

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36
УДК [792.09(=161.1)+792.02]:791.43(=161.1)

Е. А. Сариева
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2883-773X

Экран на отечественной театральной сцене. Первые опыты

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются первые опыты внедрения кинематографа на театральную сцену. Попытки «кинофикации театра» имели целью не только поразить публику трюком и обеспечить спектаклю материальный успех, но были продиктованы потребностью в обновлении сценических средств. Это позволяло столкнуть сценическое и экранное пространство на одной сцене и в конечном итоге рождало новые смыслы. Судя по сохранившимся материалам, первый раз кинематографические картины использовались в детском спектакле театра Корша «Ночь волшебных сновидений» (1906) как средство документации событий действительности, что придавало им достоверность. В 1908 году в московском театре «Фарс» С. Ф. Сабурова в фарсе «999 рогоносцев» кинематограф применялся как фиксатор скрытой от глаз реальности, тем самым нарушая границы частной жизни и провоцируя неловкие ситуации. Оригинальная задумка Сабурова позволяла, с одной стороны, продлить интерес к фарсу, с другой – показывала новые возможности использования кинематографа, существующего в то время как балаганное развлечение, аттракцион. Автору представляется не случайным появление кинематографа на сценах театров, ориентированных на массовый вкус, и в так называемых низовых жанрах, имеющих с недавно рожденным кинематографом общие истоки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, ранний кинематограф, фарс, театр Корша, С. Ф. Сабуров, Н. Н. Кригер-Богдановская.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36
УДК [792.09(=161.1)+792.02]:791.43(=161.1)

Elena A. Sarieva
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-2883-773X

A screen on Russian theatre stage. First attempts

ABSTRACT

The article discusses the first attempts of introducing cinematography to the theatre stage. The undertakes to “cinefication of the theatre” were aimed not only at impressing the audience with this trick and ensuring the performance’s income. They were caused by the need to update the stage facilities. This allowed the stage and screen space to collide at the same venue, and ultimately revealed new meanings. Judging by the surviving materials, cinematic pictures first appeared in the children’s performance of the Korsh Theatre *The Night of Magical Dreams* (1906) as a means of documenting the events of reality, which gave them credibility. In 1908, in the Moscow Farce Theatre of S. F. Saburov in the performance *999 Cuckolds* cinema was used as a clamp of reality hidden from the eyes, thereby violating the boundaries of private life and provoking awkward situations. Saburov’s original idea made it possible, on the one hand, to prolong interest in farce, and, on the other hand, it showed new possibilities for using cinema, which existed at that time as farce entertainment, as an attraction. The author does not consider it accidental that cinematography appeared on theatres’ stages oriented towards mass tastes and in the so-called grassroots genres, which have common origins with the newly born cinematography.

KEYWORDS

Russian theatre, early cinema, farce, Korsh theatre, S. F. Saburov,
N. N. Krieger-Bogdanovskaya.

В современном театре широко применяются передовые технологии, соединяющие различные средства информации и коммуникации. Постановщики используют в спектаклях видеопроекции, электронные декорации с мультимедийными экранами как способ трансляции документального материала или текста, для обозначения места действия, для расширения смыслового поля.

Внедрение экрана, и в частности кинематографа, на театральную сцену, взаимовлияние театрального искусства и поначалу технической новинки – синематографа, а потом и искусства кино, интересовало ученых разных специальностей в разные годы¹. На эту тему существует ряд теоретических работ [1–3], а также работ, посвященных взаимовлиянию кинематографа и смежных искусств – цирка и эстрады [4; 5]. Проблема влияния кинематографа на театр подробно рассматривается в диссертациях Л. Л. Малюковой «Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х годов» [6], Н. В. Ростовской «Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века» [7] и К. Н. Матвиенко «Кинофикация театра: история и современность» [8]. Однако эти работы посвящены 1920-м гг., когда искусство кино набирало обороты и происходили процессы, получившие название «кинофикация театра», инициированные потребностью в обновлении сценических средств. Статья посвящена первым экспериментам в этой области, относящимся к более раннему, дореволюционному периоду.

