

УДК 791.43.03(470.5)

ПОСЛЕДНИЙ ГОД «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ», ИЛИ КИНОИДЕНТИФИКАЦИЯ ПРОВИНЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ГУБЕРНСКОЙ ПЕРМИ НАЧАЛА XX ВЕКА)

В. В. Устюгова

Пермский государственный национальный исследовательский университет, 614990, Пермь, ул. Букирева, 15
vera_ust@list.ru

Анализируется кругозор провинциального зрителя в отражении лент раннего кино. Материалом послужили фильмы предвоенного 1913 г. «Прекрасная эпоха» нашла разнообразное проявление в культуре и повседневности, рождение и расцвет кинематографа являлся одним из ее показателей. В городе Перми, как и повсюду, синематограф превратился в самое популярное массовое развлечение, средоточие повседневной жизни города. Накануне войны пользовался успехом европейский кинематограф, вместе с тем зарождалась русская кинопромышленность, складывались основные жанры и направления киноискусства. Кинематографические ленты отвечали зрительским ожиданиям, поэтому могут служить источниками изучения интересов и жизненных стратегий начала XX в.

Ключевые слова: кинематограф, повседневная жизнь, региональная история, «прекрасная эпоха», развлекательная культура.

Последний год «прекрасной эпохи» в России будут долго вспоминать, сверяя по нему «часы» прогресса и достижения советских лет. Этот год интересно рассмотреть в масштабах не только страны, но и провинциального города – Перми, столицы губернии, «пароходной державы», стратегического пункта железнодорожного строительства и типичной русской провинции, «деревни, играющей в прятки с городом», идеалы *belle époque* имели значительное распространение в провинции.

Характерными приметами повседневной жизни Перми начала XX в. были появление электричества и водопровода, открытие магазинов «готового платья» и рост числа фотографических ателье. Разнообразнее стали развлечения и отдых горожан. Наряду с успехами авиации и появлением автомобилей символом того времени являлся кинематограф. Исследовать историю последнего года «прекрасной эпохи» перспективно в проекции одного из самых характерных явлений *belle époque* – синематографа, поскольку старые киноленты помогут не только воспроизвести факты истории, но и раскрыть внутренний мир людей, понять идеалы и стремления обывателя начала века.

Задачей настоящей статьи является идентификация зрителя в кино. На основе анализа кинематографических лент предвоенного года представляется возможным «опознать» провинциального посетителя синематографа, выявить его вкусы, интересы, кругозор.

Современная историография повседневной жизни располагает исследованиями одного дня или одного года в жизни страны и города. Среди них есть книги о «прекрасной эпохе». Они посвящены повседневности или развлечениям рубежа веков, но касаются в основном родины Золя и Мопассана. Сложнее обстоит дело с изучением «прекрасной эпохи» в отечественной историографии, хотя многогранный кристалл *belle époque* отливает множеством граней и оттенков. Богатейшая литература посвящена стилю модерн, его разнообразным проявлениям в искусстве, архитектуре, моде и пр. Традиции исследования массовой, развлекательной культуры Серебряного века заложены в книгах Н. Зоркой и А. Некрыловой.

Одно из ярчайших проявлений «прекрасной эпохи», кинематограф, имеет обширную историографию. Переведены классические труды Ж. Садуля, Е. Теплица, З. Кракауэра. С интересными работами о европейском кино начала века выступили Р. Абель, Д. Бордлер, Дж. Лейда и др. Русскому кино посвящали труды Вен. Вишневский, Б. Лихачев, Н. Иезуитов, С. Гинзбург, Ю. Цивьян, Р. Тейлор и др. Появляются исследования о кино в столичных городах и провинции, например, «Рассказы о кинематографе старой Москвы» В. Михайлова, «Кинематограф Петербурга» Ю. Цивьян и А. Коваловой, «Синема в Сибири» В. Ватолина, диссертация «Становление и развитие кинематографа в Казани» Е. Алексеевой. В настоящей статье также анализируется менталитет горожан

в призме кинематографической культуры.

На начало 1910-х гг. приходится кинематографический бум. Время представлялось современникам «залитым огнями синематографов». «Синематограф царствует в городе, царствует на земле», – замечал А. Белый [*Белый*, 1911, с. 357]. Для жителей столиц кино стало элементом современного города, 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 улицам столицы, уездных городов, больших сел и посадов, и везде – на улицах, залитых электрическим, и на улицах с керосиновыми фонарями – вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, – кинематограф» [*Серафимович*, 1911].

