

К. А. ЮДИН

О СТАРОМ И НОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ КАК «ЗЕРКАЛЕ БЫТИЯ»¹

Данная работа представляет собой рецензию, составленную в жанре историко-философского эссе, на монографическое исследование, посвященное изучению кинематографа как транслятора ценностей стиля модерн в жизнь российского города на примере Пермской губернии конца XIX – начала XX в. Предпринята попытка оценить вклад автора книги в осмысление театрально-кинематографического искусства как социокультурного феномена – проводника и одновременно конструкта «прекрасной эпохи», а также обозначить некоторые дискуссионные проблемы идейно-теоретического характера.

Ключевые слова: *российское и зарубежное кинематографическое искусство, «гиперреальность», «прекрасная эпоха», модерн, Пермская губерния, история повседневности, интеллигенция*

За свою вот уже более чем вековую историю кинематограф прошел грандиозный путь эволюционного развития: от первых, подающих робкие надежды на жизнеспособность экспериментов по экранной визуализации реальности – до триумфа высокопрофессиональной режиссуры, подкрепленной новейшими научно-техническими возможностями и творческим гением театрально-кинематографической интеллигенции.

Кинематография из увеселительно-развлекательного мероприятия, вида досуга, превратилась в серьезный интеллектуальный феномен, форму искусства, связанную с качественно новым способом информационно-когнитивного прочтения и реконструкции действительности, отражающейся, как в волшебном зеркале, в возникающей на глазах *гиперреальности*, населенной героями и создаваемыми ими образами. Распахнувшееся могучим ветром научно-технического прогресса окно в эту гиперреальность предоставляло практически неограниченный простор для фантазии – от тривиального эскапизма от рутинной повседневности до сопричастия страстям, экзистенциальным тревогам и вызовам, возникающим в ином измерении бытия, мире искусства.

Такая атмосфера идейно-эстетической одержимости, стремления во что бы то ни стало ощутить соприкосновение с чем-то превосходящим профанический, индивидуалистический уровень мышления и восприятия, – все это и вызывало к жизни т.н. кинематографический бум, ставший одним из главных факторов и катализаторов развития искусства кино как символа «прекрасной эпохи», связанной с прозрачными

¹ Рец. на кн.: Устюгова В.В. «Прекрасная эпоха» синематографа. 1896-1919. На материале русской провинции. Пермь, 2015. 411 с.

надеждами либеральных интеллектуалов на то, что вслед за сменой внешнего, материального облачения, наступит и морально-нравственное преобразование человеческой цивилизации.

Монографическое исследование В.В. Устюговой посвящено этому переломному, противоречивому периоду в развитии отечественной культуры конца XIX – начала XX в. Оно сфокусировано на изучении кинематографа как непосредственного «транслятора ценностей модерна в жизнь губернского города»². На материалах конкретного социокультурного пространства, вполне репрезентативно отражающего провинциальный уклад Российской империи начала века, а именно – Пермской губернии, – автор предпринимает попытку комплексно рассмотреть кинематограф как наиболее яркое проявление, конструкт и одновременно – проводник (агент) охвативших русское общество прогрессистских умонастроений и ожиданий, ставших закономерным итогом ускорения культурно-цивилизационных ритмов, информационных потоков, набравших силу под влиянием российской действительности, в которой интеллектуальные свершения и поиски культуры Серебряного века соседствовали с тяжелыми революционными потрясениями и хроническим политическим кризисом.

