок. Кустарные предприятия выпускали за время своего существования по две-три картины, но при большом спросе и они приносили немалый доход. Открылся «кинематографический клондайк» (В. Гардин), «началась своего рода кинолихорадка», по замечанию оператора Л. Форестье. «Кинолихорадка продолжалась, – вспоминал последний. – Картины ставили все, кто только имел средства и хотел заняться этим делом. Снимали на натуре, в гаражах, в пустующих магазинах или пивных, в частных квартирах. Сценарии писали многие режиссеры, подчас сами предприниматели. Иногда сценарии покупались у писателей, журналистов или газетных репортеров, вроде пресловутого “графа Амори”»⁸.

Мемуарные источники проявляют заметное единодушие в оценке характера тогдашнего кинопроизводства. Причем нужно заметить, что не все авторы впоследствии работали в советском кино. «Фильмов не хватало, – писал оператор И. Фролов. – Спекулятивная лихорадка в области кинопроизводства все сильнее. Случайные люди, обладавшие коммерческой сноровкой, стали снимать киноленты. Не имея своего ателье, они снимали где попало: в застекленных оранжереях, подвалах, больших квартирах. Снимали даже в фойе кинотеатров, в помещениях пивных и тому подобное»⁹. Аналогичные сведения приводил в неопубликованных воспоминаниях художник В. Баллюзек: «Специально и наспех выстроенные ателье отдавались на прокат на 3-4 дня какому-нибудь предпринимателю, мало сведущему в искусстве. Это сочетание малосведущих в искусстве людей с крупными именами прославленных актеров стало характерным для того времени явлением»¹⁰. Оператор

⁸ Форестье, 1945. С. 70, 72.

⁹ Фролов, Полвека с камерой // РГАЛИ. Ф. 2639. Оп 1. Д. 46. Л. 110.

¹⁰ Баллюзек, Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2637. Оп. 1. Д. 22. Л. 1.

А. Лемберг отмечал, что для «экономии средств» в одних и тех же декорациях разыгрывалось несколько картин, а в ближайших парках снимались и Крым, и Кавказ, и сибирская тайга¹¹. Карликовые компании размещались в разных квартирах на Тверской, по свидетельству режиссера А. Разумного, и умудрялись кустарным способом выпустить 1-2 картины для провинциальных театров: «Они размножались так быстро, что вскоре вся Тверская улица была заселена кинодельцами и их представителями; увидев какого-либо суетливого маклера, можно было безошибочно утверждать, что он фланирует между Гнездиновским и площадью Белорусского вокзала в поисках какого-либо делового контакта»¹².

Во главе кинематографии оказались случайные люди, благодаря им в кинематографический бизнес устремились капиталы из самых разных отраслей¹³. «Владельцы кинофабрик были люди некультурные, случайные, – вспоминал оператор А. Левицкий, – стремящиеся только угодить дурному вкусу зрителя да получить барыши. Так, один известный делец (я не буду называть его фамилии) имел недалеко от Брянского вокзала дом терпимости; решив заняться более прибыльным делом, он закрыл его, а во дворе построил павильон и начал снимать фильмы»¹⁴.

Война ускорила процессы массовизации общественной жизни, огромные людские потоки были вовлечены в исторический водоворот. На этом гребне массовая развлекательная культура и кинематограф получили мощный импульс для развития. «Дело в том, что многим дельцам стало понятно лишь одно: “синематограф” или “живая фотография” – своего рода золотое руно», – отмечал И. Фролов¹⁵. В восприятии современников кинематограф периода войны оказался настоящим «золотым дном»¹⁶.

Качество основной массы кинематографической продукции было низким. Картины снимались «в атмосфере постоянной спешки и азарта» (Л. Форестье). «Через две недели (только боевики делались два-три месяца) зрителю подносилась эта очередная продукция, мгновенно забывавшаяся, но приносявшая солидный барыш», – писал режиссер Ч. Са-

¹¹ *Лемберг*, Страницы прошлого // РГАЛИ. Ф. 3017. Оп. 1. Д. 11. Л. 6.

¹² *Разумный*, 1975. С. 22-23.

¹³ «Во главе кинематографии тогда стояли случайные люди, не имевшие ничего общего с искусством, которые и именovali-то себя фабрикантами, – писал художник С. Козловский. – Кого только среди них не было: Либкен – владелец колбасной, Талдыкин – владелец театральной костюмерной, Ломакин – содержатель ярмарок, шантанов, Векштейн – организатор женского чемпионата борьбы, Трофимов – подрядчик, Ермольев – приказчик, Харитонов – купец, Перский – инженер, Быков – трактирщик, Антик и Лурье – присяжные поверенные и т.д., и т.д.» (*Козловский*, 1968. С. 72).

¹⁴ *Левицкий*, 1964. С. 116.

¹⁵ *Фролов*, Полвека с камерой // РГАЛИ. Ф. 2639. Оп. 1. Д. 46. Л. 50.

¹⁶ «... в те времена – в 1914-1915-1916 гг. – кинематограф представлялся некоторым “золотым дном”. Кто тогда только не шел в кино – люди самых разнообразных профессий, причем, главным образом, это были люди, искавшие здесь статью дохода», – писал Л. Никулин. (*Никулин*, Взгляд назад // ЦМК. Ф. 3. Оп. 2. Д. 40. Л. 3).

бинский¹⁷. «В моей режиссерской практике я слышал пожелания выпустить фильм не только послезавтра, но и завтра», – отмечал В. Гардин¹⁸. «Даже такие видные режиссеры, как Гардин и Протазанов, должны были подчиняться финансовому требованию своих “хозяев”. Приходилось скрепя сердце снимать картины в лихорадочном темпе, лишь бы перегнать конкурентов, стремящихся поставить картину на ту же тему. Режиссеры всеми правдами и неправдами старались скрывать названия картин – ажиотаж, погоня за прибылями толкали на заимствование сюжетов», – вспоминал А. Ивановский¹⁹. При таком росте киноиндустрии возросла конкуренция и так называемые срывы: запуск несколькими фирмами одного и того же сценария или экранизации²⁰. Предприниматели до окончания съемок держали в строгом секрете сюжет и название каждого нового фильма, производственные планы являлись строжайшей тайной. Как замечал журнал «Пегас», «кинематографическое творчество протекало в какой-то тайне»: «Автор кинематографических произведений, как тень, скрывал в темноте свое лицо. Режиссер, в свою очередь скрывал содержание произведения от артистов, заставляя их играть так, как он расскажет и покажет. Все, словом, делалось в таких условиях, будто люди темной ночью кого-то грабили»²¹.