Просвещенные современники хотели, чтобы кинематограф служил народному образованию, стал книгой, школой, народным университетом. В городе Екатеринбург Пермской губернии в 1913 г. начал издаваться журнал «Разумный кинематограф»¹. «Главная задача кинематографа – приспособление его для просветительских и учебных целей. Журнал думает создать из кинематографа “народный университет”», – сообщалось о программе журнала [Разумный кинематограф, 1913]. Московский кинематографический журнал «Сине-фоно» опубликовал информацию о прочитанной доктором П.Н. Серебренниковым в Пермской духовной семинарии в октябре 1913 г. лекции о распространении пьянства среди населения. Сообщалось, что за семь лет существования казенной винной монополии (1895–1902) Пермская губерния пропила 271 934 483 руб. В то же время за 1912 г. жители области потратили на кино 36 735 руб., на цирк – 22 028 руб., на «драму» – 18 515 руб. «Лектор заявил, что борьба с пьянством возможна только путем широкой пропаганды противоалкогольной литературы, устройством разумных развлечений: кинематографов, чтений, концертов, спектаклей и т.д.» [Сине-фоно, 1913].

Просветительское сообщество смотрело на кинематограф как на спасительную альтернативу пагубным пристрастиям. В заметке «Деревенский прогресс», помещенной в «Пермской земской неделе», сообщалось: «Крестьяне большого села Канадей (около Сызрани), видя, что пьянство в народе увеличивается и пагубно отражается на благосостоянии, на общем сходе постановили закрыть сельский трактир, винную лавку и шесть пивных лавок. Вместо питейных заведений крестьяне открывают теперь в своем селе кинематограф» [Деревенский прогресс, 1913]. Однако кинематограф не мог поддержать интереса к сельскохозяйственным знаниям, фильмы на сельскохозяйственные темы практически не выпускались (разве что о фермерах в Америке или страусовых фермах под Ниццей), и не для того сами крестьяне закрывали у себя пивные лавки и пытались заводить электро-театры. Кинематограф не привлек бы в свои залы самую разношерстную публику, если бы был «популяризатором сельскохозяйственных знаний» или «народным университетом». Это как в фельетоне, напечатанном в «Пермских губернских ведомостях», владелец иллюзиона, которому на кинематографическом съезде объявили, что он «университет», а по прибытии домой механик сообщил, что урядник снял с показа «Жизнь гарема или страстную невольницу», вздохнул: «Пушай дрянь смотрят, ежели полиция хороших картин не позволяет показывать» [После съезда кинематографических деятелей, 1911]. В век пара и электричества, являясь квинтэссенцией технического прогресса, кинематограф был чудом современной техники и универсальным развлечением.

О социальном облике кинозрителя Ю. Цивьян в книге «Историческая рецепция кино» пишет: «Уже начиная с 1907 г., когда первое удивление от кинематографа улеглось и кинематографическая публика не только попала в поле зрения пишущих о кино, но и сделалась центром их внимания, типовой формулой стало сословное перечисление сидящих в зале, после которого следовало резюмирующее “все”» [*Цивьян*, 1991, с. 47]. Пермские хроникеры называли среди публики и учащихся, и военные чины, и светских дам. Я. Жданов, объездивший пол-России с киноговорящими картинками, в своих неопубликованных воспоминаниях писал о владельце кинотеатра «Прогресс» в Перми, проспоренном им пари, после чего 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»². «Только в синематографе, на этой ни к чему не обязывающей, нейтральной почве, встречаются самые разнообразные слои общества, единодушно восхищаясь видом бушующего океана или смеясь над похождениями Глупышкина и Макса Линдера» [*Ковальские*, с. 8]. Социальная идентификация не позволяет дифференцировать зрителя, о его менталитете красноречивей говорит содержание картин разных жанров.

Настоящим окном в современный мир были видовые картины. Провинциалы могли посмот-

реть не только сбор фиников в Алжире, купание слонов на Цейлоне, жизнь экзотических рыб в берлинском аквариуме или игру Сары Бернар в парижском театре. Видовых сюжетов становилось все больше, и все больше снималось видов русских городов и местностей, национального образа жизни и традиций. В Пермской губернии кино съемки осуществлял известный фотограф В.Л. Метенков. Многие отечественные видовые картины посвящались спорту и авиации, они позволяли узнать о спортивной жизни в городах России и сравнить ее с тем, что происходило у себя дома. На пермских ипподроме и велодроме проводились кино съемки одним из компаньонов местного электро-театра «Триумф», А.М. Диковым, эта кинохроника демонстрировалась в местных театрах и отправлялась в еженедельник «Патэ-журнал».

Спортивные киносюжеты способствовали распространению спорта. Спортивная жизнь в Перми разворачивалась на традиционных площадках – ипподроме за городским садом и велодроме в самом саду. Ипподром привлекал городскую элиту, на велодроме проводились более привлекательные для массовой публики мероприятия. Приметой времени стало появление новомодных спортивных забав – лаун-тенниса, фут-фола, серсо, крокета, сокольской гимнастики. В начале 1910-х в Перми создаются Общество содействия физическому воспитанию детей, общество «Светлая Юность», Пермский речной яхт-клуб. Приобрели актуальность вопросы физического воспитания детей, организации детского спорта. В планах Общества содействия физическому воспитанию детей были организация игр на свежем воздухе, катания с гор, «по возможности, так называемых американских», катания на буерах, устройство «открытого скетинг-ринга около гостиного двора». В программе общества подчеркивались важность психического и морального здоровья детей, укрепления их интеллекта, необходимость отвлечения от «таких дурных сторон жизни как – алкоголь, карты, низменные инстинкты, самоубийства и пр.»³. Физическое здоровье «грозило» войти в моду, традиционные народные городские развлечения и забавы настойчиво пополнялись заграничными играми.