Все это представляется крайне востребованной и актуальной проблематикой, продолжающей вызывать живой интерес исследователей³, не только удачно и своевременно поднятой автором (книга вышла накануне 2016 г., объявленного годом российского кино⁴), но и в силу прямой корреляции с современными историко-культурными процессами. В кинематографе вновь наблюдаются тревожные тенденции возвращения к стилю, который по праву можно назвать «прекрасной» *первобытностью*», неoarхаикой уже эпохи *постмодерна* с ее крайней формой патологического проявления – постмодернистского релятивизма, выражающегося в сочетании гипертрофированной зрелищной помпезности с примитивностью внутреннего мира актеров и их персонажей, принадлежащих к типу «человека ускользающего», аморфного, полностью растворяющегося в эмпирической реальности. При этом воинско-героический этос, культура бытия, дисциплина, благородный дух, умеренность, взвешенность и осмысленность, дистанцированность от аффектаций и иные качества *органичной личности*, воссоздаваемой на экранах Ж. Габеном, Л. Вентурой, Х. Рюманном, Г. Альберсом, искренность чувств, богатейшая палитра эмоциональных состояний, усиленных яркой фактурной внешностью Л. де Фюнеса, Бурвиля, Фернанделя, Б. Блие, А. Сорди и многих других (вся плеяда мэтров просто,

² Устюгова 2015. С. 9.

³ Степанов 2013; Степанов 2016.

⁴ Год российского кино 2016.

используя выражение автора, – также *необъятна*, как и киноведческая историография), – все это оказалось подмененным на бесцельное *флакирование* в чистой повседневности, эффектную манифестацию выхолащенной экзистенции при филистерской сущности.

Характеризуя эти деструктивные процессы, первые симптомы которых проявились еще в рамках художественного стиля т.н. новой волны во Франции, Италии, но, прежде всего, ФРГ 1960–1980-х гг., Б. Эйзеншиц писал: «Теперь уже никто не задается вопросом о сущности кино, как это было в восьмидесятые годы, все больше фильмов показывают на телевидении, а выбор фильмов в кинотеатрах становится все беднее. Кино чахнет, новые фильмы снимаются всё реже». И он же далее: «У Вендерса⁵ больше шансов быть услышанным во Франции, когда он говорит Данею⁶ (21 сентября 1984 г.): “Если кино пока еще хоть как-то выживает, то это не благодаря широкой, а благодаря избранной публике. То, что делается для широкой публики, уже нельзя назвать киноискусством: нет больше ни сюжета, ни стиля – ничего. Есть только псевдокино, которое делает вид, будто рассказывает какую-то историю, а на самом деле рассказывает неизвестно что. У людей атрофировалось всякое желание создавать образы”»⁷.

Книга В.В. Устюгова переносит нас в далекую и, казалось, пока еще счастливую эпоху кинематографа, в те времена, когда *«все еще только начиналось»*. Обращает на себя внимание фундаментальность и глубокая продуманность ее концептуально-теоретического ракурса, что стало результатом и итогом ранее предпринятых публикаций, отражающих изыскания автора в области истории театрально-кинематографического искусства⁸. Главное достоинство исследования – внушительная источниковая база, которая включает в себя собственно кинематографические источники – сохранившиеся киноленты той эпохи, а также периодическую печать (более 40 наименований), организационно-распорядительную, делопроизводственную документацию администрации Пермской губернии, вещественные и фотографические источники, мемуары, важность привлечения которых, как справедливо отмечает автор, заключается в том, что они *«изображают мир раннего кинематографа непосредственно таким, каким он сохранился в памяти современников»*⁹. Особую информационную ценность представляют материалы, почерпнутые автором в различных специализированных архивохранилищах, музеях, как центрального, так и регионального

⁵ Эрнст Вильгельм Вендерс (род. в 1945) – немецкий кинорежиссер, сценарист, продюсер – прим. авт.

⁶ Серж Даней (1944 – 1992) – французский кинокритик. – прим. авт.

⁷ Эйзеншиц Б. 2002.

⁸ См.: Устюгова 2014; 2016а; 2016б.

⁹ Устюгова 2015. С. 36.

уровня: РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), ЦМК (Российский центральный музей кино), ГАПК (Государственный архив Пермского края). Основная повествовательная часть снабжена многочисленными иллюстрациями. Это кадры из фильмов, плакаты, афиши, предметы обихода, фотопортреты деятелей культуры, изображения материальных объектов – отдельных архитектурных сооружений, и иллюстрации более широкого видового диапазона.

