



Кинопрокат и кинофикация в дореволюционной России (1896-1907)

М.И. Косинова

кандидат философских наук

В статье рассматривается так называемый «французский период» в истории русского кинематографа конца XIX — начала XX века. Анализируется процесс формирования отечественного института кинопрокатчиков и кинофикаторов или театровладельцев, как их тогда называли. Освещаются вопросы репертуарной политики и работы со зрителем, рассматривается проблема успешности русского дореволюционного кинематографа.

УДК 778.58.003/004

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематография,
кинопрокат,
театровладельцы,
кинорепертуар,
кинопосещаемость,
зрители

Первые годы российского кино тесно связаны с иностранными производителями, прокатчиками, показчиками. Около десяти лет, в течение которых Великий немой переживал зарождение, формирование и развитие, балом в России правил крупнейший французский киномонополист Шарль Пате. Именно его киноаппараты везли пионеры российской кинематографии из Парижа. Оттуда же доставлялись первые ленты, потрясавшие своим «правдоподобием» зрителей всего мира.

Возникновение кинопроката

Первые съемки в дореволюционной России осуществляли иностранцы. Они же строили первые кинотеатры, заполняя отечественный экран своими фильмами. Русским владельцам первых синематографов приходилось нелегко — не хватало ни денег, ни качественных картин, ни опыта. Среди огромного количества иностранных лент среднего и низкого уровня было трудно выбрать что-то стоящее, а главное, соответствующее вкусам русского зрителя. Риск «прогореть», сделав ставку не на ту картину, был постоянным. Кроме того, частые поездки во Францию, Англию и Америку отнимали немало времени.

В том периоде обнаруживается немало сходства с нынешним положением владельцев российских кинотеатров (в первую очередь, столичных). Иностранные дистрибьюторы настойчиво

пытаются навязать пакет, состоящий из блокбастера и второсортных боевиков «в нагрузку». Чтобы найти стоящий фильм, приходится ездить по мировым кинофестивалям, кинорынкам, торговаться с владельцами прав. Да и головной боли по поводу того, «пойдет или не пойдет» фильм у зрителя, окупится ли в прокате, не убавилось. Скорее наоборот, ставки выросли, а вместе с ними увеличился риск. Если на заре кинематографической эры кинопредпринимательство было связано с малыми издержками и максимальными прибылями (это объясняет приток в кинематограф мелких предпринимателей из сфер, далеких от кино), то сегодня кино — область рискованного бизнеса.

Существенным отличием от первого исторического периода кинематографа является то, что в России есть своя национальная киноиндустрия.

У пионеров российского проката такой опоры не было. До 1908 года в нашей стране не существовало собственного кино-

производства, зрителю приходилось довольствоваться исключительно иностранными «новостями», как тогда называли новинки экрана. Тогда же появились разъездные агенты, занимавшиеся продажей картин своих фирм, таких как «Братья Пате», «Гомон», «Эклер». Многие пионеры отечественного кино тоже поначалу были коммивояжерами иностранных кинофирм в России, например, И.Н. Ермолев, А.А. Ханжонков, П.Г. Тиман, А.О. Дранков и другие. Отечественные кинопредприниматели приходили в кино с ничтожными средствами, и чтобы накопить первоначальный капитал, им приходилось совершать посреднические операции, продавая за-

рубежные картины владельцам отечественных кинотеатров, а впоследствии, с появлением проката, и прокатным конторам. Дело это было рискованным.

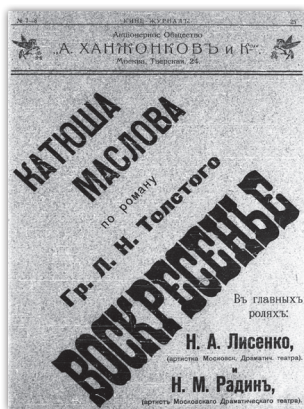
«Если какой-либо представитель во избежание риска заказывал копий меньше, чем мог распространить в своей стране, то он скоро терял свое представительство, так как находились конкуренты, предлагавшие фабриканту повысить продажу их картин в России. Если же представитель заказывал копий больше, чем мог их продать, то все его заработки и основные средства поглощались залежами непроданных копий на складе, что грозило ему полным разорением», — вспоминает А. Ханжонков¹.

Таким образом, выигрывал тот, кто правильно предугадывал прокатный успех закупаемого за рубежом фильма. Риск был большим, но коммивояжеров привлекала быстрая оборо-



Реклама французской кинофирмы «Эклер». Кинезурнал, 1915 г.

¹ РГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 18, л. 127 об.



Реклама фильма «Катюша Маслова», производство АО «А. Ханжонков и К». Кине-журнал, 1915 г.

² В 1911 году, единственный из крупных кинопромышленников, А.А. Ханжонков открыл у себя Научный отдел для съемок научных, видовых и этнографических картин, просуществовавший до конца 1916 года. — Прим. авт.

³ «Вестник Кинематографии», «Синема», «Пегас». — Прим. авт.

Программа фильмов французской кинофирмы «Братья Пате». Проектор, 1915 г.

ПРОГРАММА

№ 2 — 1915 г.