Автомобиль в Перми постепенно превращался из предмета забавы, роскоши в средство передвижения. В газетах печатались объявления о продаже автомобилей, сообщения о свадьбах «с автомобилем» и всевозможных происшествиях на дорогах. В губернской хронике муссировались слухи о том, что известный авиатор Сергей Уточкин, возможно, продемонстрирует свое искусство в Перми. Уточкин до Перми не доехал, поэтому кинематографические авиационные съемки вызвали огромный интерес зрителей. Однако Пермь все-таки имела свою «авиационную страничку», связанную с именем Василия Каменского, который в 1911 г. осуществил пробные полеты на своем моноплане системы «Блерио» на пермском ипподроме и в Нижних Курьях [К полетам В.В. Каменского в Перми, 1911].

Достоянием кинематографа становились резонансные события в политической и культурной жизни. К 300-летию династии Романовых был снят ряд фильмов, в одном из которых роль Михаила Федоровича сыграл М. Чехов, а декорации выполнил впоследствии корифей русской кинорежиссуры Е. Бауэр. По свидетельству кинематографической прессы у широкой публики картина успеха не имела, зато в провинции лента пользовалась выдающимся успехом – в пермских театрах «Триумф» и «Отдых» объявлялись специальные юбилейные программы. Те, кто интересовался искусством, следили за драмой с изуродованной картиной И. Ренина «Иван Грозный убивает своего сына». Публикации на эту тему мы находим на страницах провинциальной печати. (Скандалное выступление М. Волошина, обвинившего художника в чрезмерном натурализме, спровоцировавшем психически неуравновешенного человека, также имело большой резонанс, вызвав восторг футуристов и обструкцию М. Волошина «большой» публикой.) В 1913 г/ на экраны выходит фильм «Картина И.Е. Репина „Иван Грозный и его сын Иван“ после преступления Балашова». В том же году публикуются первые статьи В. Маяковского и Д. Бурлюка о кино, снимается фильм «Московские футуристы»; впоследствии эти съемки составят основу картины «Драма в кабаре футуристов № 13». Картина не встречалась нам в пермском прокате, между тем манифест итальянских футуристов увидел свет на страницах «Пермских губернских ведомостей».

Видовые сюжеты знакомили с событиями и мироощущением современного мира, комические – с частной жизнью, стремительно меняющимся миром окружающих вещей, предметов повседневного обихода. Кинематограф незамедлительно откликался на все увлечения горожан, техническому прогрессу посвящались популярные комические сюжеты. В пермских электро-театрах, например, демонстрировались картины «Телеграфическая ошибка», «Загипнотизированный вело-

сипед», «Электричество действует», «Леночка-электротехник» и пр. Новшества вступали в конфликт с традиционным повседневным мышлением обывателей, создавая возможности для обыгрывания этих парадоксов современной жизни.

Обыватель стремился в иллюзии прежде всего за развлечениями – и в кинематографах преобладал комический репертуар. Сюжеты шедших тогда комедий были неприхотливы и примитивны, однако картины типа «Прелести городских скамеек», «Собака колбасника», «Лакей за барина, горничная за барыню», «Англичанин в гареме» вполне удовлетворяли массовый вкус. Герои комедий становились любимыми и узнаваемыми персонажами, первыми звездами этого жанра. «В то время как большинство комиков того периода создавали преимущественно маниакальные и гротескные образы, Линдер адаптировал характер стройного и красивого молодого boulevardier с гладкими волосами, тонкими усиками, в безукоризненном блестящем цилиндре, который выживал во всех катастрофах. Макс был находчивым и всегда изобретал выход из многих переделок, в которые он попадал, обычно как результат неисправимой галантности по отношению к хорошенькими леди» [Robinson, 1996, p. 117].

Осенью 1913 г. Макс Линдер посетил Россию. Об этом событии появился фильм «Приезд Макса Линдера в Петербург». В Сарапуле открылся кинотеатр «Макс Линдер», а по всей России после его приезда началось повальное увлечение танго. В 1913 г. фирмой «Эклер» был выпущен на экран фильм А.Е. Хохловкина «Танго», танец в котором исполнили Е. Кригер и Вали. В 1914 г. этот танец появляется в картине Е. Бауэра «Дитя большого города» и затем становится непременной принадлежностью салонных картин.