«Кинолихорадка» затронула все институциональные сферы русского кино. «1915 год в истории русской кинематографии был годом буйного, хаотического разрастания производства. Клондайк был открыт! Все бросились с заявками. Всякий, кто мог, кто обладал хоть каким-либо орудием производства, 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. Заграничная продукция вытеснялась энергично, – зритель требовал свою, русскую»²².

В годы войны происходил стремительный рост киносети как в столицах, так и на окраинах, еще не освоенных кинематографом. В источниках и литературе фигурируют разные цифры. Кинопредприниматели в докладной записке, поданной 7 сентября 1916 года министру торговли и промышленности, указывали, что в России имелось «около 4 тысяч кинематографических театров, средняя посещаемость которых достигает ежедневно 2 миллиона человек»²³. Историк кино С.С. Гинзбург считает, что коммерческая киносеть в 1916 г. состояла из 2800-3200 установок.

¹⁷ *Сабинский*, 1936. С. 62.

¹⁸ *Гардин*, 1949. Т. 1. С. 64.

¹⁹ *Ивановский*, 1967. С. 136-137.

²⁰ Например, появление на экране двух «Убогих и нарядных», двух «Мужей», двух фильмов «Мария Лусьева». *Лихачев*, 1960. С. 52.

²¹ Цит. по: *Фролов*, Полвека с камерой // РГАЛИ. Ф. 2639. Оп 1. Д. 46. Л. 108-109.

²² *Гардин* 1949. Т. 1. С. 88.

²³ *Проктор*. 1916. № 17. С. 14-15.

Летом 1917 года в России было не менее 4 тыс. кинотеатров²⁴, посещаемость достигла 4 млн ежедневно²⁵.

В феврале 1916 года был введен налог на билеты. Журнал «Проектор» писал: налог «падает главнейшей своей тяжестью на дешевые билеты», «пострадают те многочисленные “демократические” кинематографы, обслуживающие более бедную часть населения»²⁶. Предвещали и другие кризисные явления, обусловленные отсутствием пленки и поступления картин из-за границы, причисленных к «предметам роскоши», возросшими ценами на кинематографические ленты. Однако по истечении года со дня введения налога на все виды увеселений в России провинциальная хроника констатировала: «По данным ведомства учреждений Императрицы Марии, военный налог не только не вызвал уменьшения посещаемости театров и кинематографов, но наоборот, за последний год, во всей империи открывалось громадное количество новых увеселительных заведений. ... Доходность ведомства за истекший год от взыскания налогов по увеселениям выразится приблизительно в 7 миллионов рублей, в то время, как до введения повышенного военного налога, доходность выражалась в 4 миллиона рублей. Приблизительно такую же сумму от театрального налога получило и государственное казначейство»²⁷. Валовой сбор кинотеатров в 1917 г. составил не менее 200 млн рублей²⁸ (больше, чем в любой предшествующий год, несмотря на то, что в ноябре-декабре часть кинотеатров перестала функционировать).

В 1916 г. в Архангельске было 5 электро-театров, Астрахани – 8, Баку – 8, Белгороде – 4, Витебске – 6, Вологде – 8, Воронеже – 7, Екатеринбургe – 5, Екатеринославе – 7, Иваново-Вознесенске – 9, Иркутске – 10, Казани – 10, Киеве – 12, Могилеве – 10, Николаеве – 9, Новороссийске – 9, Одессе – 26, Омске – 7, Оренбурге – 7, Перми – 7, Полоцке – 6, Полтаве – 6, Пскове – 6, Риге – 22, Самаре – 12, Саратове – 20, Тамбове – 6, Тифлисе – 8, Туле – 10, Уфе – 7, Харькове – 17, Херсонесе – 8, Царицыне – 11, Ярославле – 8. В Москве функционировало 67 электро-театров, Петрограде – 141 кинематограф²⁹. В Перми кинематографические сеансы устраивались также в городском театре, цирке, яхт-клубе, обществах, ресторанах. Новые кинематографы в Пермской губернии возникали каждый год в селах и на предприятиях по всему краю. Электро-театры открывали лица крестьянского и мещанского сословий, мастеровые и предприниматели, кредитные и ссудо-сберегательные товарищества³⁰. Организация иллюзионов была всегда так или иначе связана с решением проблемы

²⁴ Гинзбург, 1963. С. 322.

²⁵ Гращенкова, 2005. С. 118.

²⁶ Проектор. 1916. № 4. С. 1-2.

²⁷ Пермская жизнь. 1917. 25 янв. (№ 336).

²⁸ Гинзбург, 1963. С. 322.

²⁹ Вся кинематография, 1916. С. 17-57.

³⁰ ГАПК. Ф. 36. Оп. 4. Д. 75, 77. Оп. 5. Д. 54, 59-61, 63, 64, 66.

досуга. В техническом отношении организация кинематографического театра не являлась сложным делом, она была под силу и предприимчивому селянину, и технику с заводского предприятия³¹.

Электро-театры спешили заявить свои права на «монопольный показ» очередной сенсационной новинки, ленты редко повторялись, они в стремительном калейдоскопе слетали с киноафиш в сопровождении громких эпитетов – «Сегодня несомненная сенсация!», «Первый раз на экране!», «Сенсация за сенсацией. В скором времени будет демонстрироваться сенсационный боевик», «Головокружительное зрелище!». О том, какое место занимал кинематограф в жизни большого города, позволяет судить тот факт, что реклама электро-театров и их репертуаров занимала все первые полосы губернских газет. Современники замечали: «кинематографическая реклама достигает апогея рекламности. В своем кипении и пароксизмах она достигает такой откровенности, что для исследователя быта и нравов современности она становится не только одним из ярких документов общего характера, одним из тех документов, которые лишь помогают выявить общий стиль эпохи. ...Кинематографическая реклама настолько в этом смысле характерна и выразительна, что человеку новому для кинематографа, пожелавшему ознакомиться с ее сферой, с обычаями, психологией, эстетикой – одним словом – со всей этнографией кинематографического мира – не нужно идти за кулисы кинематографа. ...Многословие, словесная безудержность в стремлении заворочить читателя “магией слов”, заговорить его, ошеломить – вот первое, что бросается в глаза в кинематографической рекламе. Для психологического воздействия на потребителя кинематографическая реклама значительно раньше немцев начала пользоваться 42-сантиметровыми орудиями»³².