Бр. ПАТЕ

МОСКВА

ОТДЕЛЪ ПРОДАЖИ.

Программа № 21.

Программа № 22

Дняты:		Дняты:	
7107 Судья испанца	170 м.	20405 Дочь цирюльника	180 м.
20407 Дочка	100 м.	7120 Судья испанца	180 м.
8052 Разбойник	100 м.	9258 Служанка	100 м.

Комические:

7095 Бель, лодка на воде	120 м.	7116 Железные шпалы	180 м.
20450 Вперед, гармонь и сапоги	235 м.	7099 Ошибка и ошибка Маргариты	200 м.
		7141 Пьяный разбойник	205 м.

Видовые:

7094 Вн. Лодка	85 м.	7110 Сестрички Ну-Ну	125 м.
7096 Виноградный сад	225 м.	7111 Виноградный сад	180 м.

Научные:

7100 Скорь и обильная еда	115 м.	7112 Роль хлеба, или: съедь хлебный хлеб	200 м.
---------------------------	--------	--	--------

РУССКИЕ ЛЕНТЫ:

Въ старину жилили дяди. Дядя из лесу шел. Сестрички. Ученый.
Черная наушница. Старик и ребенок. К. Сестрички. Дядя из лесу шел.
Ученый разбойник. Дядя из лесу шел. Сестрички. Дядя из лесу шел.

чиваемость средств: купил за границей картину — в России выгодно ее продал — вырученные средства можно вложить в дело. Был и другой путь: накапливать капитал в кинотеатрах, в прокатных конторах, появившихся позднее. Но уходили годы, прежде чем удавалось собрать средства для открытия своей фирмы, кинофабрики.

Наиболее успешным российским коммивояжером оказался А.А. Ханжонков. В историю кино его имя вошло как имя выдающегося кинопредпринимателя. Однако основы предпринимательства он освоил в период проката иностранных лент (когда кинопроизводства в России еще не было). Средства,

накопленные на этом поприще, он умело вложил в созданную им кинофирму. При этом А.А. Ханжонков, снимая картины, никогда не отказывался от проката иностранных лент. Это помогло ему снимать не только художественные фильмы, но и заниматься такими убыточными направлениями, как документальное и научно-популярное кино², мультипликация, выпускать журналы³ и поддерживать на должном техническом уровне свою кинофабрику.

Появление первых стационарных кинотеатров в России приходится на 1903 год. А уже в 1904 году фирма «Братья Пате» открыла официальное представительство в Москве. Вслед за ней и другие иностранные фирмы начали открывать конторы в Москве, Петербурге, других городах. Иностранцы постепенно оккупировали перспективный российский рынок, и поездки за границу потеряли свою актуальность. Владельцам кинотеатров стало легче финансово — им оставалось только выбирать наиболее подходящие картины для своего репертуара.

Хотелось бы подчеркнуть: репертуарная политика — один из ключевых, имманентных аспектов деятельности прокатчиков и показчиков. В истории отечественного кинематографа можно без труда обнаружить прочную связь между грамотно выстроенной репертуарной стратегией, ориентированной на зрительские потребности и интересы, и кассовыми сборами кинотеатров. В дореволюционной России, когда прокатчики и показчики стали самостоятельно заниматься формированием репертуара, произошел быстрый взлет национальной кинематографии, что во многом связано с верным определением репертуарной стратегии.

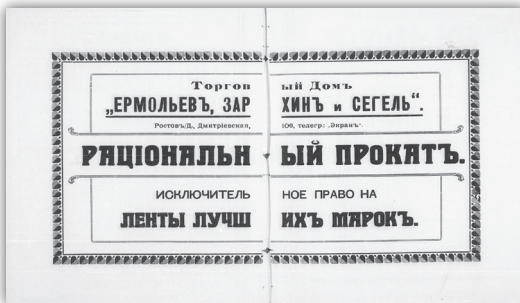
⁴ Владельцу кинотеатра каждое обновление программы обходилось приблизительно в 4500 руб. (стоимость одного метра пленки составляла 50 коп., программа состояла в среднем из 8900 метров). — *Прим. авт.*

Первое время программы кинотеатров были сборными (до 1913 года — начала массового выпуска больших полнометражных фильмов). Как правило, один сеанс состоял из 7–9 коротких фильмов (драма, одна-две видовые картины, научная, две хроникальные ленты, а также два-три комических сюжета) и продолжался полтора-два часа. Программа в кинотеатрах (речь о Москве и Санкт-Петербурге) менялась каждые три дня, а кое-где и ежедневно. Таким образом, за неделю в одном кинотеатре демонстрировалось почти 20 короткометражных фильмов, а за месяц зритель видел около сотни картин⁴.

Киновед В. Михайлов так аргументирует необходимость возникновения проката, как самостоятельной, совершенно особой сферы кинематографической деятельности: «Коробки с лентами скапливались, заполняли комнаты, они не только мешали, грозили случайностью пожара, но были мертвым капиталом, не приносящим более дохода. Ленты были почти новые, в хорошем техническом состоянии, а вновь показывать их в театре было нельзя — это могло подорвать репутацию театра, чем непременно воспользовались бы конкуренты. Возникла критическая ситуация: что делать с катастрофически растущими запасами старых лент и как вернуть хотя бы часть затраченных средств на их покупку»⁵.