Технические новинки всегда интересовали театральную сцену, особенно сцену балаганную и сцены театров так называемых легких жанров. Примеров тому множество. Достаточно вспомнить балаган братьев Легат, который работал в конце 1830-х гг. на Адмиралтейской площади и где, по мнению исследовательницы балаганной культуры А. Ф. Некрыловой, «ставили главным образом феерии с танцами, широко используя театральную машинерию, сценические иллюзии и технические достижения своего времени» [9, с. 159]. Очевидцы свидетельствовали, что в одной итальянской пантомиме «забавнее всего видеть на сцене насыпь железной дороги, паровоз с фабрики Джона Кокерия в полном ходу», а в другой – летающего «по воздуху на паролете усатого Пьерро» [10, с. 68–69]. В начале XX века постановочный стиль опереточного театра во многом определял режиссер А. А. Брянский, возглавлявший лучшие опереточные театры Петербурга и Москвы. Предпочтение отдавалось зрелищной эффектности, аттракционности, постановочным трюкам. «В постановках Брянского двигались машины, вагоны трамвая, лифты, по морю плавали яхты...» – пишет Е. Д. Уварова [11, с. 113].

Театры не могли пройти мимо новинки конца XIX в. – кинематографа. Известно, что в России, как и во всем мире, кинематограф использовался в индустрии развлечений как зрелищный аттракцион, поставленный на коммерческую основу. Он занял свое место «рядом с эстрадой ярмарочных балаганов, новыми лубочными картинками и олеографиями, ходкой рыночной беллетристической

¹ В статье не рассматривается обратное влияние сцены на экран на раннем этапе существования кинематографа, то есть снятые на пленку отрывки из театральных спектаклей.

и бульварным театром» [12, с. 7]. Первые попытки «кинофикации театра» преследовали те же цели – поразить публику трюком и обеспечить спектаклю материальный успех. Автор статьи «Расцвет медийных форм театральности» И. Д. Сыса считает, что первая попытка «кинофикации театра» была предпринята еще в 1898 г. Фердинандом Менье, который ввел кинопроекцию в свой спектакль «Женщина из Оверни», сыгранный на сцене парижского театра Республики. «Но в данном случае, пожалуй, эта кинопроекция не преследовала серьезных художественных целей, а скорее несла отпечаток экстравагантности и сенсационности», – пишет И. Д. Сыса [13, с. 34].

Через десять лет нашлось еще одно применение кинематографу. В одном из бульварных опереточных театров Парижа в антрактах кинематограф показывал, что происходит с действующими лицами, но о чем в пьесе только рассказывалось. «Картины синематографа таким образом заменяли антрактную музыку»², – отмечал журнал «Театр и искусство» в 1908 г. Хотя экран на сцене не присутствовал, но то, что показывалось, было связано со спектаклем непосредственно. То есть кинематографические картины дополняли действие и не давали зрителям «остывать» даже во время антракта. О подобных экспериментах в истории отечественного театра ничего не известно. Но имеются свидетельства о фактах использования кинематографа непосредственно в театральные постановки. Это позволяло столкнуть сценическое и экранное пространство на одной сцене и в конечном итоге рождало новые смыслы.

В 1908 году первый отечественный журнал, посвященный синематографу, «Сине-фоно» отмечал, что применение синематографа «в постановках натуралистического театра прививается и у нас». В хронике упоминается детский спектакль в театре Корша, где «режиссер прибегал к помощи синематографа для увеличения иллюзии сказки»³. Это первый зафиксированный случай появления на театральной сцене экрана с демонстрацией кинематографических картин в России.

