

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 791.11:394.014(470.53)(049.32)
ГРНТИ 03.21.31: История России Нового времени
DOI 10.35231/25419501_2020_4_120

Е.В. Бурлуцкая (Банникова)

Рецензия на диссертацию на соискание ученой степени доктора исторических наук В.В. Устюговой «Раннее немое кино и трансляция ценностей модерна в жизнь российского губернского города (на материале Перми конца XIX – начала XX века)» (Пермь, 2020. 611 с.)

Предлагаемая рецензия выполнена на диссертацию В.В. Устюговой «Раннее немое кино и трансляция ценностей модерна в жизнь российского губернского города (на материале Перми конца XIX – начала XX века)», представленную на соискание ученой степени доктора исторических наук и защищенную в октябре 2020 г. в Самарском национальном исследовательском университете имени академика С.П. Королева. Диссертация представляет собой комплексное исследование влияния такого нового вида искусства, как кинематограф, на повседневную жизнь губернского центра на рубеже XIX–XX вв., на процессы урбанизации в провинции, на ценностные ориентиры городских жителей. Автор диссертации приходит к выводу, что кинотеатры являлись моделями взаимодействия, пересечения, встреч разных социальных миров. Кроме универсальных современных ценностей – прогресса, мобильности, динамизма, открытости, разнообразия, субъектности, эмансипации, ценностей семьи, материального достатка, социального статуса – кинематограф транслировал ценности, характерные для времени господства Art Nouveau и отечественного Серебряного века. История раннего кино помогает понять своеобразие российского опыта в свете многообразия путей модернизации.

Ключевые слова: В.В. Устюгова, история повседневности, история искусства, история кинематографа, модернизация, урбанизация, ценности модерна, провинциальный город.

Elena V. Burlutskaya (Bannikova)

Review of V.V. Ustyugova's dissertation for the degree of Doctor of Historical Sciences "Early silent cinema and the transmission of the values of the Modern into Russian provincial city life (based on the material of Perm in the late XIX – early XX centuries)" (Perm, 2020, 611 p.)

This is a review of V.V. Ustyugova's dissertation "Early silent cinema and the transmission of the values of the Modern into Russian provincial city life (based on the material of Perm in the late XIX – early XX centuries)", which was presented for the degree of Doctor of Historical Sciences and defended in October 2020 at the Samara

National Research University named after academician S.P. Korolev. The dissertation is a comprehensive study of the influence of cinema, a form of art that was still new, on the daily life of a provincial center at the turn of the XX century, on the urbanization processes in the provinces, on the values of urban residents. The author of the dissertation comes to the conclusion that cinemas were models of interaction, intersection, and meetings of different social worlds. In addition to universal values of modernity – progress, mobility, dynamism, openness, diversity, subjectivity, emancipation, family values, material wealth, social status – cinema conveyed values characteristic of the time of Art Nouveau and the Russian Silver age. The history of early cinema helps to understand the individuality of the Russian experience, taking into account the variety of ways of modernization.

Key words: V.V. Ustyugova, history of everyday life, history of art, history of cinema, modernization, urbanization, values of Modern, provincial city.

Актуальность темы, которую Вера Васильевна предлагает к исследованию, на сегодняшний момент не вызывает сомнений. Во-первых, время конца XIX – начала XX в. по-прежнему по-разному оценивается исследователями, причем эти оценки могут представляться диаметрально противоположными: от «прекрасной эпохи» до декаданса. Во-вторых, рубежная эпоха, предшествовавшая революциям и войнам начала XX в., во многом перекликается с современной ситуацией «предкризисного» существования, когда окружающая реальность стремительно изменяется, заставляя человеческое сообщество приспосабливаться к новым условиям жизни. В-третьих, автор исследует влияние кинематографа на российский провинциальный социум, во многом опираясь на достижения такого направления исторических исследований, как история повседневности, которая в настоящий момент представляет собой один из наиболее популярных концептов исторической науки.

Научная новизна, как указывает сам автор, заключается «в самом ракурсе исследования, объединяющем в одном проблемном поле историю кинематографа, культуры модерна и российской провинции» [1, с. 13]. Действительно, многофакторность анализа, предпринятого исследователем, заставляет совершенно по-новому взглянуть на новый, возникший в конце XIX в. вид визуального искусства и вплести кинематограф в общую ткань российской действительности рубежа веков. Кино рассматривается в качестве одновременно и генератора, и транслятора смыслов и образов, соответствующих новой эпохе.