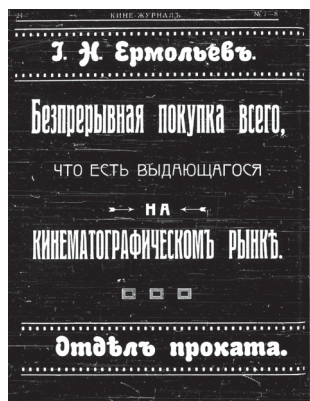
Крупные кинотеатры давали объявления о продаже «малодержанных картин», но пользы было мало, так как у театровладельцев скопились внушительные запасы старых лент.

Кое-что прикупали владельцы провинциальных кинематографов, однако из-за недостатка средств они предпочитали дешевые ленты. Причиной нежелания приобретать старые ленты была неразумность самой сделки: перспектива покупки картины, которая через несколько дней ляжет на полку, была малопривлекательной.



Реклама торгового дома «Ермольев, Зархин и Сегель». Проектор, 1915 г.

Тогда возник прокат картин — выдача кинолент на время за определенную плату. Для владельцев кинотеатров это было выгодно. Арендная плата была значительно меньше той, которую приходилось платить при покупке лент, и в кинотеатрах перестали скапливаться коробки с пленкой. В городах Европы и Америки стали открываться прокатные киноконторы, появились они и в России.

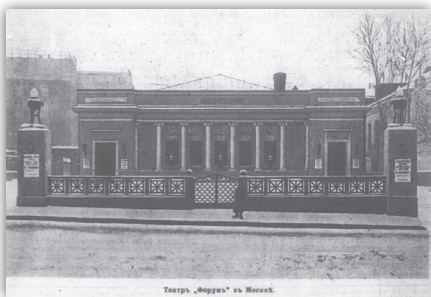


Рекламное объявление торгового дома И.И. Ермольева. Кине-журнал, 1915 г.

⁶ В начале XX века фильмы назывались в печати «фабрикатами», киностудии — «кинофабриками», а кинопроизводители, соответственно, «кинофабрикантами». — *Прим. авт.*

⁷ Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. — М.: Искусство, 1963. С. 104–105.

Театр «Форум» в Москве. Проектор, 1916 г.



Первое время многие «хозяева» кинематографа относились к появлению прокатной системы настороженно. «Кинофабриканты»⁶, — пишет один из крупнейших исследователей дореволюционного кинематографа С. Гинзбург, — боялись, что система проката сократит потребность в фильмах и тем самым ударит по их прибылям. Владельцы крупных кинотеатров, которым легче было закупать фильмы, чем мелким демонстраторам, опасались, что благодаря прокату владельцы карликовых иллюзионов смогут успешно с ними конкурировать. В ряде стран, в том числе в России, были сделаны попытки создания картельных объединений, или

синдикатов, для борьбы против проката фильмов. Однако вскоре выяснилось, что организация самостоятельной прокатной службы не угрожает прибыли ни кинофабрикантов, ни крупных театровладельцев. Первые получили возможность поднять цены на продаваемые фильмы, вторые — добиться права показа лучших лент монополично, «первым экраном». Собственно же для кинематографии система проката имела бесспорно положительное значение, так как она стимулировала повышение качества фильмов»⁷.

Говорить о повышении качества фильмов в первые годы существования проката не представляется, однако, возможным: он возник в нашей стране в 1907 году, а начало национального производства художественных фильмов датируется 1908 годом. Можно сделать вывод, что первые российские прокатчики работали исключительно с иностранной продукцией.

В 1907 году в Москве, считавшейся кинематографической столицей России, начался киномум. Повсюду открывались кинотеатры. В 1908 году их насчитывалось уже около 80-ти. Тверская, наиболее насыщенная кинотеатрами улица, в то время так и называлась — «Кинематографическая». Власти были вынуждены ограничивать количество кинотеатров за счет введения все более строгих требований к их устройству и режиму их работы. Так, в целях пожарной безопасности кинотеатры не разрешалось располагать ближе, чем 300 метров друг от друга⁸.

И тем не менее, в это время кинематограф переживал кризис. Кино начало изживать себя как аттракцион балаганного

⁸ Пожары в кинотеатрах и на кинофабриках случались постоянно (в студийных павильонах применялись вредные для глаз и пожароопасные дуговые осветительные приборы).

⁹ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. М.: 1947. С. 10.

¹⁰ Всего в 1907 году в двух столицах и провинции было выпущено не менее 38 документальных фильмов о России.

Реклама «Пате-журнала». Кине-журнал, 1915 г.



типа. Примитивные ленты первого десятилетия перестали отвечать зрительским потребностям, и нужно было искать новые пути к сердцу зрителя. Зарождался художественный, игровой кинематограф. Решающее значение в этом процессе сыграл жанр мелодрамы, перекочевавший на экран с подмостков уличных демократических театров. Помимо мелодрам, жанрами-первопроходцами в художественном кинематографе стали исторические постановки (в основном, итальянские и французские), экранизации произведений классической литературы, феерии, комические, приключенческие картины и т. д.