Киносезонность вносила коррективы в привычный цикл жизни горожанина. В деятельности кинематографических театров были свои закономерности: наиболее бурными и событийными являлись зимние месяцы, называвшиеся «зимним сезоном», который наступал уже в сентябре, пик приходился на рождественские и масленичные дни. Некоторое затишье наблюдалось в дни Великого поста, хотя о полном прекращении зрелищных мероприятий говорить уже не приходилось. «Начало века» корректировало «лето Господне» православной жизни, размеренно и осмысленно совершавшейся в течение года. Великий пост мало влиял на характер и содержание кинематографических мероприятий, особенно чувствовались эти «нравственные поправки» в военные годы.

³¹ «В виду 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». ГАПК. Ф. 36. Оп. 4. Д. 54. Л. 1.

³² Проектор. 1915. № 4. С. 3-4.

Интенсивность кинопоказов диктовалась только сезонными выгодами: спад кинематографических зрелищ наступал летом, когда закрывались электро-театры и прекращался поток зрителей.

С началом Великого поста реклама кинематографов становилась менее навязчивой, не занимала первых полос газетных изданий, но сеансы не прекращались и демонстрировались те же сенсационные «Драмы на самолете», грандиозные «Мертвые хватки», роскошные «Львицы Парижа» и фарсы «Как обманывают жен». В последнюю строгую неделю Поста в иллюзиях показывались военная хроника и научно-популярные ленты. Картины демонстрировались без музыки и наружного освещения кинотеатров. Газетная хроника свидетельствовала: «В наступившую, так называемую “крестопоклонную”, четвертую неделю Великого поста, когда обычно бывали запрещены всякого рода зрелища и увеселения, ныне министерством внутренних дел, по соглашению со святейшим синодом, в кинематографических театрах разрешены к демонстрации картины, рисующие гибельные последствия пьянства, а также картины из боевой обстановки наших героических армий, изданные, с Величайшего соизволения, Скобелевским комитетом»³³.

Война дала толчок отечественной кинопромышленности и в какой-то момент стала главной темой кинематографа. Хроники и журналы с театров военных действий, документальные и художественные фильмы на тему «Великой Европейской войны» составляли львиную долю кинематографа первых месяцев войны. Производством съемок в действующей армии имел право заниматься Скобелевский комитет. Русская военная хроника показала съемки двух важных военных операций – взятие Перемышля и взятие Эрзерума. Военная хроника Скобелевского комитета была не оперативна и кустарна, тем не менее она занимала внушительное место в репертуаре электро-театров. Военную кинохронику широко показывали «Пате-журнал», «Эклер-журнал», «Хроника Гомон». Игровые военно-агитационные лубки ставились на основе коротких газетных заметок о подвигах русских воинов: «Герой нашего времени Козьма Крючков», «Бой в воздухе. Геройский подвиг русского авиатора Нестерова» и пр. Историк кино Б.С. Лихачев замечал, что говорить о художественной ценности этих картин не приходится: «Весь смысл фильма сводился к тому, чтобы аккомпаниатор мог закончить музыкальную иллюстрацию исполнением “Боже царя храни”»³⁴.

³³ Пермские губернские ведомости. 1916. 15 марта (№ 59).

³⁴ Лихачев, 1960. С. 45. Резко возникнув, интерес к военным фильмам также резко пошел на спад. В первой половине 1915 г. было снято 12 военных картин, во втором – 9, в первом полугодии 1916 г. – 8, во втором – 5. В первые месяцы 1917-го – ни одной. – Гинзбург, 1963. С. 192. В 1917 г. наступил новый пик интереса к документальному и игровому кино, посвященному уже актуальной «революционной» тематике. В весеннем репертуаре электро-театров фигурировали многочисленные сюжеты о «темных силах» царизма подобные «Григорию Распутину», «Позору дома Романовых» и пр.

Кинематограф превращался в средство отвлечения от тягот войны. Русское общество не могло вернуться к довоенным интересам, нашедшим отражение в прежних киножанрах. В мемуарах и исследованиях сформулирована мысль о том, что дореволюционная публика не любила и не ценила комедии, но анализ провинциального кинорынка показывает иное – зарубежные комедии мелькали во всех программах. Бесконечные «сети зла» разряжались порой «вечером беспрерывного смеха». Не сходил с экрана герой «веселой комедии» Макс Линдер, был смешон добродушный Прэнс; зритель с удовольствием шел на Глупышкина и Коротышкина, Пата и Поташона. Имели успех отечественные комедии с И. Мозжухиным и В. Каралли. С участием своей супруги Лины Бауэр снимал фарсы Е. Бауэр, представлявшие собой любовные, семейные, курортные приключения. И все же прав был И. Перестиани, когда писал, что настроения военных лет в обществе были тревожны или скорее инертны: «никто не смеялся. Я думаю, что если бы в те дни кто-нибудь сумел поставить блестящую комедию, то она прошла бы незамеченной. Было не до смеха»³⁵. Комедия получила наименьшее распространение среди жанров дореволюционной кинематографии. Н.М. Иезуитов полагал, что если произведения Мак Сеннета и Чаплина представляли собой энергичные искания в области режиссуры и киноязыка, то в русских комедиях отсутствовало даже формальное новаторство. Опыт режиссуры русского кино складывался в работе не над комедией, над драмой³⁶.

Иностраные картины не были вытеснены из проката и по-прежнему составляли основу репертуара провинциальных кинотеатров. Показывались социально-психологические ленты с участием датчан – Асты Нильсен, Вальдемара Гаррисона, Бетти Нансен, Риты Сашетто, Люли Бек и др. Состоялись премьеры знаменитых итальянских пеплумов «Спартак», «Последние дни Помпеи», «Кабирия», «Мацист». Исторические костюмные драмы отличались постановочной пышностью и техническими новациями, включавшими перспективные съемки, тревелинг, эффекты освещения. В предвоенном европейском кино возник жанр салонной мелодрамы, транслировавшей ценности «бель эпок». В годы войны идеалы «красивой жизни» перешли из реальной жизни в область киноиллюзии и продолжали сообщаться публике, жаждущей знать «как живут люди» и в какой «обстановке они живут». Публика восхищалась красотой итальянок Франчески Бертини, Эсперии Сантес, Лиды Борелли, Мерседес Бриньоне, Ирены Морено, Марии Якобини. Например, осенью 1916 года в пермском театре «Триумф» одна итальянская великосветская драма сменялась другой: «В тисках» с Эсперией Сантос, «Любовь Натурщицы» с Анни Босс, «Из-за благ земных» с Мерседес Бриньоне, «Невеста смерти» с Линой Кавальери, «Дама с камелиями» с Франческой

³⁵ Перестиани, 1962. С. 267.