О широте кругозора, эрудиции автора свидетельствуют разделы вводной части монографии, посвященные теоретико-методологическим проблемам исследования, а также масштабный историографический обзор, представляющий основательную и тщательную профессиональную проработку, анализ степени изученности проблемы. При этом автор не ограничивается только отечественной историографией, но достаточно подробно касается вопросов теории, философии и психологии киноискусства, институциональных аспектов его становления, освещает основные тенденции зарубежного киноведения, наконец, что не менее важно, – дает характеристику работам в сфере истории повседневности, художественной культуры и т.д., приближаясь тем самым к мультидисциплинарному уровню рефлексии.

Книга имеет стандартную, классическую для трудов такого формата структуру. Основная часть состоит из 4-х глав, поделенных (за исключением первой) на параграфы, их оригинальные названиями, очевидно, призваны помочь читателю лучше прочувствовать колорит эпохи с помощью емких по смыслу эпитетов-фразеологем (например – «гениальная бульварщина», «тихо замер последний аккорд»). В этих разделах последовательно раскрывается замысел автора по воссозданию социокультурного уклада российской провинции, для которой, как убедительно показывает автор, модерн становился не просто абстрактным художественным стилем, а настоящей «философией жизни», все более глубоко пропитывающей и укореняющейся в повседневности: «Прохлада витиеватого металла, теплота резного камня, мягкость плюша, элегантная сдержанность фарфорового бисквита – грани материального и визуального облика Bell Epoch»¹⁰.

В книге представлена картина поступательной эволюции культурно-досуговой сферы, претерпевавшей планомерную трансформацию от первичных организационных форм – ярмарочно-балаганских зрелищ, «передвижек» до – протопрофессиональной кинематографии стационарного характера, когда «развлекательный и познавательный аттракцион превращался в сюжетно-игровое кино, связанное с индивидуальным психологическим восприятием произведения»¹¹.

¹⁰ Устюгова 2015. С. 76.

¹¹ Устюгова 2015. С. 147.

Автор отмечает важную роль кинематографа в социальной коммуникации и интеграции, заключающейся во временной эгалитаризации пространства во время посещения «синема», когда перед светом «волшебного фонаря», луча проектора в психологическое состояние эйфории и одновременно – страха и трепета перед сакральной миссией кинемеханика как демиурга («Люди выходят с такими лицами, словно будто только что на их глазах сотворил чудо сам Иисус Христос...¹²»), открывающего им окно в иную реальность, – приходили абсолютно все, от детской аудитории, рабочего класса, мещанства – до интеллигенции, «состоятельных господ», представителей торгово-промышленной верхушки. При этом совершенно обоснованным является и тот вывод, что несмотря на оригинальность, эксклюзивность синематографа на фоне всей традиционной досуговой субкультуры, способов времяпрепровождения, он преображал реальность, но полностью не вторгался, не вытеснял идейно-мировоззренческие установки и стереотипы, бытующие в массовом сознании. Кинематограф «стал лишь одним из факторов, наряду с разнообразием культурных потребностей горожан, с их образованностью и мобильностью, которые делали провинцию причастной к тенденциям современной жизни»¹³.

Совмещение, а, вернее, устойчивое сосуществование и органичное сплетение этих двух измерений бытия – профанической реальности и «гиперреальности» кинематографического «зазеркалья» показано в великолепном шедевре, о котором также вспоминает В.В. Устюгова, ностальгической киноновелле Д. Торнаторе «Новый кинотеатр «Парадизо» (1988), где главную роль исполнил Ф. Нуаре, воплотивший образ механика Альфредо, открывающего жителям маленького итальянского города окно в «мир грёз», спасающих их от рутины и дающий ощущение полноты бытия, одухотворенности.

При этом ни в фильме, ни в данном исследовании их авторы не устранились от организационно-технических проблем кинематографа «прекрасной эпохи», который вопреки всем усовершенствованиям – витаскоп, мутоскоп, фантаскоп, гэлиосинематограф – долго не был избавлен от серьезных недостатков, когда нарушение целостности пленки или неисправность киноаппарата приводили не только к порче киноленты, но и несли в себе угрозу воспламенения. Крупнейшие пожары, как отмечает В.В. Устюгова, в 1897 г. в Париже на Благотворительном базаре, затем в Екатерининском театре, в Житомире, привели к тому, что «на кино стали смотреть как на опасное зрелище»¹⁴. Такие инциденты, переместившиеся и в электротeatры, и возникающее на их волне негативное восприятие кино были обусловлены, в немалой сте-

¹² Устюгова 2015. С. 91.