«Даже на этой, первой стадии развития кинематографа, — отмечает Н. Лебедев, — он, несомненно, начинает приобретать известное познавательное значение: “видовые”, “научные” и хроникальные фильмы расширяют горизонт миллионов зрителей, знакомят их с неизвестными им фактами действительности, с природой и бытом разных стран и народов, с отдельными явлениями из области естествознания, с различными производствами и т. д. И в этом была положительная роль раннего кинематографа.

Но “видовые”, “научные” и хроникальные картины составляли лишь небольшую часть кинорепертуара, основой которого были так называемые игровые жанры — феерии, драмы, комические и т. п., не только не имевшие познавательного значения, а, наоборот, в большинстве своем распространявшие грубость, глупость, мещанскую эстетику и буржуазную мораль»⁹.

За первые десять лет пребывания в России из «гениального изобретения» синематограф превратился в повседневный и насущный факт жизни рядового человека. Интерес к кино рос в геометрической прогрессии. Да и кино старалось не отставать от зрительских запросов. За этот период значительно расширился жанровый и тематический диапазон кинематографа. В 1907 году начались регулярные съемки документальных (так называемых «видовых») серий о русской жизни. И хотя снимали их иностранцы («Пате» и «Гомон»), на успехе среди российских зрителей незамысловатых «видовых» фильмов это никак не отражалось¹⁰. В 1908 году на русском рынке появились регулярные, как правило, сенсационные выпуски отечественной кинохроники А. Дранкова. В том же году он выпустил и первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (режиссер Владимир Ромашков), навсегда вошедший в историю отечественного кинематографа.



Электротheater
«Вулкан» в Москве.
Проектор, 1916 г.

К 1907 году относятся первые публичные отзывы о кино людей искусства (Андрей Белый «Синематограф», Корней Чуковский «Нат Пинкертон и современная литература», стихи Александра Блока). Начал выходить первый, наиболее известный русский журнал о кино «Сине-фоно» под редакцией Самуила Лурье. Наконец, к 1907 году изменился тип музыкального сопровождения кинокартин. Если

раньше аккомпаниатор, по словам А. Ханжонкова, «хорошо знал, что под драму надо играть вальс, под комическую картину — галоп, а под видовую, в зависимости от ее темпа, что-нибудь из других танцев», то теперь музыка для фильмов не просто подбиралась, но специально писалась известными композиторами. Например, для «Понизовой вольницы» увертюру сочинил И. Ипполитов-Иванов. Он же дирижировал оркестром, сопровождавшим премьерный показ картины на Манежной площади в Москве.

Еще одной немаловажной предпосылкой для развития российского кинопроката стало то, что в 1907 году Шарль Пате перестал заниматься распространением своих фильмов, уступив монопольное право их эксплуатации другим компаниям. Таким образом, была создана и узаконена система коммерческого кинопроката, которая завершила формирование кинопромышленности, поставив ее на поток. Уже на протяжении века эта система, *производство — прокат — показ*, существует в неизменном виде. Если на заре кинематографа за звенья этой цепочки подчас отвечало одно лицо, то к 1907 году функции между кинопредпринимателями, прокатчиками и показчиками четко распределились.

Кинофабриканты теперь отвечали исключительно за производство, занимаясь отбором сюжетов, формированием съемочной группы, контролем всего процесса. Прокатчики выполняли посредническую функцию между производителем картины и показчиком (кинотеатром). Формируя репертуар, они умело балансировали между спросом и предложением, реагируя на перемены зрительских предпочтений. Наконец, в функции театровладельцев входило поддержание кинотеатров на надлежащем уровне, чтобы зритель чувствовал себя комфортно, а репертуар отвечал его запросам.

¹¹ Районные прокатные конторы — это, по сути, сегодняшние субпрокатчики, работающие в регионах. — Прим. авт.

¹² Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. — М.: Искусство, 1963. С. 107–108.

¹³ Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. — М.: Искусство, 1994. С. 206.

¹⁴ История страны. История кино. Ред. Секринский С.С. — М.: Знак, 2004. С. 38.

Электро-театр «Форум» в Петрограде. Проектор, 1916 г.



Электро-театр «Форум» в Петрограде.

«На протяжении 1908–1914 годов, — констатирует С. Гинзбург, — система проката приобрела вполне законченные формы. В центре, в Москве, сосредоточились предприятия, занимавшиеся импортом и оптовым прокатом лент. Они снабжали кинорепертуаром (кроме московских кинотеатров) районные прокатные конторы¹¹. А эти последние, расположенные в провинции, обслуживали кинематографы нескольких губерний, входивших в прокатный “район”, и, как правило, не занимались самостоятельной закупкой лент за границей»¹².

Кинотеатры в борьбе за зрителя

Городская киносеть, наравне с кинопроизводством, развивалась с начала 1900-х годов необычайно быстрыми темпами. Первое время для кинозалов приспособлялись любые помещения: магазины, склады, даже квартиры. «Проламывали стены, — рассказывает Н. Зоркая, — и устанавливали где-то раздобытый аппарат, завешивали окна черным и начинали крутить. Если помещение было отдельным, скажем сараем, или располагалось на втором этаже, стены извне затягивались ярко раскрашенными полотнищами, у входа висела вывеска из разноцветных электрических лампочек и афиша...»¹³.