Модерность изучаемой эпохи (термин, часто используемый автором), представляющая собой набор новых культурных конструктов, идеологических и политических устремлений, с точки зрения автора

включает в себя технический прогресс, эволюцию форм потребления, конкурентность в экономике, публичность в политике, свободу средств массовой информации, глубокую трансформацию визуальных искусств [1, с. 5]. Именно этот арсенал воздействующих на человека эпохи модерна факторов автор и предлагает к исследованию в рамках диссертации. Это делает исследовательскую цель крайне обширной, объективно ставит перед автором множество исследовательских задач. Это же требует от исследователя отточенных навыков владения методологическими инструментами, усиленного внимания к логике описываемых процессов, четкого категориального аппарата, внимательного отношения к формулировке собственных умозаключений и очень жесткого подхода к фактическому материалу. При таком обширном поле исследуемых факторов и обстоятельств исследователю требуется решительно отсекаать «зерна от плевел», включая в свою работу только самые необходимые факты и события для максимально полного и глубокого анализа проблемы.

Объект исследования, сформулированный автором, это «раннее немое кино конца XIX – начала XX в., репрезентация современности в практиках производства и потребления кино, а также в других продуктах модерна». Предмет исследования – «история кинематографа через призму топического случая губернского города и воплощенный в новой культуре ценностный мир людей периода модерна» [1, с. 8]. Таким образом, под объектом можно понять процесс представления и воспроизведения окружающей реальности через кино и другие продукты модерна. Предмет же предполагает сразу два объекта: историю кинематографа и ценностный мир провинциальных горожан, воплощенный в новой культуре модерна. На наш взгляд, автор вполне мог бы отказаться от анализа истории кино и сосредоточиться именно на том, как новая реальность генерировалась и транслировалась посредством кинематографии в провинциальный социум. Так, автор, во-первых, сохранил бы логическую связь между объектом и предметом (предмет сужает объект; общероссийские тенденции анализируются на уровне региона), во-вторых, более четко связал бы предмет с темой исследования (трансляция ценностей модерна в жизнь губернского города) и, в-третьих, избавил бы себя от необходимости изучать такие аспекты, как история становления искусства кинематографии, техническая составляющая кинопроизводства и пр.

Обозначенные автором объект и предмет исследования заявляют о том, что исследователь обращается в диссертации к ценностям модерна не только через продукцию киноиндустрии, но и через другие «продукты модерна». Это видно и на основе структуры исследования: имеются параграфы, посвященные городской инфраструктуре Перми, предметам массового потребления, наиболее распространенным формам досуга и т. д. Тогда, вероятно, логичнее было бы при формулировке темы исследования на первый план вынести именно новые ценности, которые создавались различными способами, в том числе и с помощью кинематографа, например «Формирование и трансляция ценностей модерна в провинции (на примере немого кино в Перми конца XIX – начала XX в.)»).

Обозначенные в диссертации хронологические и территориальные параметры представляются довольно узкими для исследования в рамках докторской диссертации (история всего одного города на протяжении 25 лет), хотя, учитывая многофакторность анализа, это имеет логичное объяснение. Вероятно, автор испытывал опасение запутаться в обширнейшем многообразии обстоятельств, влияющих на формирование новой аксиологии горожанина на рубеже веков, и поэтому не стал обращаться к материалам, например, Екатеринбурга или других городских пунктов.

Внутренняя логика диссертационного исследования ярче всего проявляет себя при сравнении сформулированной темы, структуры работы, исследовательских задач и положений, выносимых на защиту. В связи с этим следует отметить, что в структуре диссертации (названиях глав и параграфов) никак не отражается проблема трансляции ценностей модерна посредством кинематографа. Мы не будем подвергать в этом плане анализу первую главу, носящую теоретико-методологический характер. Вторая глава посвящена, судя по названию, истории возникновения кинематографа как нового вида искусства и его появлению в Перми. Названия параграфов, однако, сформулированы на основе совершенно разных принципов, зачастую не имеющих логической связи именно с историей кино (2.1 – по хронологическому, 2.2 – скорее, по пространственному, 2.3 – по жанровому, 2.4 – по принципу используемых технических приемов).

То же можно сказать и в отношении третьей главы, название которой сформулировано максимально обобщенно. Ее параграфы построены одновременно и по хронологическому («ранние киножанры», кино в годы Первой мировой войны), и по жанровому («нарративное кино»), и по содержательному («социальная тематика в кино») принципам.