¹³ Устюгова 2015. С. 60.

¹⁴ Устюгова 2015. С. 94.

пени, утилитарно-прагматичным подходом, когда инициаторы кино-предприятий рассматривали свое занятие как не более чем новомодный бизнес, поэтому не утруждали себя чрезмерной заботой о качественной стороне дела, в частности, разнообразии репертуара. Все это требовало терпения, внимания, а главное – дополнительных затрат, на которые не желали и не могли идти владельцы кинотеатров. Последние «большей частью были просто дельцы и даже не знали устройства проекционного аппарата. Они бросали свое прежнее ремесло и шли в кино, как в выгодное предприятие...»¹⁵. Все это, однако, не препятствовало выполнению кинематографом своих функций, которые, как вполне справедливо отмечает автор, пока ограничивались лишь компенсаторной и коммуникативной функциями, связанными с удовлетворением «низменного спроса толпы на “катастрофы” и “происшествия”», а также дарованной возможностью «стать источником сведений об окружающем мире»¹⁶. Так или иначе, пройдет еще значительное количество времени, прежде чем кинематограф превратится из инструмента по формированию «модернистской идентичности» начала XX века – в серьезное искусство социально-политической, идеологической рефлексии, способствующей формированию коллективной памяти.

К числу безусловных достоинств исследования относится многофакторный подход, выражающийся в стремлении осуществить максимально возможную и допустимую синхронизацию развития отечественного кинематографа с западноевропейскими тенденциями и достижениями в этой сфере (например, французской «школы» Луи Фейада, датского кинематографа), которые оказывали существенное влияние на российскую кинокультуру, поскольку в начале 1910-х гг., как свидетельствуют мемуаристы, собственно русские ленты составляли не более одной десятой всех картин. Данный вывод верифицируется автором и на материале российской провинции: «Анализ репертуара пермских кинотеатров подтверждает сказанное: подавляющее большинство демонстрируемых в эти годы картин составляли фильмы западного производства...»¹⁷. В книге отмечается также воздействие самого грандиозного фактора геополитического характера, а именно – Первой мировой войны, ставшей катализатором для расцвета военно-агитационных картин, повышенного интереса к «драме из русской жизни»¹⁸, документальным и художественным фильмам при актуальности комедийного жанра в провинции.

Не обойден вниманием и персональный вклад «королей экрана» – В. Максимова, И. Можухина, В. Полонского, В. Холодной, а также

¹⁵ Устюгова 2015. С. 136.

¹⁶ Устюгова 2015. С. 184.

¹⁷ Устюгова 2015. С. 199.

¹⁸ Устюгова 2015. С. 232.

Е.Ф. Бауэра – режиссера, оператора, наиболее последовательно проводившего в жизнь идейно-концептуальный подход к кинотворчеству, связанный с созданием целостных художественных композиций на экране, предполагавших органичное сочетание живого реализма, природных пасторалей с «импрессионистской поэтикой буржуазности»¹⁹.

Нельзя не отметить и элегантный литературный стиль автора, использующего многочисленные эпитеты, сравнения, терминологический аппарат, чтобы отразить специфику тернистого пути кинотворчества: «...Впоследствии создатели экспериментального кино, стремясь выявить подлинную природу кинотворчества, будут понимать под фотогенной антитеатральностью, дистиллированное из реальности прекрасное, суггестивную образность, киноязык, противостоящий всему изреченному, логическому, вербальному»²⁰. Именно такого уровня бытия-в-образе удалось достигнуть Ивану Ильичу Можухину, в частности, в экранизации «Пиковой дамы» (1916) по одноименной драме А.С. Пушкина, когда, как отмечал Р.С. Соболев, «зрителей и специалистов тех лет поразило умение актера без слов – жестом, взглядом, точно рассчитанной паузой, живой мимикой передать непростой внутренний мир человека, решившего разом покончить с бедностью и бесперспективностью и оказавшегося в тупике своего безумия»²¹.