Царицей экрана являлась кинодрама. В Перми с успехом шли картины с участием знаменитостей европейского театра. Кинематограф апеллировал к театру, провинциальный зритель радушно встречал картину, если в ее анонсе упоминались названия известных европейских театров или имена театральных знаменитостей: Макса Рейнгхардта, Сары Бернар, Габриэль Режан, артистов Копенгагенского королевского театра. В Перми «Королева Елизавета» с участием Сары Бернар шла под названием «Несчастливая любовь графа Эссекского». Вместе с тем на небосклоне «полотняного неба» появлялось все больше новых звезд. В 1913 – начале 1914 г. в пермских кинематографических театрах демонстрировались картины с участием датчан – «любимца публики» Вольдемара Гаррисона, «волшебницы экрана» Асты Нильсен, «несравненной» Бетти Нансен, «всеобщего кумира» Карло Витта, Евы Томсен, Эльзы Фрейлих, Люли Бек. Успехом у русских кинозрителей пользовались звезда немецкого кино Женни Портен и театральный актер Пауль Вегенер, итальянцы Лида Борели, Эспирия Сантес и Марио Бонар, артисты французской комедии г-жа Робин и г-н Александр. На экране также можно было увидеть европейских балетных знаменитостей Стасю Наперковскую, Труханову, Сахарет, Небушку и др.

В кинематографический сезон 1913 г. в Перми состоялись премьеры двух знаковых для развития кинематографа 1910-х гг. картин – «Камо грядеши?» (1912) и «Фантомас» (1913) Луи Фейада.

Грандиозные костюмированные картины, так называемые пеплумы, выдвинули итальянскую кинематографию на первое место в Европе тех лет. Боевик «Камо грядеши?» был поставлен известной итальянской фирмой «Чинес» в невиданных ранее масштабах, поражал массовыми сценами и перспективными съемками. Особенно потрясли воображение зрителей сцены игрищ в «Циркус максимус» и подкрашенные в красный цвет кадры пожара Рима. Режиссер Э. Гуаццини смело применял крупные планы, сопоставляя в монтаже кадры с Нероном и сцену борьбы христиан с дикими зверями [Теплиц, с. 63]. «Камо грядеши?» был одним из самых кассовых фильмов Лондона, Парижа, Берлина и Нью-Йорка.

С немалым успехом шли итальянские пеплумы по всей России. Пеплум «Камо грядеши?» пермский зритель увидел в весенний сезон 1913 г. в Городском театре: прокатчики сочли выгодным демонстрировать его в театре, ввиду значительных размеров помещения. Одновременно фильм показывался в электро-театре «Триумф» наряду с французским «Фантомасом». Сообщалось: «В один вечер две грандиозные драмы: “Камо грядеши?” по роману Г. Сенкевича, “Фантомас”, инсценированный роман – Пьера Сувестри и г. Аллена» [Пермские губернские ведомости, 1913]. Более того, знаменитый итальянский пеплум демонстрировался в этот сезон также в цирке. Права на демонстрацию картины оспаривали разные электро-театры. Это был один из первых примеров борьбы за монопольный показ «боевых» картин, которая развернется в последующие годы в провинциальных

театрах.

Катализаторами изменений в кино *belle époque* выступали различные европейские кинематографии. Популярность фильмов-сериалов была заложена во Франции эклеровским «Ником Винтером», криминальным сериалом 1908 г. Сюжеты детективных фильмов заимствовали из серийных романов Эжена Сю, Понсона дю Террайля, Леона Сизи, а также из газетной судебной хроники, и авантюрный киножанр получил еще название «кинофельетон», «уголовный фельетон».

Ярким режиссером нового поколения французского кино выступил Луи Фейад. «Его фильмы-сериалы в цикле “Жизнь как она есть” разоблачали трагические или, по крайней мере, жалкие последствия неоправданной социальной и сексуальной стереотипности» [Abel, 1996, p. 108–109]. В 1913 г. фирма Гомон приступила к выпуску серии «Фантомас» (1913–1914), экранизации приключенческого романа в 32 томах Пьера Сувестра и Марселя Алена, появившегося в газетном варианте в 1911 г. «Фантомас» стал самой прославленной серией Луи Фейада, за которой последовали как бы его продолжения: «Вампиры» (1915–1916), «Жюдекс» и «Новая миссия Жюдекса» (1916–1917).

Детективные ленты делали большие сборы в России. Успех Фантомаса был тождественен успеху грошовых брошюр о похождениях Шерлока Холмса, Ника Картера и Ната Пинкертона, издававшихся в эти годы в сотнях тысяч экземпляров [Гинзбург, 1963, с. 137]. Фельетон на страницах «Пермских губернских ведомостей» под названием «Эволюция преступного типа в литературе» поднимал проблему распространения уголовного романа: раньше литература внушала ужас к преступлению, теперь пришли Раскольников, теория вседозволенности. Преступники обольстительны, умны, джентльмены, они наслаждаются жизнью. Виновником фельетонист называет Фридриха Ницше и «иже с ним». То, что большинство героев современных уголовных романов симпатичны, является симптомом развития общественных нравов [Эволюция преступного типа..., 1913].