Автор структурировал исследование в 14 параграфов, каждый из которых, по логике, должен быть направлен на решение какой-либо исследовательской задачи. Решение же этой задачи должно привести автора к формулировке положения, выносимого на защиту, поскольку докторская диссертация предполагает новое решение важных задач теоретического или практического свойства. Однако задач в исследовании сформулировано всего девять, а положений, выносимых на защиту, – одиннадцать.

Цель исследования сформулирована как «выявление особенностей социокультурной истории раннего немого кино и анализ кинематографа как транслятора ценностей модерна на материале губернской столицы Перми рубежа XIX–XX вв.». В то же время, говоря об актуальности своего исследования, В.В. Устюгова пишет о необходимости «исследования тонких механизмов общественного сознания, внутреннего мира людей, сложных процессов взаимодействия формирующейся современности и новой визуальной культуры» [1, с. 7]. На наш взгляд, в последнем случае идея диссертации выражена более точно, поскольку автор на всем протяжении текста как раз и пытается проанализировать взаимовлияние новой современной современности, общественного сознания и визуальной культуры.

Как уже неоднократно подчеркивалось ранее, исследование В.В. Устюговой носит комплексный, многоаспектный характер. В связи с этим сам автор отмечает, что его методологический подход отличается новизной, поскольку позволяет связать «раннее кино с историко-культурным и художественным периодом рубежа веков» и показать «эту связь на примере российской провинции» [1, с. 13]. Ключевыми, опорными методологическими принципами исследования являются междисциплинарность и концепция модерности. Наиболее полно анализ методологии и теоретических основ исследования представлен в первом параграфе первой главы. Автор подробно останавливается на различных способах интерпретации реальности, предлагаемых философами, культурологами, искусствоведами, политологами, историками,

представителями иных социальных и гуманитарных наук. Позиция исследователя строится на том, что возможны абсолютно разные трактовки эпохи модерна и подходы к его анализу. В диссертации дан прекрасный обзор большинства методологических подходов к изучению переходного периода рубежа XIX–XX вв., предшествующих авторскому, изложена суть дискуссий о модерне и модерности. Однако из текста работы нам так и не удалось выделить сущность методологической и теоретической модели самого диссертационного исследования. Каким все же, по мнению автора, должен быть способ анализа реальности для выявления связей между новым вариантом медиа (кино) и ценностным потенциалом общества? И какими были эти связи? Что было первично в провинции: новые ценности или транслирующий их кинематограф? Если бы автор более четко сформулировал эти позиции, ему самому, как нам кажется, стало бы более понятно исследовательское поле, причинно-следственные связи между исследуемыми событиями и явлениями, структура исследуемой проблемы.

Историография проблемы, излагаемая в параграфе 1.2, построена по проблемному принципу. Автор весьма детально излагает сущность мнений своих предшественников по самым разным вопросам, имеющим отношение к раннему кинематографу. А вопросов этих несметное количество: история кино, фотографии (как искусства визуального) и танца (как пластического искусства); культура досуга вообще; гендер, который затем будет воплощен в немом кино; мода и пр. В результате в диссертации получили отражение десятки публикаций отечественных и зарубежных (это делает честь автору!) исследователей, обратившихся к различным аспектам массовой культуры рубежа веков. Вера Васильевна создала настоящую антологию произведений, посвященных этой широкой проблеме. Возможно, во избежание такой дробности мысли, следовало сосредоточиться именно на истории кино и анализе имеющихся в науке подходов к аксиологическому потенциалу кинематографа, исключив работы, посвященные чисто модерну, менталитету горожан, досуговым практикам и другим «сопутствующим» вопросам.

Параграф 1.3 автор посвятил источниковой базе исследования. Выделены виды источников: письменные, вещественные и визуальные, а также их группы: 1) нормативно-правовые акты; 2) делопроизводственные источники; 3) эго-документы и произведения художественной

литературы; 4) материалы периодической печати. Вызывает вопрос отсутствие статистических материалов в качестве самостоятельной группы источников (хотя автор использует статистические данные, к примеру, материалы первой всеобщей переписи 1897 г.) [1, с. 125]. На с. 88 пожарные и санитарные нормы содержания кинотеатров отнесены автором к делопроизводственной документации, хотя их, на наш взгляд, правильнее было бы считать разновидностью нормативных актов. Кроме того, в части параграфа, повествующей об эго-документах и художественной литературе, первые представлены максимально широко, а вот произведения художественной литературы не только не проанализированы, но и не названы вовсе.