Следует согласиться с автором, что для начала XX в. кинематограф стал пока лишь «способом познания окружающего мира и универсальным развлечением»²², поэтому требовать от него более масштабного идейно-теоретического охвата, чем конъюнктурная рефлексивность, вряд ли правомерно: «Открытие кинематографа – это открытие рубежного периода: утверждение ценности человеческой индивидуальности, частной жизни, новых возможностей проведения времени, современных технологий, рафинированных идеалов стиля модерн»²³.

В целом, поставленная автором цель по историко-историографической обрисовке панорамы российской повседневности переходного периода и демонстрации определяющего значения раннего кинематографического искусства, выступающего транслятором ценностей и идеалов модерна как стиля, мироощущения и вектора духовных устремлений людей ушедшей эпохи, блестяще достигнута. Настоящее издание с его тяготением к максимальному фактографизму, документальному энциклопедизму можно рассматривать как трамплин для дальнейшего восхождения к «метафизическим высотам», эпистемологическому уровню обобщений. Только под впечатлением показанных в

¹⁹ Устюгова 2015. С. 265.

²⁰ Устюгова 2015. С. 321.

²¹ Соболев 1974. С. 17.

²² Устюгова 2015. С. 389.

²³ Устюгова 2015. С. 392.

книге устрашающих масштабов экзистенциальной суеты, динамики исторического становления, течения бытия, символом безудержности которых выступает летящий на экране раннего кино вперед паровоз с вырывающимся наружу из трубы дымом, запечатленных в концентрированном виде «фланирующей камерой», открывается способность к еще более глубокой рефлексии, созвучной идеям А. Шопенгауэра, о печальной сути мироздания, связанной с неисчерпаемостью воли к жизни, и ее модификаций, приведших к детерминированной цикличности в культуре: *модерн – постмодерн*.

В то же время, хотелось бы высказать некоторые пожелания – не в виде замечаний или даже рекомендаций, а в формате *напутственного послесловия*. Прежде всего, в ходе прочтения книги иногда возникало легкое ощущение недосказанности, обусловленное некоторым однообразием содержательной фактуры. Ее можно было обогатить за счет более развернутой иллюстрации (в т.ч. на краеведческом материале: что произошло в Перми в эти грозные 1914–1919 гг.) атмосферы эскалации революционной, социально-политической напряженности, которая трансформировалась в затянувшуюся Гражданскую войну. Не лишним стало бы расширение экскурсов в различные аспекты повседневности для того, бы отчетливее показать *контрасты и антагонизмы* экзистенциально-онтологического пространства, выявить, как и в каких своих ипостасях, «культура модерна вступала в конфликт с архитрадиционализмом, многоукладностью, образом жизни и мышлением городских окраин»²⁴. Тем самым, удалось бы лучше осмыслить гуманистическое значение «прекрасной эпохи» как идейно-мировоззренческого дискурса, возвышающегося над социальными катаклизмами.

Во вводной части стоило, на наш взгляд, коснуться подробнее концептуально-теоретических аспектов *повседневности*, обозначить, как автор понимает это проблемное поле и направление исследований *вообще*²⁵, какое место в них занимает кинематограф как, в данном случае, феномен микроистории, социокультурного пространства региона – провинции, города, к которым обращается автор. Интересным и перспективным направлением, заслуживающим более детализированного и углубленного изучения, является институционально-политический срез, а именно – особенности взаимодействия раннего кинематографического искусства с цензурой во всех ее проявлениях и разновидностях: духовной, театральной, иностранной, политической – по форме, а также предварительной и последующей – по способу воздействия. Цензура в Российской империи имела многовековой опыт контрольно-надзорных практик и установок. При этом последние не ограничивались аб-

²⁴ Устюгова 2015. С. 86.

²⁵ См. напр.: Пушкарева 2004.