³⁶ Иезуитов, 1958. С. 274.

Бертини. Буржуазная публика ценила западные картины, интересуясь европейским образом жизни, качеством и разнообразием европейского кино. Альковные похождения титулованных героев и героинь, бархат патрицианских дворцов и буржуазных вилл привлекали мещанскую публику как больших городов, так и провинциального захолустья.

Наряду со «звездными» пользовались успехом авантюрные картины, французские и американские. Опережая друг друга, на экранах появлялись знаменитые сыщики и криминальные герои – Хольстон, Джек Дюфлер, Рокамболь, Фантомас, Ариэль Зигомар, Протеа и др. Обращаясь к анализу творчества пионера европейской кинематографии Л. Фейада, историки кино обращают внимание на то, как великолепно в его фильмах показан Париж «прекрасной эпохи». Ж. Садуль пишет о том, что Фейаду «присуще поэтическое восприятие реальной жизни и природы, а еще больше – поэзии парижских улиц, которые так много дали искусству Бальзака»³⁷, Н. Зоркая – о том, что Фейад своим бессмертным «Фантомасом» «погружает зрителя в полную жизнь, воздуха, шарма “бель эпок”»³⁸. Исследователь раннего кино Р. Абель рассматривает авантюрные французские серии в призме социальных конфликтов, маргинальной провинциальной жизни. Изменилась природа героя-злодея и профессионального детектива в модернизированных городах³⁹. Д. Бордвел пишет, что Фейад «беззастенчиво использовал все клише популярного нарратива», но подчеркивает разницу между его манерой «рассказа» и монтажной системой американских фильмейкеров: Фейад считал кинематограф больше искусством живописи, чем театральным, планируя фигуры в кадре, разрабатывая глубинные диагонали, меняя точки съемки и пр.⁴⁰

Западные детективные ленты, особенно многосерийный «Фантомас» Л. Фейада, делали большие сборы в России. Свою статью «О кинематографе» А. Бенуа писал под непосредственным впечатлением от просмотра фейадовских «Вампиров»: «Французские актеры – какая это все же непревзойденная прелесть и красота!»⁴¹. Л. Трауберг, один из основателей «Фабрики эксцентрического актера», вспоминал, что все одесские мальчишки накануне и в начале войны обязаны были посмотреть «Фантомаса», образ Рене Наварра в черном трико очень сильно визуально воздействовал. «Я представляю, как другие люди должны были смотреть на наше увлечение “Фантомасом”, “Вампирами” и так далее. Это же скандал, это сумасшествие, это только идиоты могут. Это же вообще не входит в сферу интеллигентного мышления! А мы признавали. И Фейад был одним из наших объектов восхищения, если не нашим кумиром»⁴².

³⁷ Садуль, 1958. Т. 2. С. 428-429.

³⁸ Зоркая, 1997. С. 89.

³⁹ Abel, 1994. P. 355.

⁴⁰ Bordwell, 2005. P. 43-82.

⁴¹ Бенуа, 1917. С. 2-3.

⁴² Трауберг, 1993. С. 8.

Западный детектив на заре своего существования создал шедевры и дал исток криминальному киножанру. Подражательные образчики художественными качествами не отличались, обыватель винил их в распространении пинкертоновщины. В газете «Пермская жизнь» в 1916 г. была напечатана заметка «Пиковый валет»: «10 октября в Шадринске закончилось слушанием громкое дело реалистов, продолжающееся два дня. Три реалиста, лучшие ученики последних классов, один бывший реалист и одна гимназистка составили с целью обогащения общество под названием «Пиковый валет». Преступники успели совершить три разбойных нападения, в которых и сознались. На суде выяснилось влияние пинкертоновщины и прочей массовой литературы»⁴³. Но такие случаи тонули в потоке криминала, не имевшего к пинкертоновщине никакого отношения. В электро-театрах демонстрировались всевозможные отечественные «разгулы» и «развраты», выступавшие характеристикой массовых нравов.

В 1915 г. на русском кинорынке видное место завоевала продукция американской кинематографии. В то время как русские режиссеры присматривались к ранним фильмам Д.И. Гриффита, в прокате мелькали ленты американского происхождения. Серии «Опасные похождения Полины», «Похождения Элен» с участием Перл Уайт выходили под общим названием «Тайны Нью-Йорка» (в провинциальном российском прокате «Под гипнозом миллионов»). Накануне революции перед кассами дорогих столичных электро-театров, демонстрировавших «Тайны Нью-Йорка», скапливались огромные очереди, состоящие исключительно из «чистой» публики. Ханжонковский «Вестник кинематографии» отмечал, что в залах кинотеатров, когда в них показывали иностранные детективы, можно было встретить весь цвет интеллигенции – известных адвокатов, профессоров, актеров, писателей.

Вместе с тем для кинематографа Первой мировой войны характерен все возрастающий интерес массового зрителя к «драмам из русской жизни», которые в основной своей массе также представляли собой авантурный жанр. Одним из первых А. Дранков стал специализироваться на авантурном кино. Как и знаменитые французские фильмы, криминальные ленты русского производства выпускались сериями – три серии «Васьки Чуркина», четыре серии «Антоня Кречета», пять серий «Соньки». Другие кинооператоры также выпускали картины пинкертоновского жанра: И. Ермольев добивается коммерческого успеха, сняв «В омуте Москвы» и «Сашку-семинариста» с мхатовцем П. Бакшеевым в главных ролях. Сюжеты первых детективно-приключенческих лент извлекались преимущественно из газетных судебных колонок, и это были первые сюжеты, позаимствованные не из беллетристики, а из так называемой реальности. Пермские электро-театры в 1915 г. показывали «Соньку Золотую ручку» («Кто не читал о гениальной воровке Софье Блонштейн, кто

⁴³ Пермская жизнь. 1916. 13 окт. (№ 254).