Но уже через пару лет сараи, склады и прочие подсобные помещения отошли в прошлое. Кинематограф отвоевал право на постоянную прописку в более-менее комфортабельных кинотеатрах, плодившихся с огромной скоростью.

Необходимо подчеркнуть: до революции сельской киносети как таковой, не существовало. Кинопродукция, в принципе, была адресована горожанам. Героями картин тоже практически всегда были горожане, «а если крестьяне все же изображались, то как нечто диковинное»¹⁴. Понятно, что вопрос о завоевании сельской местности был делом времени,

и кинематографисты вышли бы на деревенского зрителя, если бы не трагические события 1917 года.

С ростом городских кинозалов росла и конкуренция среди театровладельцев. «Своего» зрителя нужно было завоевывать. Первое время хозяева кинематографов пытались привлечь публику рекламными сообщениями об аппаратуре «новейшей конструкции». Упор делался не на репертуар, а на достижения техники кинематографа. Немаловажное значение имели яркие, красочные и, как правило, безвкусные

¹⁵ В. Ватолин. Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917). — Ново-сибирск, 2003. С. 37.

афиши. Главное в рекламе было — ошарашить зрителя незнакомой маркой аппарата. «Чего тут только нет, — характеризует В. Ватолин, — биограф, аниматограф, биоскоп, витаскоп, фотоскоп. Шумно подается синехронофон и оперомегафон, демонстрирующие говорящие и поющие картины, — ранняя и неудачная попытка соединить изображение с проектора и звук с граммофона. Обязательно подчеркивается наличие “цветных” фильмов — грубо раскрашенных от руки небольших картин»¹⁵.

Если реклама срабатывала и зритель входил в кинотеатр (вход был бесплатным, билет требовался лишь для прохода в зал), на него обрушивалась вторая волна соблазнов: общая атмосфера фойе — атмосфера ожидания и предвкушения; шум голосов, доносившийся из-за дверей зрительного зала; лежащие повсюду программы; игра музыкальных автоматов, выступления живых актеров... Все это возбуждало интерес даже у случайного посетителя.

Однако во время просмотра зритель нередко убеждался, что изображение мигало, прерывалось, и это быстро утомляло.

Хозяева электротeatров поняли, что одних рекламных сообщений недостаточно, и принялись за отделку помещений. Владельцы стали рекламировать удобства кинотеатров: удобные кресла, нумерованные места (с суетой по «захвату» мест в зале было покончено), бесплатный гардероб, дешевый буфет и т. д. Наиболее предприимчивые театровладельцы ссылались на зарубежный опыт, сообщая, что кинотеатр оборудован «по образцам американских театров»¹⁶. В дореволюционной России владельцы кинотеатров были крайне изобретательны. В ход шли любые средства. «Модерн» и «Мефистофель», — рассказывает В. Михайлов, — устраивали выставки картин русских и иностранных художников, владеец «Континентал» в канун Недели авиации в Москве выставил в фойе театра аэроплан С.И. Уточкина, одно время в Тверском «Гранд-электро» К.Я. Абрамовича выступали «живые дикари-папуасы племени Кая-Кая — самое дикое племя на земном шаре, люди каменного века»¹⁷.

Широко использовались рождественские праздники, в афишах печатались новогодние поздравления. Для детей в синемаатографах устраивалась электрическая елка, новинка тех времен, с бесплатной раздачей живых цветов и конфет. Какие-то кинотеатры делали упор на «элегантность», какие-то на «интеллигентную публику»¹⁸. Некоторые театровладельцы сообщали в афишах о том, что их кинотеатр — «семейный»¹⁹.

Одним из факторов формирования зрительской аудитории было местоположение кинотеатра, его близость к дому, месту работы (учебы) зрителя. Первостепенное значение имела цена на билет.

¹⁶ Цит. по: Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. — М.: Материк, 1998. С. 59.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Упор на интеллигентную московскую публику делал кинотеатр «Мефистофель» — Прим. авт.

¹⁹ Так рекламировал себя, например, кинотеатр «Красная мельница» — Прим. авт.

²⁰ В отдаленных от столицы городах цены были несколько ниже. Так, в Сибири существовала следующая расценка мест: кресла и стулья в первых рядах 40–50 копеек, менее комфортные сиденья подальше — 30, неудобные и стоячие места — 20. — *Прим. авт.*

В первых кинотеатрах состоятельные люди сидели, а простой люд стоял. Затем социальным критерием стала цена на билет, определявшая места для богатых зрителей и лиц более скромного достатка. Цены в дореволюционных кинотеатрах колебались в среднем от 35 копеек до 1 рубля 25 копеек²⁰. Кроме того, почти во всех кинотеатрах студенты и учащиеся платили половину стоимости. Позднее в кинозалах появились закрытые портьерами ложи, высокая цена которых — до 5 рублей — надежно отделяла элиту от простонародья.