По словам автора (см. положение 1, выносимое на защиту) [1, с. 19], «реконструкция контекстов позволяет увидеть кинематограф в связи с событиями современности: универсальными модерными тенденциями в развитии общества и уникальными фактами российской культуры рубежа XIX–XX вв.». Это, конечно, так. Однако «реконструкция контекстов» представляет собой вполне универсальный исследовательский механизм, способ работы с источниками, который не требует «защиты». А вот некий итог этой реконструкции, впечатление, умозаключение, остающееся после знакомства с основным массивом источников, могло бы стать отличным тезисом, выносимым автором на всеобщее обсуждение.

Глава вторая, как следует из исследовательских задач, призвана исследовать модернизационные процессы в провинции, реконструировать историю появления там кинематографа, остановиться на самом раннем жанровом феномене «кино аттракционов», проанализировать деятельность кинотеатров как неких «институтов», а также дать обобщенный портрет кинозрителя. Полагаем, что для решения названных вопросов начать следовало бы именно с провинциального модерна, воплотившегося в новом городском пространстве, новой городской инфраструктуре, новых связях и отношениях внутри городского социума, новой психологии горожан (т. е. поменять местами параграфы 2.1 и 2.2).

Хотя параграф 2.1 назван «Первые гастроли синематографа», речь в нем идет и о других формах городского досуга (балаганах, цирках и театрах), а также о железной дороге, электричестве, фотографии, велосипедах и пр. В этой связи, видимо, параграф следовало обозна-

читать как «Техническая революция в досуговой сфере городской повседневности». Кино, как техническая новинка, быстро заинтересовала горожан, выполняя одновременно и развлекательную, и образовательную функции. Использование «туманных картин» и иллюзионов для ознакомления публики с историческими сюжетами, географией и этнографией различных стран и народов, расширяло картину мира провинциальной публики, «эмоционально готовили широкую публику к появлению кино» [1, с. 120]. Хотелось бы, чтобы автор уделил больше внимания именно влиянию раннего кинематографа на провинциальных горожан, а не описывал различные варианты знакомства пермских жителей с «волшебным фонарем».

В этой же связи интересно было бы проследить, какой же из вариантов досуга в большей степени стал «прародителем» раннего кинематографа: балаган, цирк, бурлеск, театр, фотография и т. д.? У всех этих жанров искусства были разные способы привлечения зрителей, техники воздействия на публику, разное смысловое содержание. Что именно стало связующим звеном между традиционными и новыми формами городского досуга?

Параграф 2.2 автор посвятил условиям, в которых началось распространение кинематографии в Перми. В.В. Устюгова пишет об изменениях в городской инфраструктуре (электрическом освещении, водопроводе, трамвайном сообщении, автомобилях, телеграфе и телефоне), появлении массовой культуры (газетах, рекламе, интерьерах модерна), новых формах досуга горожан (театре, клубах, шантанах). Все это позволило проследить «рост качества жизни в городском пространстве, расширение возможностей горожанина», повлекшие «изменения со стороны эстетических запросов обывателей» [1, с. 131]. По мнению исследователя, формы отдыха горожан эволюционировали «от элитизма к коммерции» [1, с. 149], а «сегрегированность» городской культуры – к ее плюрализму [1, с. 154]. «Профессионализация и коммерциализация индустрии досуга способствовала широкому распространению легких жанров развлекательной культуры» [1, с. 154].

Однако, на наш взгляд, параграф перегружен «лишней» информацией, например, обширным описанием архитектурных особенностей модерна, интерьеров и домашней утвари в стиле модерн. Страницы, посвященные этим (и многим другим, сопутствующим) вопросам, логич-

нее было бы отдать под анализ взаимосвязей между новыми явлениями и трансформацией вкусов, пристрастий, ценностей горожан. Параграф нуждается в более очевидно сформулированных причинно-следственных связях: специфика сословного состава городского сообщества – наиболее популярные формы городского досуга; приток крестьянства в города – традиционализм и консерватизм в психологии городских жителей; уровень грамотности горожан – интерес к интеллектуальному досугу; изменения городской инфраструктуры – новые требования к комфорту; завершение промышленного переворота – внимание к техническим новинкам и пр. Каждый упоминаемый автором фактор внешней по отношению к кинематографу городской среды должен «бить» на достижение цели исследования – обозначение новых ценностей эпохи модерна и возможностей их транслирования через кинематограф.