Анализ фильма «Фантомас», являвшегося ключевым произведением в эволюции раннего немого кино, позволяет представить интересы горожан начала века. Серии «Фантомаса» заложили основы так называемого «фантастического реализма»: «кровавые подвиги ловко маскированы успокоительным мирным фасадом повседневной жизни» [Abel, 1996, p. 108–109]. Абсолютно великолепен в фильме Луи Фейада предвоенный Париж – Париж роскошных отелей и особняков, театров и ресторанов. Перед восхищенным зрителем предстают интерьеры «бель эпок» и чудесные дамские моды «ар нуво», витрины магазинов и кафе, абрис метрополитена Гектора Гимара и залитые солнцем улицы европейской столицы. Жорж Садуль писал, что Л. Фейаду «присуще поэтическое восприятие реальной жизни и природы, а еще больше – поэзии парижских улиц, которые так много дали искусству Бальзака. Эти крыши, по которым убегает бандит, овеяны глубоким лиризмом... Серые стены, ставни, мостовые, фиакры, тяжелые ломовики, старомодные такси...»; «В „Фантомасе“ Фейад ведет рассказ четко и уверенно. В нем действие стремительно, а синтаксис очень прост; никаких повторений, никаких длиннот. Его почерк напоминает руку Вольтера – это настоящий французский стиль» [Садуль, 1958, с. 428–429].

О популярности криминальных драм можно судить по степени их распространения, в частности, в пермском прокате тех лет, о том, какое они оказывали влияние на публику, мы узнаем из воспоминаний современников. Леонид Трауберг, впоследствии один из основателей «Фабрики эксцентрического актера» подтверждал, что все одесские мальчишки перед войной и в начале ее обязаны были посмотреть «Фантомаса», образ Рене Наварра в черном трико очень сильно визуально воздействовал. Как к «сокровищу» относился к «Фантомасу» С. Эйзенштейн, Л. Кулешов использовал ассоциации из фильма в «Приключениях мистера Веста в стране большевиков», сами фэкссы прибегли к ним в «Трилогии о Максиме». «Я представляю, – вспоминал Л. Трауберг, – 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» [Нусинова, 2003, с. 8].

Иностраный кинорепертуар продолжал занимать господствующее положение в программах кинотеатров, буржуазная публика ценила западные картины, привлеченная европейским образом жизни, качеством и разнообразием европейского кино, удовлетворявшим многие современные вкусы. Журнал «Вестник кинематографии» в 1913 г. замечал: «Европейский кинематографический рынок выбрасывает ежедневно десятки драм из самых разнообразных миров и мирков. Здесь и большой свет, и артистическая среда, и кафешантанная чад. Картины из жизни червонных валетов

и труппных подонков сменяются картинами, рисующими замкнутую придворную жизнь. В особенности часто появляются ленты, рисующие любопытный цирковой мир» [Сюжеты..., 1913, С. 16].

Переломными в развитии русской кинопромышленности стали 1912–1913 гг. У публики рос интерес к отечественным картинам, и эти картины также являются красноречивыми свидетельствами эстетических вкусов горожан того времени. В России заметно расширялась сеть кинотеатров, росло число киноателье, в том числе в разных городах страны. За первенство боролись фирмы А. Ханжонкова и П. Тимана. Последняя выпускала по аналогии с итальянской «Русскую золотую серию». Ведущие русские кинопромышленники экранизировали классические и современные произведения, результатом чего стало создание своеобразной кинобиблиотеки, явившейся вкладом в кинокультуру, обогатившей зрителя. Вместе с тем в русском кино по примеру европейского входила в моду драма «из современной жизни», что отразило одну из особенностей зрительского менталитета предвоенных и военных лет. В поисках сюжетов кинематографисты обратились к популярной современной литературе, произведениям А. Вербицкой, М. Арцыбашева, Е. Нагродской и др. В «Русской золотой серии» в 1913 г. выпущены на экраны «Ключи счастья» и «Вавочка» по А. Вербицкой, «Гнев Диониса» по Е. Нагродской, на фабрике А. Ханжонкова экранизировали театральную пьесу М. Арцыбашева «Ревность». Кинематографисты снимали фильмы по сценариям Н. Брешко-Брешковского и графа Амори.