страктным недовольством «семиотическими пертурбациями»²⁶, а представляли собой целенаправленную информационную сегрегацию (например, по отношению к детской аудитории²⁷), инициатива по установлению которой исходила не только от властных структур, но и широкой общественности, озбоченной морально-нравственным обликом подрастающего поколения.

Продемонстрированные в книге масштабы развития отечественной дореволюционной кинематографии, поднимаемые и другими исследователями проблемы ее тесной сопряженности с театральным искусством, авторской драматургией, по отношению к которой звучали взаимные обвинения то в избыточной театральности, то «излишней кинематографичности»²⁸ – все это свидетельствует о высокой степени актуальности и научной значимости исследования В.В. Устюговой.

Напоследок хотелось бы пожелать автору с осторожностью соприкасаться с наследием В. Беньямина, которому в новейшей историографии, истории философии неправомерно придается избыточное значение, что обусловлено, как мы уже показали в своих с коллегой статьях²⁹, исключительно доминированием на интеллектуальном пространстве позитивистско-социологических подходов при общей идеологической тенденциозности левого толка. В эту предустановленную парадигму удачно вписываются соображения Беньямина о том, что творчество якобы является инструментально-производственным процессом: «...Для автора как производителя технический процесс является основой его политического прогресса. [...] *Автор как производитель испытывает – испытывая солидарность с пролетариатом – непосредственно в то же время солидарность с другими определенными производителями...*»³⁰. Позиция Беньямина, принимавшего в качестве ведущего способа преодоления «эстетизации политики» «политизацию, “пролетаризацию” искусства», была далека от непредвзятости, а «интеллектуальный фланёр» можно рассматривать лишь как способ легализации индивидуалистических установок, субъективного исторцистского восприятия реальности и релятивизма как такового, остающихся после проводимой блуждающим фланёром миссии «деструктивного характера», позволяющей ему разрушать «конструкции сознания, которые препятствуют его свободному существованию»³¹.

Представляется, что реконструкция эпохи глазами современников могла быть проведена и без привлечения теоретико-методологических

²⁶ Устюгова 2015. С. 143.

²⁷ Ковалова 2010.

²⁸ Бабичева, Коновалова, Козьменко 2012. С. 159.

²⁹ Юдин, Бандурин 2016а; 2016б

³⁰ Беньямин 2008. С. 119.

³¹ Смирнов 2013. С. 51.

воззрений В. Беньямина, но, разумеется, все это, остается на усмотрение автора, которому мы желаем продолжения уже осуществленных фундаментальных изысканий в области театрально-кинематографического искусства, чтобы оно, благодаря такому добросовестному историографическому увековечиванию, продолжало развиваться в подлинно *консервативном* направлении, сохраняя верность лучшим идейно-эстетическим традициям, неподвластным «духу времени».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бабичева Ю.В., Коновалова А.О., Козьменко М.В.* Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. С. 149-163.
- Беньямин В.* Автор как производитель (пер. Д.А. Смирнова) // Интеллигенция и мир. 2008. № 2. С. 107-134.
- Год российского кино // Вестник ВГИК. 2016. № 1. С. 6-7.
- Ковалова А.* Дореволюционное кино и... дети // Киноведческие записки. 2010. № 94. С. 362-377.
- Пушкарёва Н.Л.* Предмет и методы изучения истории повседневности // Этнографическое обозрение. 2004. № 5. С. 3-19.
- Смирнов Д.А.* Научная и общественная деятельность Вальтера Беньямина (1920-е – 1930-е гг.): интеллектуальный фланёр в лабиринте культур и времен. Автореферат дисс. ... д.и.н. Иваново: Ивановский государственный университет, 2013. 57 с.
- Соболев Р.И.* На полях истории кино: Иван Мозжухин // Советский экран. 1974. № 9. С. 17.
- Степанов А.В.* Отечественные игровые фильмы 1910-х гг. как источник по повседневной жизни россиян начала XX в. // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2016. Вып. 4. С. 95-102.
- Степанов А.В.* Повседневная жизнь в русском городе на рубеже XIX-XX вв. Иваново: Филиал РГГУ в г. Иваново, 2013. 236 с.
- Устюгова В.В.* «Кинолихорадка» времен Первой Мировой войны: тенденции производства и проката // Диалог со временем. 2016а. Вып. 55. С. 268-286.
- Устюгова В.В.* «Новый Парадиз»: институциональные аспекты деятельности кинематографических театров российской провинции начала XX в. // Новейшая история России. 2016б. № 2. С. 217-235.
- Устюгова В.В.* Последний год «прекрасной эпохи», или киноидентификация провинции (на примере губернской Перми начала XX века) // Вестник Пермского университета. Серия «История». 2014. Вып. 1(24). С. 146-154.
- Устюгова В.В.* «Прекрасная эпоха» синемаатографа. 1896-1919. На материале российской провинции: монография. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2015. 411 с.
- Эйзеншиц Б.* Немецкое кино. 1945-1998 // Киноведческие записки. 2002. Вып. 59. Доступно на: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/274/>
- Юдин К.А., Бандурин М.А.* «Интеллигенция» и «интеллектуалы» (историографические, социально-философские и общетеоретические аспекты понятий) // Общественные науки и современность. 2016 а. № 2. С. 108-120.
- Юдин К.А., Бандурин М.А.* Интеллигенция как социально-интеллектуальная сила: идейно-теоретическая топография. История и современность // На пути к гражданскому обществу. 2016 б. № 2(22). С. 56-66.