Положение 2, выносимое на защиту, констатирует, что возникновение новых видов досуга было следствием изменения материального положения горожан. Однако появление кинематографа было детерминировано значительно большим числом обстоятельств, в том числе и в провинции, о чем и следовало сказать в положении, перечислив их.

Параграф 2.3 повествует о «кино аттракционов», или «ярмарочном», сосредоточенном на демонстрации различных трюков и зрелищ, строящемся на эстетике удивления. Показ такого кино способствовал размыванию межсословных границ, поскольку на него собирались представители самых разных категорий городского населения. Правда, из текста параграфа не вполне понятно, чем же привлекал этот жанр самую разнообразную публику? Полагаем, что такие фильмы, с одной стороны, выполняли информационную функцию в условиях почти тотальной неграмотности. Более же образованная публика могла получать удовольствие, наблюдая за недоступными ей самой умениями и навыками, точно так же как, например, в цирке она наблюдала за акробатами, атлетами, жонглерами и укротителями. Кроме того, это был определенный вариант «виртуальной мобильности» [1, с. 216] в ситуации, когда большинство населения десятилетиями не покидало мест своего проживания.

На наш взгляд, автору следовало в большей степени сосредоточиться именно на причинах популярности «ярмарочного» кино, а не уходить в описание цирковых программ [1, с. 164–166]. Избыточным, на наш взгляд, представляется и подробное описание кинокомпании

Жоржа Мельеса [1, с. 170–171], Брайтонской школы кинематографии, французского кино [1, с. 172–174]. Эта информация не относится ни к распространению кино в провинции, ни к воздействию его на систему ценностей. Автору все же следовало более четко определиться с тем, повествует ли он о производстве кино (в основном зарубежного), или сосредотачивается на воздействии кино на зрителя, транслируемых ценностях «ярмарочного кино».

Параграф 2.4 автор посвятил электротрам как особым досуговым институтам. Это уже не просто точки, развлекающие зрителей трюками, выполняемыми на экране, а стационарные учреждения досуга. Речь ведется о помещениях, приспособленных под кинозалы, их оформлении, правилах функционирования. Изменение формата кинопоказов привело к смене публики в кинотеатрах. На смену «ярмарочной публике» пришли дамы в шляпах и мужчины в визитках, семьи и учащая молодежь. Вот на этой мысли автору бы и остановиться подробнее, но Вера Васильевна снова «уходит» с основной тропы, переходя к описанию пожаров, разговору о содержателях и работниках кинотеатров, демонстраторах и таперах. Параллельно идет разговор о цензуре в кино и кинорепертуаре. Но различным киножанрам, судя по структуре диссертации, автор посвящает параграфы третьей главы. Соответственно, вновь мы видим несоблюдение принципа системности.

Глава третья призвана решить сразу несколько исследовательских задач: изучить событийную историю раннего кино в провинции, проанализировать жанровое разнообразие раннего кино, выявить градацию социальных ценностей в отечественных фильмах. Довольно сложно четко соотносить заявленные автором исследовательские задачи с пунктами плана и положениями, выносимыми на защиту (5–8), однако в целом автор констатирует, что постепенно происходила институциональная эволюция кинематографа, кино «перекраивало соотношение центра и периферии. В кино нашли отражение новые социальные сюжеты, связанные с урбанизацией, меняющимся статусом женщины и т. п.

Параграф 3.1 посвящен эволюции киножанров. По словам исследователя, в «ранние годы доминирующее место занимали документальные съемки, видовые и бытовые сюжеты, созданные на натуре» [1, с. 220], которые соответствовали колонизаторским задачам империй (экзотические пейзажи дальних стран), формировали образ империи (сюжеты об окраинах России) или просто выполняли информационно-

развлекательную функцию. «Посетитель кинематографа получал возможность сопоставлять увиденное с собственной жизнью, происходившими на его глазах изменениями» [1, с. 229].

В этой связи автор вновь обращается к изменениям, происходившим в рамках городского пространства: новым видам транспорта и связи, предметам интерьера (хотя речь об этом шла в параграфе 2.2). Это вновь десистематизирует материал. Хотя можно было решить эту проблему через более детальное обращение в данном параграфе к городской рекламе. Сравнение того, что демонстрировал кинематограф с тем, что могла предложить пермская промышленность и сфера услуг, как раз привело бы автора к соображениям о транслируемых через эти каналы на региональном уровне новых ценностях.