Фильмы массового репертуара имели большое воздействие на публику в формировании ее жизненных ценностей. Заглянув на страницы романов М. Арцыбашева или А. Вербицкой можно узнать, какую литературу читали гимназисты и гимназистки начала века. М. Арцыбашев, «порнограф с идеями», по выражению К. Чуковского, «порнограф из Ахтырки», по едкому замечанию Н. Зоркой, писал о бессмысленности существования в духе «конца века», адаптировал «вселенское отчаяние символистских салонов для уездных барышень и семинаристов» [Зоркая, 1976, с. 154]. А. Вербицкой зачитывалась учащая молодежь, ее писания представляли собой типичную интеллектуальную подделку. Героями романов являлись революционеры и танцовщицы, читающие стихи «Бодлера, Верлена и Альфреда де Мюссе» и любующиеся «головками Cléo de Mérode, Линой Кавальери и Захаретт». «В ее романах есть все, чего только угодно; на одной и той же странице вы можете найти и анархизм, и “бледно-лиловые ирисы на молочно-белом кретоне”, и “рост сознания пролетариата”, и “фибры тела”, – писали «Пермские губернские ведомости». Она «с ожесточением и увлечением, как литературный балаганщик, бряцает своими “Ключами счастья”». На подмостки литературного балагана она выходит во всеоружии. Ее “романы”, посвященные, конечно, вопросам пола, украшены именами Гамсуна, Ницше, Уайльда, Шарко, Крафт-Эбинга, Маркса, Лассалля, Бюка, Дарвина, Брюсова, Мопассана, Арцыбашева, Пшибышевского и т.д. С этими ли именами не сделать чисто американского boom’a?» Причем г-жа Вербицкая «преподносит свое лекарство публике через час по ложке», выпуская первую, вторую, третью части «своих ключей и отмычек, с помощью которых человечество уже окончательно должно открыть себе двери рая» [Литературные заметки..., 1910].

Те же идеи распространял кинематограф, но в кино они приобретали иное значение. Литературный «боевик» «Ключи счастья», экранизированный в 1913 г., стал первым кинороманом. Снимался он три месяца, съемки проходили в красивых местах под Киевом и в Италии. Фильм оказался не просто «супербоевиком», он получился лучше романа. Благодаря натурному плану кино подтверждало свою способность изображать действительную жизнь, благодаря индивидуальности актера, умению режиссера воспроизводить детали жизни на экране возникала отличная от литературного первоисточника реальность. Немецкий историк кино З. Кракауэр писал об этом главном свойстве кино, заключающемся в раскрытии физической реальности, видимого мира, природы, позволяющем объяснить, почему несовершенный фильм может оказаться кинематографичнее, чем блестяще исполненный, и почему популярность фильма у широкой публики не зависит от его эстетической правомочности [Кракауэр, 1974, с. 56, 66].

Возникнув как лубочное развлечение, предназначенное в первую очередь для демократических зрителей, кинематограф вскоре переориентировался на буржуазную, обывательскую публику. Изменение аудитории повлекло за собой изменение тематики картин: картина «Ревность» по пьесе М. Арцыбашева – «грандиозная», «монопольная», «сенсационная» – демонстрировалась в Перми в 1914 г. при повышенных ценах, показ «нашумевшего» фильма «Ключи счастья» в 1914 г. повто-

рялся в Городском театре: «Во 2-й раз в Перми пойдет величайшее произведение кинематографии “Ключи счастья”». Администрация предупреждала: «ввиду громадного скопления публики» билеты рекомендуется приобретать заблаговременно в кассах Городского театра [Пермские губернские ведомости, 1914, 2 мая].

Рядом с «русским бульваром» уголовная драма. Первый фильм фабрики И. Ермольева «В омуте Москвы (Московская быль)» шел в Перми в сопровождении эпитетов: «грандиозная монополярная картина», «потрясающая драма из современной жизни». А драма «Страшная месть горбуна К» рекламировалась так: «Очередная русская серия! Новинка текущего сезона... Изображающая распущенность и развращенность нашего общества. Сенсационный сюжет и дивная игра производят жуткое впечатление на зрителей. Постановка художника Е.Ф. Бауэра» [Пермские губернские ведомости, 1914, 15 янв.]. Для зрителя особый интерес представляла драма из «русской жизни», «русская быль», причем не только благодаря сюжету. Поскольку в качестве режиссера картины назывался «художник» (это один из первых случаев упоминания в провинциальном киноанонсе имени постановщика), кинопостановка обретала вес в глазах культурного зрителя. Лента Е. Бауэра «Страшная месть горбуна К» неоднократно с успехом будет идти в Перми. Однако Е. Бауэр обрел известность не как создатель уголовных драм: с переходом на фабрику А. Ханжонкова он становится ее главным постановщиком и одним из ведущих режиссеров русского экрана, мастером психологической кинодрамы.

В 1913 г. вышел фильм Е. Бауэра, предопределивший почерк режиссера в дальнейшем. «Сумерки женской души» – первый коронный фильм Евгения Францовича, не замедливший появиться в провинциальном прокате. Специфику фильма составил не надрывный, слезливый сюжет, а совершенно изумительное художественное построение картины. Полотно экрана словно полно цветочным рисунком: комнатные цветы, прихотливые светильники, газовые вуали, кружева дамских одежд – все это впервые появилось в кинодействии Е. Бауэра и осталось в дальнейшем на правах исключительных «персонажей» его картин.