не читал о ее гениальных аферах. Кинематограф на своем экране отразит всю жизнь этой знаменитости с той яркостью, которая не под силу даже романам», – писали местные газеты), «Ваську Чуркина» («классическая постановка из русской жизни и захватывающий сюжет страстной любви Чуркина и его необыкновенно смелых нападений и тщетного преследования властями создают сильный интерес», – указывала реклама)⁴⁴, «Сашку-семинариста», «Дочь московского вора», «Жертву Тверского Бульвара», «Братьев Ивановых, или Темную силу», «Убийство балерины Пламеневои» и пр. В 1916 г. на экраны электро-театров хлынул новый поток разбойников и пинкертонов. По условиям монопольного проката с драковской студией пермский кинемо-театр «Колибри» демонстрировал ленты «Мария Лусьева за границей», «Похождения Шпейера и его шайки червонных валетов», «реалити шоу» «Похождения корнета Савина». Другие театры удовлетворяли страсть публики к уголовным сенсациям, предлагая такие ленты как «Московский хитровский притон», «Гайна Воробьевых гор» по роману В.М. Пазухина, «Психология преступника или кровь казненного», «Антон Кречет» и др.

Историк кино С.С. Гинзбург указывает, что западные приключенческие ленты уводили от действительности, лишены были элементов социального протеста, напротив, отечественные фильмы рисовали российскую действительность: «Эти герои нравились народной аудитории дешевых кинематографов тем, что удивительно смело противопоставляли себя власть предержащим»⁴⁵. Анализ российского кинорынка позволяет сделать вывод о расширении социальной базы кинематографа и ее маргинализации. С другой стороны, необходимо помнить о развлекательном характере массовой культуры. Можно сравнить воспоминания деятеля русского сыска А.Ф. Кошко, которые показывали реальные картины уголовной Москвы и подлинную историю обыкновенного бандита с прозвищем «Сашка-семинарист», с миром кинореальности, который предлагал зрителям интригующий криминальный сюжет, представлял романтическую обстановку жизни героев, захватывал динамизмом действия. Биограф Протазанова М. Арлазоров привел в своей книге воспоминания Михаила Жарова: «Пятнадцатилетним юношей, как все ребята моего возраста, я был горячим поклонником кинематографа и старался не пропускать ни одного интересного фильма. Я простаивал часами в кинотеатре “Уран” на Сретенке, чтобы получить билет на четырехсерийную картину Якова Протазанова, которая называлась “Сашка-семинарист”. Сашку замечательно играл артист Художественного театра Петр Бакшеев. Разве можно было рассказать, что я переживал, следя за ходом событий, по которым вел нас авантюрист Сашка? Разве можно забыть трюк, которым кончалась одна из серий: убит банкир и взломан

⁴⁴ Пермские губернские ведомости. 1915. 13 мая (№ 125); 13 окт. (№ 271).

⁴⁵ Гинзбург, 1963. С. 211-212.

несгораемый шкаф, приходит сыщик, фотографирует лежащего на полу убитого банкира. В следующем кадре руки вынимают из воды фотографию, и на экране мы видим огромный глаз убитого, а в нем, с кинжалом в руке, Сашка-семинарист. Затемнение и надпись: «Продолжение в третьей серии». Разве это не «роскошный сюжет» для мальчишки?»⁴⁶.

Кинематограф сформулировал соответствующие российской ситуации социальные темы и нашел для их воплощения конкретные образы. Русский жанр, как и американский, возник из современной реальности и в то же время отсылал к литературным источникам. Так, первые образцы американского гангстерского кино апеллировали к произведениям Ч. Диккенса⁴⁷. Русские «разбойничьи» серии заключали в себе народную мораль: герои бунтовали против властей, грабили богатых и умели «беззаветно любить». Эти персонажи находили «смерть, достойную злодея» – таковой являлась формула «преступление и наказание». Вместе с тем авантюрный фильм представлял собой ряд универсальных повествовательных форм, связанных с развитием индустриального урбанизма и возникновением развлекательных жанров детектива, гангстерской саги и др.

«Разбойничий» жанр был популярен у широкого зрителя, у полунинтеллигентной публики городов – экранизация законодателей «литературного бульвара» – Е. Нагродской, А. Вербицкой, М. Арцыбашева, А. Каменского и др. В основном на экраны кинематографов попадали многочисленные подделки ловких студий, характеристику этих кинолужков можно исчерпать названием фильма «Разгул с отравленным вином, любовь с помятыми цветами», состряпанного фирмой «Кинолабор»; в пермском театре «Колибри» картина шла в летние дни 1916 года.

В русском кинематографе возникло особое направление «романсомании», отразившее меланхолические настроения времен войны и кануна революции. Первым обратился к экранизации «жестоких романсов» И. Ермолев. Угадав настроения зрителей, он выпустил на рынок серию инсценированных русских песен и романсов. Ставил «песенный» жанр Ч. Сабинский, однако не избежал этой участи и Я. Протазанов. Серия «лошадиных» картин создала Ермолеву популярность большую, чем лучшие постановки его фирмы. «Романсомания» распространилась на все русское кино, картины «песенного» репертуара пользовались огромным спросом по всей России. Кинороманс не нужно представлять, он идет на узнавание, его названия семантически близки зрителю: «Вот мчится тройка почтовая по Волге матушке, зимой...», «Пара гнедых» «Хоть струны порваны – аккорд еще рыдает» и пр. «Песенные» фильмы предлагали зрителям любимые сюжеты (зачастую не связанные с текстом романса, как в ленте «Отцвели уж давно» не было ни сада, ни хризантем), подавали их в сентиментальной манере, и оказалось это то, что

⁴⁶ Цит. по: *Арлазоров*, 1973. С. 62.

⁴⁷ *Clarens*, 1980. P. 16-21.

хотел видеть обыватель на экране. В русском кино царил лихой разбойник, а мешанская публика упивалась: «Увяли цветы, угасли мечты», «Ямщик, не гони лошадей, мне некуда больше спешить». Афиши электро-театров тех лет, как страницы потрепанного песенника, слетали одна за другой знакомыми названиями «Мой костер в тумане светит», «Молчите, проклятые струны», «И песнь осталась недопетой», «И сердцем, как куклой играя, он сердце, как куклу, разбил». В 1917 г. русский «кинокоштер» постепенно затухает: его последними прощальными вспышками будет прославленная «каминная» серия.