Афиша детского спектакля нашлась в театральном музее Бахрушина, он назывался «Ночь волшебных сновидений», и премьера состоялась 26 декабря 1906 г. Сказка-феерия в четырех действиях принадлежала перу актрисы и драматурга Надежды Ниловны Кригер-Богдановской. В афише особенно отмечалось, что в четвертом действии будет демонстрирован синематограф⁴. По сюжету сказки мальчик – подмастерье сапожника Горюн-Сиротинка, утомленный тяжелой работой, засыпает прямо в мастерской. Ему снится сон, что они с другим маленьким подмастерьем Балагуром мечтают попасть на волшебную елку к королю Бурану. Преодолев массу препятствий на протяжении трех действий, в четвертом действии мальчики попадают, наконец, на елку «в царство льда и вечных снегов» короля Бурана. На торжество слетаются сыновья короля Бурана – ветры северный, южный, западный и восточный. Каждый из них рассказывает историю о своих приключениях в неизведанных краях – в Китае, полярных странах, Индии, пустыне Сахаре [14].

2 Хроника // Театр и искусство. 1908. № 26. С. 446.

3 Хроника // Сине-фоно. 1908. № 16. С. 4.

4 ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Отдел афиш и программ. КП 11365/492.

Можно предположить, что именно эти рассказы сопровождался показом на экране. Использование кинематографических картин как средства документации событий действительности позволяло придать им достоверность. Декорации скорее всего были изготовлены бутафорскими средствами, а съемки подготавливались и проводились в условиях ателье. «Московские ведомости» сообщали, что «Ночь волшебных сновидений» имела большой успех у публики: «Сказка исполняется гладко и с внешней стороны поставлена довольно занимательно»⁵. На афише не указана фамилия режиссера. Смею предположить, что сказку поставил муж автора пьесы Кригер-Богдановской актер театра Корша, а впоследствии и режиссер этого театра Владимир Александрович Кригер. Супруги Кригер увлекались кинематографом, В. А. Кригер исполнял на эстраде комический рассказ «Сцена в кинематографе»⁶, написанный женой, а с 1913 г. работал в кино с Я. А. Протазановым.

Второй зафиксированный случай применения кинематографа в театральном спектакле относится к 1908 г. Это случилось 12 июня в театре увеселительного сада «Эрмитаж» Я. В. Щукина в Каретном ряду, где уже четыре года играла труппа «Фарс» под руководством актера С. Ф. Сабурова. Театр заслужил репутацию солидного коммерческого дела с обширным и устойчивым репертуаром, имел свое лицо и пользовался успехом у москвичей. Даже появился термин «сабуровщина», об этом писал Д. И. Золотницкий в книге о фарсе: «Что такое сабуровщина? Двусмысленные шутки в игровой упаковке, беспрепятственные сюжетные ходы и мотивировки, ситуативный баланс, дезабильте, адюльтер, капризы характеров, легкий диалог, размен реприз, удачливые проделки милovidных героев, универсальное благополучие развязки» [15, с. 247]. Сабуров ориентировался на спрос жадной до развлечений публики и всегда был поставщиком фарсовых новинок. Он с трудом писал и читал по-русски, не знал ни одного иностранного языка, но почти все новые пьесы шли в театре в его переводах.

Пьеса, о которой идет речь, называлась «999 рогоносцев», этот французский фарс в трех действиях написали Анри де Горст и Луи Форест (перевод С. Ф. Сабурова, режиссер К. К. Корнев), «из отдельных ролей выделялись г-жи Легар, Мартынова, гг. Чинаров, Надеждин, Казанский и Пальм»⁷.

Фарс вводил зрителя в атмосферу интимной парижской жизни со всеми ее приманками. Комиссар 21-го участка Помпироль считался «бичом адюльтера». За пять лет службы он успел раскрыть 999 измен, и комиссару полагалась награда – орден Почетного легиона, но при одном условии. Помпироль должен округлить число своих подвигов до 1000, – таков каприз министра общественной нравственности. В распоряжении Помпиrolя всего несколько часов – иначе орден ускользнет. И он бросается на поиски тысячного рогоносца. Для этого Помпироль проникает в предназначенное для интимных встреч заведение некоего Мабулье, завуалированное под банкирский дом. Здесь происходит ряд курьезных и запутанных

⁵ Театр Корша // *Московские ведомости*. 1906. № 311. С. 5.