Е. Бауэр – первый художник в мировом кино, подошедший к кинематографу как живописному зрелищу, строивший каждый кадр как живописец свое полотно. Автор композиционного метода в кинематографии, он умело создавал в своих картинах не просто впечатляющие декоративные ансамбли, а единое изобразительное и пластическое действие. В то же время Е. Бауэр – мастер детали, ракурса, светотени, которые живут на его кинематографических полотнах по законам нового искусства, фотогении жизни в ее случайных и предметных проявлениях. Уже кадры «Сумерек женской души» оставляли ощущение легкости и воздушности, выстроенность мизансцен по скрупулезности напоминала кружево.

Картин Е. Бауэра в провинции с каждым годом все больше, они демонстрировались в лучших электро-театрах города: «Триумфе», «Колибри» – и достойно принимались просвещенной публикой. Ни одна картина режиссера не избежит провинциального, пермского, проката. Появление таких кинопроизведений на русском экране свидетельствовало о высокой культуре зрителя, изощренном вкусе элиты «прекрасной эпохи».

В русском кино складывалась высокая актерская культура, также отвечающая требованиям публики. Провинциальный зритель первоначально чрезвычайно благоволил к театральным актерам, рассматривал киноэкран как возможность увидеть европейских и русских столичных театральных знаменитостей. Однако их затмили собственные «короли экрана», и вскоре ни один электро-театр, даже в самой глухой провинции, не мог существовать, не показывая фильмов с И. Мозжухиным. Актер магнетического дарования и необыкновенного диапазона, ставший олицетворением русской кинематографии в глазах Европы и Америки, сравнивался с Ч. Чаплиным, Д. Фербенксом и другими знаменитостями. С его именем связаны лучшие произведения дореволюционного кино и фильмы русской эмиграции. Серия сохранившихся в Пермском краеведческом музее фотографий актера говорит о его популярности в провинции.

В 1913 г. П. Чардынин вместе с художником В. Старевичем поставил дивную комедию «Домик в Коломне», где одну из ранних своих ролей исполнил И. Мозжухин. Анализ репертуара пермских электро-театров показывает, что комедии были непременной составляющей всех кинопрограмм. Невзыскательный провинциальный зритель к комедии благоволил чрезвычайно, однако «Домик в Коломне» прошел в пермском прокате весьма скромно, между тем картина сделала честь ранней русской кинематографии. Фильм сохранился и замечательно смотрится сегодня; он веселый

и смешной в первую очередь благодаря дарованию И. Мозжухина, который, по словам С. Гославской, «буквально “купался” в своей роли»: «Каких только трюков он не придумывал! Здесь было где развернуться его комедийному дарованию» [Гославская, 1974, с. 144–145]. «Домик в Коломне» свидетельствует о том, как можно небрежно подойти к классическому репертуару и осуществить художественную постановку в условиях раннего немого кино.

Так в предвоенные годы намечались новые подходы в русском кино. Расцвет оно будет переживать в годы Первой мировой войны, когда ослабнет поток западной кинопродукции. Новизна же его проявилась в обращении к тематике современной жизни, профессионализме актерской игры, решении режиссерами более сложных художественных задач, появлении интереса к живописным аналогам разработки сюжета. На фоне общей кустарности картины Е. Бауэра, В. Старевича, Я. Протазанова, В. Гардина, П. Чардынина выделялись и благотворно воздействовали на мировоззрение русского зрителя.

Накануне войны кинематограф занял первое место среди развлечений городской культуры, по посещаемости он значительно обгонял цирковые и театральные мероприятия. В социальном плане публика кино представляла собой миниатюру городского общества. Анализ содержания кинематографических лет позволил осуществить «узнавание» зрительских предпочтений в кино. Жители русской провинции смотрели те же ленты, что и жители Мехико или Парижа. Видовые и комические картины, экранизации классики и исторические пеплумы, авантюрно-приключенческие и психологические драмы выступали источниками насыщенных интересов и меняющегося кругозора публики. Отечественные кинофирмы научились снимать картины разных жанров и направлений, прокатные конторы дополняли репертуар лентами иностранного производства, поэтому посетитель кинематографических театров мог удовлетворить свои самые разнообразные вкусы, знакомясь как с бульварными и сыскными фильмами, так и с изысканными проявлениями ар нуво в кинематографии. Все они складывались в полную «картину мира» дореволюционного зрителя, подчеркивая общность интересов провинциальной публики к современной зрелищной культуре и в то же время маркируя водораздел между ее массовыми и элитарными потребностями.

Примечания

¹ Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. 35. Оп. 1. Д. 151. Л. 17–22.

² Жданов Я.А. По России с киноговорящими картинами // Кабинет отечественного кино ВГИК. Инф. № 26016. Л. 8-9.

³ ГАПК. Ф. 36. Оп. 3. Д. 10.