Период Первой мировой войны – время расцвета русской психологической драмы. Один из первых историков русского кинематографа Н.М. Иезуитов отмечал, что это были сюжеты, проникнутые безнадежностью, фатализмом, отчаянием. Психологический фильм возник до войны, но только во время войны получил невиданное распространение, став господствующим жанром⁴⁸. Психологическая драма – «детище мутного времени», «слякоть бульварная», «царица русского экрана» – имела разную литературную и сценарную основу, связанную с экранизацией классических и декадентских произведений, печальных романсов и салонных мелодрам, уголовных хроник и бульварных романов. Она в традициях декадентской сюжетики об иррациональных силах зла, порока, отчаяния и грусти, страдании, гибели в силу «русской судьбы», сбывающихся предчувствий «конца века».

Ю.Г. Цивьян называет «русские финалы» среди особенностей отечественной кинематографии предреволюционных лет: «своеобразие русского кинематографа и русской массовой культуры – в неустанном стремлении копировать формы высокого искусства. ...этим стремлением обусловлены и некоторые другие особенности “русского стиля” в кино»⁴⁹. «Трагические ноты», статичные мизансцены, формула «не кинодрама, а киноповесть» – черты психологического фильма. Ф. Оцеп в книге о кино предполагал главы: «Три школы кинематографа: 1) движения (американская), 2) формы (европейская), 3) психологическая (русская)»⁵⁰. Отсутствие движения, внешних проявлений динамики действия и событий и, напротив, глубина внутренних переживаний героев – условия психологизма русского кино.

Психологический жанр был представлен лучшими русскими кинорежиссерами, прежде всего Е. Бауэром и Я. Протазановым. С оттенком неизбывной грусти упоминались на афишах названия бауэровских картин – «Грезы», «Счастье вечной ночи», «Лунная красавица», «Умиравший лебедь». Бауэр был в числе немногих художников, обратившихся к раскрытию на экране внутренней жизни, мира человеческих чувств и

⁴⁸ *Иезуитов*, 1968. С. 267-268.

⁴⁹ *Цивьян*, 2002. С. 9.

⁵⁰ *Оцеп*, Кинематограф // РГАЛИ. Ф. 2734. Оп. 1. Д. 72. Л. 1.

нашли для этого новые жанры и методы выразительности. Уже в глазах современников киноновеллы Бауэра разительно отличались от фильмов западных режиссеров, с которыми их сегодня ставят рядом, например от кинолент знаменитого французского режиссера Л. Фейада. Кинематограф Фейада – иронический детектив, русская психологическая драма – моралистические истории о метаниях и страданиях героев, искусство Бауэра – ностальгия в красивых интерьерах. Кинопьесы режиссера были связаны с отечественной культурной традицией, вызвали ассоциации с любимыми русской публикой тургеневско-мусатовскими мотивами.

Е. Бауэр был одним из признанных новаторов европейского кино, он равное внимание уделял антикварной «дииковинке» переднего плана и перспективным мизансценам, использованию подвижной камеры «внутри кадра» и смелым световым экспериментам. Режиссер создавал не просто декоративный кадр, а строил на кинематографическом полотне единое изобразительное и пластическое действие. Салонные мелодрамы Бауэра, в первую очередь картина «Жизнь за жизнь»⁵¹, были поставлены с исключительной для своего времени пышностью, демонстрируя обывательской публике стиль жизни столичной капиталистической элиты и высшего света. «Ханжонковская эпоха творчества Бауэра характеризуется “возведением на троны” “кинокоролей” и “кинокоролев”, – писал В. Гардин. – Главным церемониймейстером этих “кинокоронаций” был Евгений Францевич»⁵². Почти все звезды русского экрана были открыты Бауэром. «Кто из кинематографических актеров тех лет не мечтал сниматься в картинах Бауэра?» – отмечал А. Бек-Назаров. Однажды он доверил главную роль никому не известной актрисе в картине «Песнь торжествующей любви». «Наутро после премьеры имя Веры Холодной было у всех на устах»⁵³.

Слава Веры Холодной достигла своего зенита в 1917 г. У массовой публики рафинированный кинематограф Е. Бауэра едва ли мог снискать значительный успех. Для популярности актрисы необходимо было другое кино. Д. Харитонов и П. Чардынин, законтрактовав почти всех ведущих звезд русского кино, запустили целую серию сентиментальных мелодрам, с одними и теми же героями и аналогичными сюжетами, но там были все любимые короли экрана и душераздирающая страсть вокруг одной королевы. Вот тогда на престол и взошла В. Холодная, а выпущенная с ней серия киноманов («У камина», «Позабудь про камин», «Молчи, грусть, молчи») со всеми штампами былого кино, словно последние аккорды, как никакие другие киноленты, отвечали чаяниям уже не существующей ме-

⁵¹ Премьера фильма «Жизнь за жизнь», наряду с протазановской «Пиковой дамой», состоялась в провинции осенью 1916 года; фильмы явились самыми резонансными в истории дореволюционного проката.

⁵² Гардин, 1949. Т. 1. С. 70-71.

⁵³ Бек-Назаров, 1965. С. 52.

щанской России. «Все старо, знакомо и, пожалуй, дорого воспоминанию, – писала “Кино-газета”. – Это – пройденный путь. Это история зарождения и первых сознательных шагов киноискусства»⁵⁴.

Признанные произведения русского дореволюционного кино – протазановские ленты, в первую очередь «Пиковая дама» с И. Мозжухиным в главной роли. Для экранизации в 1916 г. «Пиковой дамы» был приглашен художник В. Баллюзек, работавший вместе с А. Бенуа над «Маленькими трагедиями». Характер творчества Бенуа предопределил лаконизм кадров и выразительную черно-белую «графику» фильма. Эксперименты с подвижной камерой, «чудеса» освещения, приемы монтажных сопоставлений помогли блистательно решить художественные задачи. Критика тех лет рассматривала инсценировку как образец стилизации в молодом искусстве кинематографии. В «Пиковой даме» переплетались мотивы помпезного стиля XVIII века и модерна, кадры в реалистической манере уступали кадрам с символистским содержанием.