⁶ Рассказ написан в 1913 г., сохранилась граммафонная запись.

⁷ Театр и музыка // *Голос Москвы*. 1908. № 137. С. 5.

приключений с участием Помпироля, его жены, тещи и многих других. Всю серию этих приключений снимает на пленку сенатор Дюран, яростный враг безнравственности, поступивший к Мабулье лакеем⁸.

«На сцене демонстрируют кинематограф, на экране которого парочками в самых откровенных видах и интимных позах проходят все действующие лица. <...> Кинематограф договаривает то, что должно было происходить за сценой, в отдельных кабинетах дома свиданий»⁹, – отмечал журнал «Театр и искусство». Однако немой кинематограф ничего не мог договаривать. Остановимся подробнее на том, как эту немоту преодолевали и что происходило на сцене.

В третьем действии мы видим гостиную министерства общественной нравственности, где по ходу пьесы оказывался сам министр, комиссар Помпироль и практически все действующие лица. Обращаясь к собравшимся, министр восклицал: «Вы ведь представить себе не можете, какую бездну всяких непристойностей должен прочитывать человек, который стоит на страже общественной нравственности! Каждый день я просматриваю массу конфискованных изданий, нецензурных брошюр, пикантных картинок, гривуазных фотографий. Я прямо-таки утопаю в этом океане порнографии!» [16, с. 45]. Чтобы не утонуть в одиночестве, он заставляет присутствующих занять места в креслах и посмотреть вместе с ним киносвидетельства, принесенные сенатором Дюраном. Зрителям как бы дозволялось проникнуть за шкафы банкирской конторы, где имелись отдельные кабинеты и некоторое время назад происходили пикантные события. Кинематограф наблюдал и фиксировал документальную реальность, тем самым нарушая границы частной жизни и провоцируя неловкие ситуации.

Предваряя показ, сенатор Дюран объясняет, как эти картины изготовлены: «Я поставил во всех отдельных кабинетах банкирского дома особые, лично мной изобретенные аппараты, которые автоматически вполне точно воспроизводят все сцены с натуры, как в синематографе», то есть практически признавался в изобретении скрытой камеры. С этими словами он одергивал занавес в глубине сцены, где находился экран: «Потушите огни! Внимание, господа! Первая парочка» [16, с. 47]. Всего таких парочек было пять, и демонстрировалось пять картин в сопровождении негромкой музыки.

Картины не озвучивались, они были в полном смысле немymi. Перенесение на экран художественных приемов театра требовало разработки актерских выразительных средств, которые стали бы заменой звучащему слову. На этот счет драматурги оставили специальные указания: «Артисты, с которых будут воспроизведены ленты для синематографа, должны, позируя, произносить

вслух слова, по смыслу соответствующие мимике: вследствие этого получают более реальные и жизненные картины, а не простая пантомима» [16, с. 47].

Прием «домашний кинотеатр на сцене» позволял обходиться также без титров, потому что зрителям, сидящим в зале, происходящее объясняли «зрители», сидящие на сцене. Слышны были первые реплики, в которых звучала

8 В. С. Пассаж // *Обозрение театров*. 1908. № 510. С. 6.

9 М. В. Театр «Пассаж» // *Театр и искусство*. 1908. № 36. С. 617.

радость узнавания и радость непосредственной наглядности: «Да ведь это я! Вот целуются-то, вот целуются! О, моя жена! Она кого-то ждет! Усы ему треплет! Он ей в мундире больше нравится! Раздевается! Это уж слишком!» и т. д. По мере демонстрации картин радость и любопытство сменялись скандалами, которые шли под непрерывный хохот зрительного зала: «Ты мне изменяешь, да? Не могу! Убью ее! Сомнений нет! Она мне наставляет рога! О, негодяй, о, каналья! И какой это идиот выдумал синематографы! Погоди, бездельник, погоди!» и т. д. Комментарии и перебранки продолжались и после окончания каждой картины еще некоторое время, необходимое для замены пленки.