Библиографический список

- Abel R. Louis Feuillade* // Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996.
Robinson D. Max Linder // Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996.
 Белый А. Арабески. М., 1911.
 Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.
 Гославская С. Записки киноактрисы. М., 1974.
 Деревенский прогресс // Перм. земская неделя. 1913. № 2, 24 янв.
 Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
 Ковальские К. и О. О кино-театрах // Студия. 1912. № 25.
 К полетам В.В. Каменского в Перми // Перм. губ. ведомости. 1911. № 72, 1 апр.; № 94, 3 мая; № 110, 27 мая; № 154, 20 июля.
 Кракауэр Э. Реабилитация физической реальности. М., 1974.
 Литературные заметки. Текущая беллетристика – Андреев, Горький и Арцыбашев – Г-жа Вербицкая // Перм. губ. ведомости. 1910. № 223, 15 окт.
 Нусинова Н. Леонид Трауберг: Памяти учителя // Киновед. зап. 2003. № 63.
 Трауберг Л. Чай на двоих. М., 1993.
 Перм. губ. ведомости. 1913. № 96, 5 мая; 1914. № 11, 15 янв.; № 94, 2 мая.
 «После съезда кинематографических деятелей // Перм. губ. ведомости. 1911. № 174, 17 авг.
 Разумный кинематограф // Перм. земская неделя. 1913. № 39, 26 сент.
 Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2.
 Сине-фоно. 1913. № 4.
 Серафимович А. Машинное надвигается // Рус. ведомости. 1911. 1 янв.
 Сюжеты. Отголоски печати // Вестник кинематографии. 1913. № 17.
 Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927. М., 1968.

Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991.
Эволюция преступного типа в литературе // Перм. губ. ведомости. 1913. № 5, 27 февр.

Дата поступления рукописи в редакцию 22.10.2013

THE LAST YEAR OF THE “BELLE ÉPOQUE”, OR PROVINCE IDENTIFICATION THROUGH CINEMA (THE EXAMPLE OF PERM REGION OF THE EARLY XX CENTURY)

V. V. Ustyugova

Perm State University, Bukireva str., 15, 614990, Perm, Russia
vera_ust@list.ru

The article examines the outlook of a provincial viewer in the reflection of early silent movies of 1913. The period from the time of the World Exhibition in Paris, when the Eiffel Tower was built, and until World War I was called the Belle Époque. The Belle Époque appeared in culture and everyday life, and the birth and flourishing of cinema was one of its indicators. The city of Perm was chosen for the consideration as the capital of a big region and a typical Russian province with the lights of illusions shining as everywhere. The cinema became the most popular mass entertainment and the centre of everyday city life. Unlike other cultural and recreational activities like theatre, circus and farce, movies were visited by the representatives of all social groups and therefore became a speaking miniature of urban society. On the eve of the war Danish, Italian, French, German movies were popular. At the same time Russian cinema industry began to develop with the evolving of main genres and trends. The quality of the movies marked the division between mass and elite tastes of the public. Cinematographic products of foreign and national companies, adaptations of classic and contemporary authors, adventure and psychological dramas respond to the increasing expectations of viewers, so they can serve as sources for the study of diverse interests and life strategies of people in the early XX century.

Key words: cinema, daily life, regional history, the Belle Époque, entertaining culture.

References

- Abel R.* Louis Feuillade // Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996.
Robinson D. Max Linder // Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996.
Belyy A. Arabeski. M., 1911.
Ginzburg S.S. Kinematografiya dorevoljucionnoy Rossii. M., 1963.
Goslavskaya S. Zapiski kinoaktrisy. M., 1974.
Derevenskiy progress // Perm. zemskaya nedelya. 1913. 24 yanv., № 2.
Zorkaya N.M. Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov. M., 1976.
Koval'skie K. i O. O kino-teatrakh // Studiya. 1912. № 25.
K poletam V.V. Kamenskogo v Permi // Perm. губ. ведомости. 1911. 1 apr., № 72; 3 maya, № 94; 27 maya, № 110; 20 iyulya, № 154.
Krakauer Z. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti. M., 1974.
Literaturnye zametki. Tekushchaya belletristika – Andreev, Gor'kiy i Artsybashev – G-zha Verbitskaya // Perm. губ. ведомости. 1910. 15 okt., № 223.
Nusinova N. Leonid Trauberg. Pamyati uchitelya // Kinoved. zap. 2003. № 63; takzhe: Trauberg L. Chay na dvoikh. M., 1993.
Perm. губ. ведомости. 1913. 5 maya, № 96; 1914. 15 yanv., № 11; 2 maya, № 94.
«Posle s'ezda kinematograficheskikh deyateley // Perm. губ. ведомости. 1911. 17 avg., № 174.
Razumnyy kinematograf // Perm. zemskaya nedelya. 1913. 26 sent., № 39.
Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino. M., 1958. T. 2.
Sine-fono. 1913. № 4.
Serafimovich A. Mashinnoe nadvigaetsya // Rus. vedomosti. 1911. 1 yanv.
Syuzhety. Otgoloski pechati // Vestnik kinematografii. 1913. № 17.
Teplyts E. Istoriya kinoiskusstva. 1895–1927. M., 1968.
Tsiv'yan Yu. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii 1896–1930. Riga, 1991.
Evoljutsiya prestupnogo tipa v literature // Perm. губ. ведомости. 1913. 27 fevr., № 5.