«Лебединая песня» русского кинематографа – «Отец Сергей» Протазанова. Для современников это были кадры навсегда ушедшего прошлого, символ невозвратной России. «В “Кино-Арсе”, что на Тверской, – вспоминал зритель премьеру в 1918 г., – показывали “Отца Сергея”. И в зрительном зале – шинели, лусканье, грязь. Сидела рядом со мной дама в суровом черном платье, на висках седина недавняя; держала за руку молоденькую, лет семнадцать, с розовыми щеками, с розовой – ко всей жизни с верою и радостью – улыбкой. Когда на экране показывали бал при дворе, и вышел Николай I, и дамы, приседая, прошли чинным церемониалом перед императором, и в белоколонном зале понеслись под мазурку пары, на сухих щеках дамы вспыхнул пронзительный румянец, и видно было, как рука крепче впиалась в руку девушки. Я слышал, как она зашептала: “Маничка! Маничка! Смотри – ты этого никогда в жизни не увидишь, никогда в жизни! Смотри...” Да, это было красиво. И красива была острая печаль женщины о жизни, ушедшей в невозвратимое. Никогда»⁵⁵.

«Отец Сергей» был попыткой создания национального кинематографа с внутренними нравственными исканиями, созвучными культуре времени. Это лучшая роль И. Мозжухина, целая жизнь, прожитая на экране и показанная в глубоком психологическом прочтении. Картина Я. Протазанова «Отец Сергей» явилась достойным «уходом» эпохи русского дореволюционного кино. Фильм свидетельствовал о зрелости кинематографического мастерства и высокой культуре русского зрителя.

Таким образом, Первая мировая война открыла настоящий «кинематографический клондайк»: благодаря сокращению иностранной продукции и колоссальному росту киносети отечественная кинопромышленность стала одной из самых доходных экономик военного времени.

⁵⁴ Кино-газета. 1918. № 23. С. 13-15.

⁵⁵ Цит. по: *Великий кинемо*, С. 463-464.

Кинорынок не отличался однородностью: первозкраным кинотеатрам противостояли дешевые иллюзии окраин, ведущим отечественным кинофабрикам – кустарные фирмы-однодневки. Кинематограф принял на себя развлекательные, эскапистские функции массовой культуры. Эволюция синема к нарративному кино способствовала трансформации публичного пространства зрительного зала, из коллективной массы выделился отдельный зритель как субъект восприятия кино. Кинематограф выразил разные устремления разных слоев российского общества, свидетельствуя об их разобщенности. В то время как салонные мелодрамы продолжали транслировать ценности «буржуазного века», а специфически русский киножанр «грустного романса» олицетворял упаднические настроения городских слоев, «разбойничий» фильм стал недвусмысленным выражением брутальных устремлений массовой аудитории. Тем не менее произведения видных русских режиссеров, искания европейской и американской кинематографии явились показателем сложности и богатства визуального мышления рафинированных зрителей. Столичный и провинциальный кинорынок послужил наглядным индикатором общественных процессов, происходивших в военные и предреволюционные годы. Кино как наиболее массовое искусство символизировало многоликость и драматизм своего времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Арлазоров М.* Протазанов. М.: Искусство, 1973. 280 с.
- Афиши* // Пермские губернские ведомости. 1915. 13 мая (№ 125); 13 окт. (№ 271).
- Баллюзек В.В.* Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2637. Оп. 1. Д. 22. Л. 1.
- Бек-Назаров А.* Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. 270 с.
- Бенуа А.* о кинематографе // Проектор. 1917. № 5-6. С. 2-4.
- Веронин.* «Сказка любви, дорогой» // Кино-газета. 1918. № 23.
- Великий кинемо:* Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.
- Вишневецкий Вен.* Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. 191 с.
- Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. 1916. М.: Чибрарио де Годэн, 1916. 80 с.
- В кинематографах* // Пермские губернские ведомости. 1916. 15 марта (№ 59).
- Гардин В.Р.* Воспоминания. М.: Госкиноиздат, 1949. Т. 1. 232 с.
- Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 404 с.
- Государственный архив* Пермского края (ГАПК). Ф. 36 (Фонд губернского правления). Оп. 4. Д. 75, 77. Оп. 5. Д. 54, 59-61, 63, 64, 66.
- Гращенкова И.Н.* Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: А. Можаяев, 2005. 432 с.
- Докладная записка* // Проектор. 1916. № 17.
- Зоркая Н.* «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. 1997. № 10. С. 77-92.
- Ивановский А.В.* Воспоминания кинорежиссера. М.: Искусство, 1967. 256 с.
- Иезуитов Н.* Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. 1957. М., 1958. С. 246-307.
- Козловский С.* Смысл моей жизни // Из истории кино. Вып. 7. М., 1968. С. 63-91.
- Левицкий А.* Рассказы о кинематографе. М.: Искусство, 1964. 248 с.
- Лемберг А.Г.* Страницы прошлого // РГАЛИ. Ф. 3017. Оп. 1. Д. 11. Л. 6.

- Лихачев Б.С.* Материалы к истории русского кино в России (1914-1916) // Из истории кино. М., 1960. Вып. 3. С. 37-103.
- Машков Ф.* От рекламы к быту (По поводу кинематографической рекламы) // Проектор. 1915. № 4.
- Никулин Л.* Взгляд назад // Государственный центральный музей кино (ЦМК). Ф. 3. Оп. 2. Д. 40. Л. 3.
- Оцен Ф.А.* Кинематограф // РГАЛИ. Ф. 2734. Оп. 1. Д. 72. Л. 1.
- Перестиани И.* 75 лет в искусстве. М.: Искусство, 1962. 364 с.
- «Пиковый вальс»* // Пермская жизнь. 1916. 13 окт. (№ 254).
- Разумный А.* У истоков... Воспоминания кинорежиссера. М.: Искусство, 1975. 144 с.
- Редакционная статья* // Проектор. 1916. № 4.
- Сабинский Ч.* Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. С. 60-63.
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 2. М.: Искусство, 1958. 523 с.
- Трауберг Л.* Чай на двоих. М.: Киноцентр, 1993. 96 с.
- Увеселения и военный налог* // Пермская жизнь. 1917. 25 янв. (№ 336).
- Форестье Л.* Великий немой. М.: Госкиноиздат, 1945. 111 с.
- Фролов И.С.* Полвека с камерой // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2639. Оп. 1. Д. 46. Л. 110.
- Ханжонков А.А.* Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. 172 с.
- Цивьян Ю.* Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908-1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 8-14.
- Abel R.* The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994. 574 p.
- Bordwell D.* Figures traced in light. Berkeley; Los Angeles: University of Calif. Press, 2005. 327 p.
- Clarens C.* Crime Movies. From Griffith to the Godfather and Beyond. New York; London: Da Capo Press; Revised edition, 1980. 376 p.