Интересно, что в пьесе прописаны не только реплики действующих лиц, но и в подробностях визуальное решение картин. Например, в первой картине в интимной обстановке встречаются хозяин заведения «Банкирский дом» Мабулье и негритянка Флер-де-Лис. «Музыка играет кейк-уок. Картина изображает элегантную гостиную. В глубине налево дверь, направо камин. Перед камином ширмы. Налево на авансцене стол и кресло. Дверь открывается и входит Мабулье, танцует кейк-уок. Появляется Флер-де-Лис, тоже отплясывающая кейк-уок. Он танцует спиной к публике, она лицом к публике. Сходятся и расходятся. Флер-де-Лис толкает Мабулье. Он падает на четвереньки. Она, смеясь, дает ему шлепка и садится в кресло. Мабулье делает несколько прыжков, стоя на четвереньках, потом идет к Флер-де-Лис, которая звала его к себе, и начинает целовать! Мабулье вдруг омрачается, вынимает платок и трет им щеку Флер-де-Лис, как бы желая убедиться, не покрашена ли она. Чтобы объяснить это физическое действие непонимающим зрителям, следовали реплики действующих лиц: “Что это он делает?” – спрашивал один. “Он думает, что она намазана”, – отвечал другой» [16, с. 47 – 48].

При всей очевидности пяти адюльтеров Помпироллю не удалось зафиксировать ни один, присутствующие отказывались писать заявления в полицию. Тем не менее все заканчивалось хеппи-эндом. Аппарат ломался, ко всеобщему облегчению, дальнейшая демонстрация картин становилась невозможной. Когда вспыхивал свет на сцене, действующие лица обнаруживали, что в домашнем кинотеатре тоже есть «места для поцелуев». Замужняя дама Жизель Монжирон восседала на коленях у министра общественной нравственности. Этот вопиющий случай был зафиксирован как тысячный адюльтер, и комиссар полиции Помпироль получил свой орден.

В сентябре труппа С. Ф. Сабурова поехала на гастроли в Петербург, играла в «Пассаже». Фарс «999 рогоносцев» не знал ничего, кроме аншлагов. Но по причине пропажи кинолент фарс был снят с репертуара. Очевидной целью кражи журнал «Театр и искусство» называл «срыв спектакля» и происки конкурентов¹⁰. В другом журнале писали, что «в настоящее время сделаны новые снимки в Петербурге, и восстановилась постановка фарса»¹¹. После этого никаких больше упоминаний в прессе о представлении фарса «999 рогоносцев» на других площадках не появилось.

¹⁰ *Маленькая хроника // Театр и искусство. 1908. № 38. С. 661.*

¹¹ *Хроника // Обозрение театров. 1908. № 523. С. 9.*

Оригинальная задумка Сабурова позволяла, с одной стороны, продлить интерес к фарсу как театральному жанру, с другой – к кинематографу, существовавшему в то время как балаганное развлечение, аттракцион. Сборы в разного рода иллюзиях уже начали падать. «Он мог привлекать к себе внимание разве только что в самой глухой провинции», – писал С. С. Гинзбург и добавлял, что «надо было искать новые возможности кинематографа, иначе ему пришел бы конец» [12, с. 40]. Замечу, что до премьеры первого отечественного игрового фильма «Понизовая вольница» оставалось всего четыре месяца.

Современники констатировали, что такие же трудности испытывал фарс, который в эти годы уже терял свою былую привлекательность и требовал «подпитки» от других видов и жанров искусства. Газета «Московские ведомости» рассуждала о причинах упадка московского фарса и отдавала должное постановке «999 рогоносцев»: «Сабуровское “откровение” прошло весь цикл своего развития, и в этом направлении идти больше некуда уже было. К фарсам присмотрелись, и прежний интерес к ним упал. Пришлось подогревать этот интерес искусственными мерами. Появились сложные приспособления для внешних сценических эффектов. При невозможности заинтересовать самим содержанием фарсов, стали заботиться о том, чтобы привлечь публику постановкой. И нужно отдать справедливость Сабурову и Щукину: их фантазия очень изобретательна, да и расходы по оборудованию разных “эффектов” их не останавливают. Последней новостью в этом направлении явилось применение кинематографа к представлению фарсов. Фарс и сам по себе не лишен остроумия и, бойко разыгрываемый, смотрится публикой не без удовольствия. Но “гвоздь” спектакля – не в самом фарсе и не в его исполнении, а в кинематографе, на экране которого появляются те же лица, которые действуют в фарсе. Это очень остроумно задумано, и производит впечатление»¹².