Речь в параграфе идет также о комических кинолентах, детективах, изображении спортивных событий и фильмах-катастрофах. Однако автор не ставит вопрос о том, почему именно смеховая культура, спорт, трагедии и криминалистика получили столь широкую популярность у горожан? Возможно, это был спрос на сенсации, а может быть, это более глубокая реакция на происходящее вокруг? Смех позволял справляться со стрессом, возникающим от все более ускоряющейся жизни. Спорт был новой модой на здоровый образ жизни в условиях растущей урбанизации. Фильмы-катастрофы были связаны с появлением новых, более скоростных и опасных видов транспорта (автомобилей, дирижаблей, самолетов и пр.). Интерес к судебнопсихиатрической тематике был вызван появлением новой науки – психоанализа – и стремлением объяснить растущую криминализацию общества. Кроме того, «разбойничий фольклор» всегда был популярен среди русской публики. И вот уже вполне определены новые ценности, новые интересы и новые способы их трансляции.

Следующий параграф посвящен нарративному, повествовательному кино. Как отмечает автор, «развлекательный и познавательный аттракцион превращался в сюжетно-игровое кино, связанное с индивидуальным психологическим восприятием кинопроизведения» [1, с. 257]. Однако вновь автор не объясняет причин перехода к новому жанру. Также остается непонятным обращение режиссеров в первую очередь к исторической тематике. По нашему мнению, причина могла крыться в поиске средствами кинематографа национальной идеи, которая могла

бы сплотить российское общество перед лицом ощущающихся грядущих социальных потрясений. Другой причиной могла стать «ностальгия по утраченному времени».

Позднее в рамках того же нарративного кино, «очертив национальные и историко-культурные контуры, кинематография нацелилась на освещение внутренних проблем современности и европейскости (со словность, эмансипация, секс, нигилизм, преступность, нравственность и др.)» [1, с. 283]. Сюжеты берутся теперь уже не из «опер и драм, прозы и песен», а из современной прессы и беллетристики.

Кинопрокат в годы Первой мировой войны и революции становится предметом изучения в следующем параграфе работы. Автор говорит об увеличившемся спросе на отечественные кинокартины в условиях крупного международного кризиса, связанным с этим ростом национального кинобизнеса (при параллельном снижении качества картин). Сложность обстановки в обществе вызвала интерес к «легким» жанрам, преобладание развлекательной функции киноискусства. А вот «попытку правительства использовать кино в патриотической пропаганде можно считать провалившейся» [1, с. 298].

На основании анализа кинопроцесса автор делает вывод о том, что «война обострила общественные противоречия. Одни ценности исповедовала элита, другие – проходящие внутреннюю мобилизацию и трансформацию массы» [1, с. 305]. В угоду последним киноэкраны захлестнул уголовный жанр. В типовых жанрах авантюрного фильма или сентиментальной мелодрамы снимались и картины о народовольцах и революционном движении. «Полуинтеллигентную публику с ее провинциальным ницшеанством властно отодвигал в сторону народный зритель с его «разгульной душой», публика упивалась тоской русской песни и городского романса» [1, с. 307].

Иррациональная безысходность, тоска, страдания, трагедия и драма заполнили кинозалы. Кино превратилось в особую форму эскапизма, помогающую избежать хотя бы на время столкновения с жестокой реальностью. На рубеже веков с ностальгией вспоминался ушедший золотой век дворянской культуры и те культурные ценности, которые невосполнимо разрушались в век индустриальный, в эпоху уничтожения «вишневых садов». В этом контексте просвещенный зритель с интересом следил за экранизацией российской литературной классики (произведений Пушкина, Достоевского, Толстого).

И все же, несмотря на то, что эта часть диссертации выстроена наиболее последовательно, логично и системно, автор так и не дает конкретного ответа на вопрос, какие именно ценности в этот период транслировал массовый кинематограф, а какие – относительно элитарный кинематограф Я. Протазанова и пр.

Последний параграф третьей главы повествует о социальной тематике в кино. Именно здесь, по словам автора, наконец и идет речь об «анализе идей и образов, транслируемых кинематографом и запрашиваемых посетителями кинотеатров» [1, с. 332]. Из содержания параграфа следует, что новые ценности заключались в романтизации и героизации девиантности (в том числе и уголовной), распространении приоритетов индивидуализма и индивидуальной свободы, свободной любви, идей феминизма, секуляризации, массового потребления, рациональности поведения. В фильмах получали отражение общественные и семейные проблемы. Киноленты являлись трансляторами новой моды, новой психологии, новой морали, новой эстетики.