REFERENCES

- Arfazorov M. Protazanov. M.: Iskusstvo, 1973. 280 s.*
- Afishi // Permskie gubernskie vedomosti. 1915. 13 maya (№ 125); 13 okt. (№ 271).*
- Ballyuzek V.V. Vospominaniya // RГАLI. F. 2637. Op. 1. D. 22. L. 1.*
- Bek-Nazarov A. Zapiski aktera i kinorezhissera. M.: Iskusstvo, 1965. 270 s.*
- Benua A. o kinematografе // Proektor. 1917. № 5-6. S. 2-4.*
- Veronin. «Skazka lyubvi, dorogoi» // Kino-gazeta. 1918. № 23.*
- Velikii kinemo: Katalog sokhranivshikhsya igrovyykh fil'mov Rossii. 1908–1919. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 568 s.*
- Vishnevskii Ven. Khudozhestvennye fil'my dorevolyuetsionnoi Rossii. M.: Goskinoizdat, 1945. 191 s.*
- Vsya kinematografiya. Nastol'naya adresnaya i spravochnaya kniga. 1916. M.: Chibrario de Goden, 1916. 80 s.*
- V kinematografakh // Permskie gubernskie vedomosti. 1916. 15 marta (№ 59).*
- Gardin V.R. Vospominaniya. M.: Goskinoizdat, 1949. T. 1. 232 s.*
- Ginzburg S.S. Kinematografiya dorevolyuetsionnoi Rossii. M.: Iskusstvo, 1963. 404 s.*
- Gosudarstvennyi arkhiv Permskogo kraja (GAPK). F. 36 (Fond gubernskogo pravleniya). Op. 4. D. 75, 77. Op. 5. D. 54, 59-61, 63, 64, 66.*
- Grashchenkova I.N. Kino Serebryanogo veka. Russkii kinematograf 10-kh gg. i kinematograf russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya 20-kh godov. M.: A. Mozhaev, 2005. 432 s.*
- Dokladnaya zapiska // Proektor. 1916. № 17.*
- Zorkaya N. «Svetopis'» Evgeniya Bauera // Iskusstvo kino. 1997. № 10. S. 77-92.*
- Ivanovskii A.V. Vospominaniya kinorezhissera. M.: Iskusstvo, 1967. 256 s.*
- Iezuitov N. Kinoiskusstvo dorevolyuetsionnoi Rossii // Voprosy kinoiskusstva. 1957. M., 1958. S. 246-307.*

- Kozlovskii S. Smysl moei zhizni // Iz istorii kino. Vyp. 7. M., 1968. S. 63-91.
- Levitskii A. Rasskazy o kinematografe. M.: Iskusstvo, 1964. 248 s.
- Lemberg A.G. Stranitsy proshlogo // RGALI. F. 3017. Op. 1. D. 11. L. 6.
- Likhachev B.S. Materialy k istorii russkogo kino v Rossii (1914-1916) // Iz istorii kino. M., 1960. Vyp. 3. S. 37-103.
- Mashkov F. Ot reklamy k bytu (Po povodu kinematograficheskoi reklamy) // Proektor. 1915. № 4.
- Nikulin L. Vzgl'yad nazad // Gosudarstvennyi tsentral'nyi muzei kino (TsMK). F. 3. Op. 2. D. 40. L. 3.
- Otsep F.A. Kinematograf // RGALI. F. 2734. Op. 1. D. 72. L. 1.
- Perestiani I. 75 let v iskusstve. M.: Iskusstvo, 1962. 364 s.
- «Pikovyi valet» // Permskaya zhizn'. 1916. 13 okt. (№ 254).
- Razumnyi A. U istokov... Vospominaniya kinorezhissera. M.: Iskusstvo, 1975. 144 s.
- Redaktsionnaya stat'ya // Proektor. 1916. № 4.
- Sabinskii Ch. Iz zapiskov starogo kinomastera // Iskusstvo kino. 1936. № 5. S. 60-63.
- Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino. T. 2. M.: Iskusstvo, 1958. 523 s.
- Trauberg L. Chai na dvoikh. M.: Kinotsentr, 1993. 96 s.
- Uveseleniya i voennyyi nalog // Permskaya zhizn'. 1917. 25 yanv. (№ 336).
- Forest'e L. Velikii nemoi. M.: Goskinoizdat, 1945. 111 s.
- Frolov I.S. Polveka s kameroi // Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI). F. 2639. Op 1. D. 46. L. 110.
- Khanzhonkov A.A. Pervye gody russkoi kinematografii. M.; L.: Iskusstvo, 1937. 172 s.
- Tsiv'yan Yu. Vvedenie: neskol'ko predvaritel'nykh zamechanii po povodu russkogo kino // Velikii kinemo: Katalog sokhranivshikhsya igrovykh fil'mov Rossii. 1908-1919. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. S. 8-14.
- Abel R. The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994. 574 r.
- Bordwell D. Figures traced in light. Berkeley; Los Angeles: Un-ty of Calif. Press, 2005. 327 r.
- Clarens C. Crime Movies. From Griffith to the Godfather and Beyond. New York; London: Da Capo Press; Revised edition, 1980. 376 r.

Устюгова Вера Васильевна, кандидат исторических наук, доцент, Пермский государственный национальный исследовательский университет; vera_ust@list.ru

“Cinema Rush” in the First World War: production and distribution trends

The paper considers cinematography life during First World War, institutional aspects of national film studios' activities and cinema circuit work, genre trends of the Russian film production and repertoire preferences. The author shows that the War speeded up the massification processes in public life and culture. Cinematography articulated the social topics appropriate for Russia and found the narrative formats of adventure movie, “romancomania”, psychological drama to embody these topics. The peculiarities of the Russian cinematography discourse of the war time were connected both with narrative movie development and a particular viewer as a subject of its perception and with escapist goals of the mainstream culture.

Keywords: cinematography, mainstream culture, First World War, Art Nouveau, Belle Époque, Russia film style

Vera Ustyugova, Ph.D (History), Associate Professor, Perm State National Research University; vera_ust@list.ru