Не случайным представляется появление кинематографа на сценах театров, ориентированных на массовый вкус, и в так называемых низовых жанрах, имеющих с недавно рожденным кинематографом общие истоки. Изучая сложные процессы рождения кинематографа в среде других искусств, В. И. Божович считал, что «возникший как популярное ярмарочное зрелище кинематограф сопротивлялся попыткам пересадить его на почву “благородного”, “академического искусства”» [17, с. 212].

Современные критики и исследователи часто сравнивали фарс с ранним кинематографом, отмечая, в первую очередь, близость сюжетов и насыщенность комическими трюками. Детективные или мелодраматические сюжеты с неожиданными и постоянными недоразумениями, комическими погонями, водопадами цирковых трюков и «рискованных положений», веселыми двусмысленными шутками – все это с завидной легкостью перешло из фарса в арсенал раннего кинематографа, не говоря уже о череде фарсовых актеров, снимавшихся в первых лентах отечественного кино.

12 Театр Эрмитаж // Московские ведомости. 1908. № 137. С. 5.

1. Цивьян Ю. Г. К истории связей театра и кино в русской культуре начала XX века («источник» и «мимикрия») // Проблемы синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. С. 100–113.
2. Зоркая Н. М. Зрелищные формы художественной культуры. М.: Знание, 1981. – 48 с.
3. Сахновский-Панкеев В. А. Соперничество – содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л.: Искусство, 1979. – 176 с.
4. Сорвина М. Ю. Цирк в отечественном игровом кино (1910–1989): влияние выразительных средств цирка на кинематограф. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. – 25 с.
5. Лопатин А. А. Эстрадный дивертисмент в кинематографе как форма зрелищно-развлекательной культуры, 1900–1910 гг. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. – 25 с.
6. Малюкова Л. Л. Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. – 23 с.
7. Ростова Н. В. Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. – 47 с.
8. Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. – 293 с.
9. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1984. – 191 с.
10. Алексеев-Яковлев А. Я. Русские народные гулянья. М.; Л.: Искусство, 1948. – 172 с.
11. Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. – 280 с.
12. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. – 488 с.
13. Сыса И. Д. Расцвет медийных форм театральности // Медиасреда. 2017. №12. С. 33–40.
14. Кригер-Богдановская Н. Н. Ночь волшебных сновидений: Сказка-феерия в 4 д. М.: С. Ф. Рассохин, 1906. – 202 с.
15. Золотницкий Д. И. Фарс... и что там еще? Театр фарса в России 1893–1917. СПб.: Нестор-История, 2007. – 575 с.
16. Горс А. Ж. де. 999 рогоносцев. М.: С. Ф. Рассохин. 1908. – 56 с.
17. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. – 319 с.