Чтобы понять, дорогим ли удовольствием был поход в кино в то время, надо обратиться к ценам товаров первой необходимости. По свидетельству В. Михайлова, французская булка стоила 5 копеек, рабочий получал в месяц 30–35 рублей, телеграфист — 35 рублей, медицинская сестра-акушерка — 25 рублей, городской — 30–35 рублей, киномеханик — 40–45 рублей.

Таким образом, цена билетов в электротeatры была достаточно велика, но она была ниже билетов театральных. Поэтому кинематографы скоро стали главным развлечением для горожан среднего достатка.

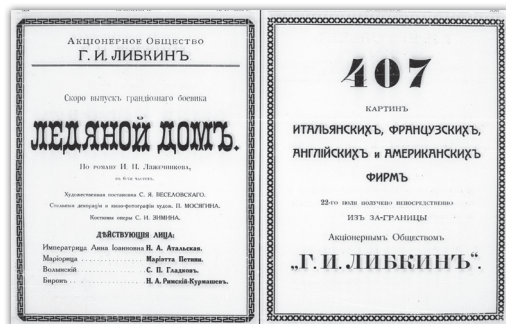
Главным способом привлечения зрителя были, тем не менее, фильмы. Владельцы первых российских синаматографов заметили, что основную прибыль им приносит «свой», постоянный зритель. Поэтому, открывая кинотеатр, хозяин внимательно присматривался к зрителю, чтобы определить свою «нишу», и исходя из этого строил репертуар. Зрители тоже быстро освоились с многообразием кинотеатров и знали, какой из них «свой», и где показывают интересные и понятные им фильмы. Так, московский кинотеатр «Аванс» считался «театром простонародья»: сюда стекались из ближайших ночлежек и переулков, а билет стоил 12 копеек, будучи самым дешевым в городе.

Постоянными зрителями кинотеатра «Художественный» (открыт в 1909 году и работает до сих пор) были студенты, офицеры, юнкера соседнего Александровского военного училища,

гимназисты, чиновники. Репертуар был соответствующим: преобладали комические и видовые картины. А вот мелодрам старались включать в программу как можно меньше, ибо они производили на зрителей противоположное впечатление: большинство начинало смеяться в самые неподходящие моменты.

Электротeatр
«Художественный».





Рекламное
объявление АО
Г.И. Либкина.
Проектор, 1916 г.

К числу элитных, первоэкранных кинематографов, первыми показывавших сенсационные новинки зарубежного и отечественного кино, относился «Модерн» (в советское время переименован в «Метрополь»). Его посетителями были, в основном, банкиры, промышленники, адвокаты и инженеры. Здесь уже демонстрировались картины с драматическими и ко-

мическими сюжетами. Видовые и научные ленты включались в программу с большой осторожностью.

Облик городских кинотеатров, особенно первоэкранных, за эти 10 лет сильно изменился. Новые кинотеатры поражали огромными красочными афишами, гирляндами электрических лампочек на фасадах, мраморными колоннами и тропическими растениями в фойе, ярким светом ажурных люстр. Делалось все, чтобы поразить зрителя роскошью, сделать посещение электро-театров престижным.

При входе, как и в театре, были оборудованы гардеробные, перед сеансом выступали артисты, играли салонные и концертные оркестры, шумно было в буфетах. Зрительные залы в лучших кинематографах не уступали театральным: они были просторными, с удобными креслами в партере, ложами в бархате, с «галеркой» на балконе.

Первые синемаграфы во всем старались подражать театру²¹: при входе раздавались бесплатные программы (афиши) с кратким изложением содержания, показ фильмов называли «представлением»; как в театральном спектакле, указывалось количество «картин» в фильме. Программа сеанса, как и театрального спектакля, состояла обычно из трех-четырех больших отделений. В перерывах устраивались антракты, во время которых публика отдыхала в буфете, слушала в фойе салонный оркестр или игру музыкальных автоматов²². Подобные «излишества» относились к самым дорогим столичным кинотеатрам — типа «Модерн».

К кинематографам второго экрана, где новые фильмы показывались на четвертый день после кинопремьеры в первоэкранных, можно отнести «Ураган», «Одеон», другие. Здесь тоже имелся «свой» зритель: экспансивный, горячий и потому предпочитавший незамысловатые сентиментальные драмы, уголовно-приключенческие ленты и т. д.

²¹ Не случайно многие кинотеатры, в первую очередь первоэкранные, стремились называться театрами. — Прим. авт.

²² В 1913 году с началом массового выпуска больших полнометражных фильмов антракты во время сеанса стали отменяться. — Прим. авт.

Вдали от столицы

Надо сказать, что в отдаленных районах Российской империи, например, в Сибири организация кинопроката и кинопоказа отличалась от столичной. «И расстоянья велики, и выбор места для сеансов сложнее, — отмечает историк сибирского кино В. Ватолин, — в сарай или легкий балаган, когда большую часть года за порогом лежит снег, зрителя не заманишь. <...> Как нигде крепко, в Сибири кинематограф с первых шагов повязан с другим техническим детищем XIX века — железной дорогой. Она и главное средство передвижения его, и основной регулировщик интенсивности гастролей и их маршрутов — наиболее крупные города вдоль железнодорожного полотна, в основном с запада на восток»²³.