Однако автор предпочитает преподносить эти выводы в крайне завуалированной, запутанной и сложной форме. В качестве примера можно привести цитату из текста (довольно обширную, но необходимую), которая ярко демонстрирует авторскую манеру изложения: «Драмы „из современной жизни“ транслировали новые концепты идентичности, „новый индивидуализм“ европейской культуры. Отечественная литература негативно оценивала индивидуализм, поддерживая концепцию общественного призвания. Попытки национально-государственной самоидентификации осуществлялись в значительной мере в опоре на опыт литературной рефлексии. В пореформенное время на смену традиционному, патриархальному господству и патернализму, власти главы семьи, хозяина, помещика и государя приходили отношения, которые начали строиться на рациональных соображениях, на договоре и законе. Индивидуализм является продуктом секуляризации. Цивилизационный стержень модерности – это совокупность значений, ведущих к эпохальному рывку в человеческой автономии. Личностная автономия формируется в ходе исторического и индивидуального развития; индивидуальное – это сложно сконструированное, объективируемое явление» [1, с. 343].

Глава четвертая, по замыслу автора, должна была решить задачи анализа ценностей публики немного кино (т. е. от того, что транслировал

кинематограф, перейти к тому, что уже сложилось у зрителя), изучить феномен звезд немого кино, а также «проанализировать женские образы в кино в свете проблем гендерной истории» (хотя эта задача по-прежнему решалась по факту и в других параграфах). С другой стороны, в начале главы В.В. Устюгова заявляет, что целью этой части работы представляется демонстрация кинематографа как своеобразного тренд-сеттера, определяющего ключевые тенденции в области моды, в сфере идей, в манере поведения и выражения чувств [1, с. 368]. Таким образом возникает вопрос, а чьи же ценности в итоге собирается исследовать автор: зрителей или кино?

Соответствующие этим задачам положения, выносимые на защиту, заключают, что неоднородная зрительская масса следовала различным ценностным установкам. Звезды немого кино выступали образцами нового стиля, а женские образы «воплощали новые идеалы естественности и красоты». Как нам кажется, положения, выносимые на защиту (9–11), в данном случае должны были носить более конкретизированный характер и быть менее очевидными.

Параграф 4.1 посвящен российскому режиссеру немого кино, театральному художнику и сценаристу Евгению Францевичу Бауэру, чьи работы оказали огромное влияние на эстетику отечественного кинематографа начала XX в. По словам исследователя, «декорации в картинах Е. Бауэра соответствовали орнаментальному, избыточному и поэтому узнаваемому стилю своего времени, ... отразили то стремление к иллюзорной красоте и декадентской манерности, что получило распространение в обывательских кругах» [1, с. 390]. Новшеством при создании фильмов стали эксперименты с электрическим освещением. Режиссер часто вводил в повествование мотив танца, свойственный иконографии модерна и отражающий красоту жизни. В то же время линейно-декоративная система, с бледными, лишёнными объема, застывшими или неестественно изогнутыми фигурами актеров намекала на красоту смерти, эстетику декаданса. Таким образом, именно в фильмах Бауэра наиболее точно отразилась поэтика модерна.

Следующий параграф, посвященный женским образам и женской моде в кино, рассказывает о женщинах, «не похожих на прежних», о женщинах, ставших результатом эмансипации. Женщины становятся героинями рекламных объявлений. В моду входят сексуальность и пуб-

личность женщины. Женщина «дома» и женщина «по дому» трансформируется в женщину «вне дома». И это, пожалуй, следующая, после петровской, революция в женской повседневности.

В объектив внимания автора попадают и зрительницы, и актрисы. Как пишет автор, «сначала посетительницу электротeatра мы узнаем по наряду – платью, которое она приобретала в модном городском магазине, увидев такое же в синематографе на киноактрисах; но впоследствии кинематографическое мышление все глубже захватывает горожанку, пленяя ее кинематографическими образами, выстраивая представления о современной идентичности» [1, с. 417]. «Роковые женщины», «испанские страсти», авантюристки начинают встречаться не только на экранах, но и в жизни. И здесь, на наш взгляд, автор мог бы значительно усилить собственные рассуждения и выводы, используя информацию о громких разводах, случившихся в Перми в это время, или о драматических преступлениях на почве ревности, описываемых в уголовной хронике пермской прессы конца XIX – начала XX в.