REFERENCES

1. Tsivian Y. G. *K istorii svyazey teatra i kino v russkoj kul'ture nachala XX veka* ("istochnik" i "mimikrija") [On the History of Theatre and Cinema Relations in Russian Culture at the Beginning of the 20th Century ("Source" and "Mimicry")]. In: *Problemy sinteza v hudozhestvennoj kul'ture* [Problems of synthesis in artistic culture]. Moscow: Nauka, 1985, pp. 100–113.
2. Zorkaja N. M. *Zrelisshnye formy hudozhestvennoj kul'tury* [Spectacular forms of artistic culture]. Moscow: Znaniye, 1981. 48 p.
3. Sahnovsky-Pankeev V. A. *Sopernichestvo – sodruzhestvo: Teatr i kino. Opyt sravnitel'nogo analiza* [Rivalry-Commonwealth: Theatre and Cinema. Comparative experience]. Leningrad: Iskusstvo, 1979. 176 p.
4. Sorvina M. Y. *Cirk v otechestvennom igrovom kino (1910–1989): vlijanie vyrazitel'nyh sredstv cirka na kinematograf* [The circus in Russian feature films (1910–1989): The influence of the expressive means of the circus on cinema]: Dissertation abstract (Cand.Sc. in Art History). Moscow, 2010. 25 p.
5. Lopatin A. A. *Jestradnyj divertsiment v kinematografe kak forma zrelisshno – razvlekatel'noj kul'tury, 1900–1910 gg.* [Estrada divertissement in cinema as a form of entertainment culture, 1900–1910]. Dissertation abstract (Cand. Sc. in Art History). Moscow, 2001. 25 p.
6. Maljukova L. L. *Vzaimodejstvie iskusstv. Vlijanie kinematografa na teatral'noe iskusstvo 20-h godov* [The interaction of the arts. The influence of cinema on theatrical art in 1920th]. Dissertation abstract (Cand. Sc. in Art History). Moscow, 1991. 23 p.
7. Rostova N. V. *Hudozhestvennye aspekty vzaimootnoshenij otechestvennyh kino i teatra pervoj tretej XX veka* [Artistic aspects of the relationship between domestic cinema and theatre in the first third of the twentieth century]. Dissertation abstract (D. Sc. in Art History). Moscow, 2011. 47 p.

8. Matvienko K. N. *Kinofikacija teatra: istorija i sovremennost'* [Cinematography of the theatre: history and modernity]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art History). St. Peterburg Publ., 2010. 293 p.
9. Nekrylova A. F. *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zrelissha. Konec XVIII – nachalo XX veka* [Russian folk city holidays, amusements and spectacles. Late 18th – early 20th century.]. Leningrad: Iskusstvo, 1984. 191 p.
10. Alekseev – Jakovlev A. Ja. *Russkie narodnye guljan'ja* [Russian folk festivals]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1948. 172 p.
11. Uvarova E. D. *Kak razvlekalis' v rossijskikh stolicah* [How to have fun in the Russian capitals]. Saint Peterburg: ALETEIJA, 2004. 280 p.
12. Ginzburg S. S. *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii* [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. Moscow: Agraf, 2007. 488 p.
13. Sysa I. D. *Rascvet medijnyh form teatral'nosti* [The rise of media forms of theatricality]. *Mediasreda*. 2017, no. 12, pp. 33–40.
14. Kriger-Bogdanovskaja N. N. *Noch' volshebnyh snovidenij: Skazka-feerija v 4 d.* [Night of Magical Dreams: Fairy Tale in 4 acts.]. Moscow: S. F. Rassohin Publ., 1906. 202 p.
15. Zolotnickiy D. I. *Fars... i chto tam eshhe? Teatr farsa v Rossii, 1893–1917* [Farce... and what else is there?: Farce theatre in Russia, 1893–1917]. Saint Peterburg: Nestor – Istorija, 2007. 575 p.
16. Gors de A. Z. *999 rogonoscev* [999 cuckolds]. Moscow: S. F. Rassohin Publ., 1908, 56 p.
17. Bozhovich V. I. *Tradicii i vzaimodejstvie iskusstv. Francija. Konec XIX – nachalo XX veka* [Traditions and interaction of arts. France. Late 19th – early 20th century]. Moscow: Nauka, 1987. 319 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сариева Елена Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

E-mail: easarieva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2883-773X

ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Sarieva – Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: easarieva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2883-773X

Статья поступила в редакцию: 05.06.2022

Отредактирована: 06.07.2022

Принята к публикации: 19.07.2022

Received: 05.06.2022

Revised: 06.07.2022

Accepted: 19.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сариева Е. А. Экран на отечественной театральной сцене. Первые опыты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 27–36.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36

FOR CITATION

Sarieva E. A. A screen on Russian theatre stage. First attempts. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 27–36.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36