К концу 1903-го года, когда Транссиб уже практически был построен, начался новый этап в отношениях кинематографа с сибиряками. Прежде всего, возросла интенсивность гастролей: в крупных городах кинематограф гостил уже 8–10 раз в год, а к 1908 году почти ежемесячно.

В первые годы существования кинематографа, еще до появления проката, владельцы киноаппаратов, в целях минимизации рисков стремились заручиться в поездке общей с кем-нибудь поддержкой. Чаще всего это был цирк, передвижной музей, балетная труппа и т. п. Чисто кинематографические гастроли поначалу были редки, а «не чисто» кинематографические проходили 2–3 раза в год и строго вдоль железной дороги по наиболее крупным городам. При таких совместных выступлениях демонстрация фильмов в программе занимала 10–15 минут (5–7 коротких лент). Сеансы чисто кинематографические продолжались дольше: сначала минут 30–45, позже около часа и более, а количество лент увеличивалось до 15–20-ти. Кинорепертуар российской глубинки практически не отличался от столичного. Правда, картины привозились с опозданием — примерно на полгода по отношению к центральной России и минимум на год-полтора в сравнении с Европой.

После 1907 года своя система проката сложилась практически во всех районах Российской империи. К примеру, в Риге С. Минтус, владелец самого крупного кинотеатра «Колизей», основал в 1909 году прокатную контору, которая снабжала фильмами всю Прибалтику. В Варшаве С. Гинзбургом было учреждено и активно занималось прокатом на польском рынке общество «Космофильм».

²³ Ватолин В.
Синема в Сибири.
Очерки истории
раннего сибирского
кино (1896–1917).
Новосибирск, 2003.

Электро-театр
«Прогресс» в Кургане.
Проектор, 1916 г..



Электро-театр «Прогресс», г. Курган.

Определенная прокатная система сложилась практически во всех крупных городах Украины. Наиболее известные одесские прокатные конторы — «Братья Борнштейн» и товарищество «Мизрах», которое развернуло свою деятельность в Одессе в 1912 году. Это товарищество было акционерным обществом, занимавшимся производством и прокатом фильмов, преимущественно из еврейской жизни. Авторы книги Ю. Морозов и Т. Деревянко «У истоков еврейского кино» отмечают, что «Мизрах» был нетипичной для того времени киноорганизацией.

«Фильмы, съемки которых товарищество тщательно готовило, вкладывая в это немалые средства, принципиально отличались от еврейских мелодраматических историй. Названия картин — “Жизнь евреев в Палестине”, “Жизнь евреев в Америке”, “Война и еврей”, говорят об их эпическом размахе и стремлении “Мизраха” отразить судьбы всего народа, а не отдельных представителей “черты”²⁴.

Товарищество интересовала, судя по всему, не столько прибыль, сколько общественный резонанс. “Мизрах” прокатывал свои картины, не ограничиваясь пределами “черты” в России, в Европе и Америке. Это было одним из этапов весьма смелого замысла — с помощью кинематографа объединить евреев всего мира. При этом товарищество не только декларировало свои намерения, но и добивалось их осуществления на практике»²⁵.

Крупнейшим прокатчиком в Екатеринославе (нынешнем Днепрпетровске) был И.А. Спектор. Помимо прокатного бюро «Художество», он владел кинотеатрами «Колизей» и «Блиц». «Колизей» был рассчитан на 1000 человек и, как писала тогдашняя пресса, «мог бы украсить любую столицу Европы».

И. Спектор был прокатчиком с незаурядной интуицией и хваткой. Когда в 1911 году в Екатеринославе один из пионеров украинской кинематографии кинооператор Д. Сахненко снял на пленку лучшие постановки театра М. Садовского — «Наймичку» и «Наталку Полтавку», прокатная контора Спектора, зная о популярности экранизаций национальной классики, незамедлительно выпустила эти картины в прокат.

²⁴ Имеется в виду «черта оседлости» — место проживания евреев, которое располагалось в начале XX века на западной границе Российской империи, на территории современных Украины, Польши, Белоруссии и прибалтийских республик. — Прим. авт.

²⁵ Морозов Ю., Деревянко Т. У истоков еврейского кино. <http://www.judaica.kiev.ua/> (дата обращения: 30.05.2013.).

Электро-театр «Модерн» в Астрахани. Проектор, 1916 г.



«Даже к технической, казалось бы, работе Спектор относился творчески, — рассказывают Ю. Морозов и Т. Деревянко. — <...> Когда к столетнему юбилею Отечественной войны 1812 года фирма “Пате” поставила фильм “1812 год”, Спектору вместо пяти копий дали только три — для Екатеринослава и Одессы. Прокатчик уж было решил компенсировать убытки владельцам кинотеатров. <...> Спектор ангажировал автомашину у представительства немецкой автомобильной фирмы “Бенц” в Одессе и на ней перебрасывал части фильма из одного кинотеатра в другой. Это была первая демонстрация одной копии в двух кинотеатрах одновременно»²⁶.

Со временем подобную систему, получившую название «перебежка», заимствовали другие прокатные конторы.