В последнем параграфе звезды экрана исследуются как некие собирательные образы времени. Причины их популярности автор видит в том, что актеры являли собой носителей более высокой культуры, были привлекательны, их мир, воплощаемый на экране, позволял уйти на время от окружавшей зрителя не слишком приятной реальности. Кроме того, зритель мог отождествить себя с полюбившимся персонажем, надеяться на то, что каждый в итоге, если ему повезет, может стать привлекательнее и богаче. Здесь не требовалось ни глубоких знаний, ни уникальных умений. Зачастую лишь привлекательная или фотогеничная внешность, особая пластика движения могли вознести человека на вершину славы. Актеры становились трансляторами новой субъектности. «Зрители „считывали“ не только надписи и мизансцены, но и мимику лица, физическую привлекательность актера, умение двигаться» [1, с. 449]. «Кинематограф „переводил“ на язык массовой публики культуру декаданса» [1, с. 452].

В заключение автор излагает итоговые умозаключения и ответы на поставленные исследовательские задачи, причем делает это гораздо более четко, нежели в основном тексте.

В целом в процессе знакомства с работой возникает ряд вопросов и замечаний. Помимо тех, что были высказаны выше, хотелось бы остановиться еще на нескольких спорных моментах.

1. Тексту диссертации не хватает структурированности и системности, что затрудняет восприятие материала и не позволяет четко определить авторскую позицию по ряду вопросов.

2. Нам показалось, что в исследовании все же было слишком «мало» Перми, по сравнению с Москвой или Парижем. Раз тема исследования была заявлена «на материалах Перми», все транслируемые кинематографом новые ценности должны были быть прослежены именно на пермском материале. Региональная, провинциальная специфика должна была быть показана не только на примерах новой городской инфраструктуры, городской рекламы, городского пространства, но и на примерах биографий, сюжетов из жизни «маленьких» жителей города, рядовых посетителей киносеансов.

3. В рамках достижения исследовательской цели было бы интересно порассуждать о том, что же все-таки было первичным: жанровая эволюция кинематографа или трансформация общества под влиянием внешних экономических и политических причин? Кинематограф транслировал новые ценности в общество или был отражением ценностных трансформаций социума?

4. Хотелось бы все же, как это заявлено в одной из исследовательских задач, увидеть социальный портрет кинозрителя-горожанина.

Высказанные вопросы и замечания носят дискуссионный характер и не снижают в целом положительного впечатления от диссертации.

Изложенные в работе Веры Васильевны Устюговой положения обладают несомненной научной новизной. Автор, обобщив работы предшественников, изучив различные подходы к российской модернизации, проследил эволюцию раннего кинематографа в провинции, проведя анализ влияния на этот новый вариант искусства различных факторов экономического, социального, культурного плана. В процессе работы над научной проблемой автор пришел к интересным самостоятельным выводам, которые представляются интересными и значимыми для исследователей, занимающихся вопросами истории повседневности, социальной истории, истории искусства.

Диссертация представляет собой самостоятельно выполненное законченное исследование. Личное участие автора заключается во введении в научный оборот новых архивных источников; в осуществлении комплексного междисциплинарного исследования, позволяющими увидеть господствующие тенденции в эволюции аксиологического потенциала провинциального общества на рубеже XIX–XX вв.

Объективность и достоверность полученного научного результата достигается через использование сравнительного метода в отношении используемых исторических источников различного характера. Все заимствования, осуществленные автором в тексте, сделаны корректно, с указанием источника информации.

Высокий теоретический уровень исследования, его актуальность, новизна позволяют сделать общий вывод, что диссертация является работой, в которой содержится решение задач, имеющих существенное значение для исторической науки. Надеюсь, что материалы диссертации в ближайшем будущем будут опубликованы в формате научной монографии, которая найдет не одну сотню благодарных читателей, интересующихся вопросами истории повседневности и истории культуры.

Список литературы

1. Устюгова В.В. Раннее немое кино и трансляция ценностей модерна в жизнь российского губернского города (на материале Перми конца XIX – начала XX вв.) [Электрон. ресурс]: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2019. – 611 с.

References

1. Ustyugova V.V. Rannee nemoe kino i translyaciya cennostej moderna v zhizn' rossijskogo gubernskogo goroda (na materiale Permi konca XIX – nachala XX vekov) [Early silent cinema and the transmission of the values of the age of Modern into the life of a Russian provincial city (based on the material of Perm in the late 19th – early 20th centuries)]: dis. ... d-ra ist. nauk: 07.00.02. Perm', 2019. 611 p.