Русский дореволюционный кинематограф в развитии

Русская кинематография, родившись позднее многих других зарубежных, развивалась быстро, качественно, плодотворно и скоро на верстала «упущенное», встав в один ряд с ведущими кинематографиями мира. Было создано успешно работавшее национальное кинопроизводство, построена разветвленная сеть кинотеатров, сформирован прокат, налажен выпуск классной специализированной кинопериодики, выявлены талантливые работники самых разных кинематографических профессий.

Одна из причин быстрого качественного роста отечественной кинематографии заключается в том, что ее зарождение и развитие протекало в обстановке почти полной свободы и независимости — от государства, церкви, каких-то иных общественно-политических институтов. Эта политика невмешательства оказала положительное влияние на быстрое и эффективное становление русского дореволюционного кинематографа. Это была относительно недолгая и, по сути дела, единственная полоса в биографии отечественного кино, когда оно могло развиваться по своим внутренним законам.

Рыночная экономика диктовала русским кинопредпринимателям жесткие условия. Им приходилось ориентироваться на запросы зрителя, оперативно реагировать на изменения вкусов и предпочтений населения. И надо сказать, пионерам отечественной кинематографии удавалось отвечать на требования рынка. Русское кино верно угадало основные направления репертуарной политики, быстро завоевав любовь и острый интерес отечественной кинопублики. В творческом отношении его развитие было стремительным и органичным.

В технической области все обстояло сложнее. До революции нашим кинопредпринимателям так и не удалось наладить выпуск собственной киноаппаратуры и пленки, что, безусловно, служило препятствием в развитии русского кинематографа. Это техническое отставание сказалось во время Первой мировой войны, когда ввоз в страну пленки был ограничен.

Однако именно в годы войны происходит качественный скачок в развитии отечественной кинематографии. Война в корне изменила положение на рынке, приведя к резкому сокращению импорта зарубежных картин. Формально импорт кинофильмов не был запрещен и даже не подвергался правительственному регулированию. Несмотря на экономические трудности, на недостаток иностранной валюты, царское правительство в годы войны не ввело монополию на внешнюю торговлю и даже контроль над импортом. Резкое сокращение ввоза зарубежных кинофильмов было связано с нарушением привычных связей с иностранными фабрикантами, с транспортными трудностями. Фронты отрезали Россию от Европы и Америки. Фильмы «Братья Патэ», «Гомон», «Чинес», «Амброзио» и «Нордиск» перестали наводнять русский экран.

Так возникли благоприятные условия для расширения отечественного производства и, соответственно, проката кинокартин, которому не могли помешать ни острый недостаток пленки и химикалий, ни отсутствие достаточного количества мало-мальски оборудованных съемочных ателье. Процент фильмов иностранного происхождения постепенно, к 1916 году, упал примерно до 20-ти.

Однако бурный рост кинофильмов отечественного производства был вызван не только трудностями импорта. Немаловажную роль сыграли причины идеологического характера: для поднятия национального духа необходимы были именно русские кинокартины. Интерес к кинематографу как наиболее доступному виду зрелища, способному отвлечь от переживаний, связанных с войной, возрастал непрерывно. Чем труднее становилась жизнь, чем больше несчастий и лишений приносила людям война, тем больше зрителей устремлялось в иллюзии, чтобы забыть на час или два, созерцая страдания вымышленных героев, живущих в мире, не знающем ни войны, ни заботы о хлебе насущном.

Здание первой киностудии в Баку. 1920-е гг.



Можно сделать вывод о достижениях русской кинематографии за первые десять лет существования: была подготовлена добротная основа для ее дальнейшего и еще более успешного и плодотворного развития. Все располагало к тому, чтобы российская кинематография вышла в лидеры мирового кино. Однако исторический залп «Авроры» оборвал эти ожидания... ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ватолин В. *Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917)*. — Новосибирск, 2003.
2. Гинзбург С. *Кинематография дореволюционной России*. — М.: Искусство, 1963.
3. Гращенкова И. *Кино серебряного века*. — М.: Щербинская типография, 2005.
4. Зайцева Л.А. *Рождение российского кино*. — М.: ВГИК, 1999.
5. Зоркая Н.М. *Фольклор. Лубок. Экран*. — М.: Искусство, 1994.
6. Зоркая Н.М. *История советского кино*. — СПб.: Алетейя, 2005.
7. *История страны. История кино* / Ред. С.С. Секринский — М.: Знак, 2004.
8. *История отечественного кино* / Ред. Л.М. Будяк — М.: Прогресс Традиция, 2005.
9. Косинова М.И. *Дистрибуция и кинопоказ в России; история и современность*. — Рязань: Рязанская областная типография, 2008.
10. Косинова М.И. *История кинопродюсера в России*. — Москва-Рязань: Узорочье, 2004.
11. Лебедев Н.А. *Очерк истории кино СССР*. — М.: Искусство, 1947.
12. Михайлов В.П. *Рассказы о кинематографе старой Москвы*. — М.: Материк, 1998.
13. РГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 18.
14. Рошаль Л. *Начало всех начал*. — М.: Материк, 2002.
15. Ханжонков А.А. *Первые годы русской кинематографии*. — М.: Искусство, 1987.