REFERENCES

- Babicheva Yu.V., Konovalova A.O., Koz'menko M.V. L.N. Andreev i russkii kinematograf 1900-1910-kh godov // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15: Iskusstvovedenie. S. 149-163.
- Ben'yamin V. Avtor kak proizvoditel' // Intelligentsiya i mir. 2008. № 2. S. 107-134.
- God rossiiskogo kino // Vestnik VGIK. 2016. № 1. S. 6-7.

- Kovalova A. Dorevolutsionnoe kino i...deti // Kinovedcheskie zapiski. 2010. № 94. S. 362-377.
- Pushkareva N.L. Predmet i metody izucheniya istorii povsednevnosti // Etnograficheskoe obozrenie. 2004. № 5. S. 3–19.
- Smirnov D.A. Nauchnaya i obshchestvennaya deyatelnost' Val'tera Ben'yamina (1920-e – 1930-e gg.): intellektual'nyi flaner v labirinte kul'tur i vremen. Avtoreferat diss. ... doktora istoricheskikh nauk. Ivanovo: Ivanovskii gosudarstvennyi universitet, 2013. 57 s.
- Sobolev R.I. Na polyakh istorii kino: Ivan Mozzhukhin // Sovetskii ekran. 1974. № 9. S. 17.
- Stepanov A.V. Otechestvennye igrovye fil'my 1910-kh gg. kak istochnik po povsednevnoi zhizni rossiyan nachala KhKh v. // Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: gumanitarnye nauki. 2016. Vyp. 4. S. 95-102.
- Stepanov A.V. Povsednevnyaya zhizn' v russkom gorode na rubezhe XIX-XX vv. Ivanovo: Filial RGGU v g. Ivanovo, 2013. 236 s.
- Ustyugova V.V. «Kinolikhoradka» vremen Pervoi Mirovoi voiny: tendentsii proizvodstva i prokata // Dialog so vremenem. 2016a. Vyp. 55. S. 268-286.
- Ustyugova V.V. «Novyi Paradiz»: institutsional'nye aspekty deyatelnosti kinematograficheskikh teatrov rossiiskoi provintsii nachala KhKh v. // Noveishaya istoriya Rossii. 2016b. № 2. S. 217-235.
- Ustyugova V.V. Poslednii god «prekrasnoi epokhi», ili kinoidentifikatsiya provintsii (na primere gubernskoi Permi nachala KhKh veka) // Vestnik Permskogo universiteta. Seriya «Istoriya». 2014. Vyp. 1(24). S. 146-154.
- Ustyugova V.V. «Prekrasnaya epokha» sinematografa. 1896-1919. Na materiale rossiiskoi provintsii: monografiya. Perm': Permskii gosudarstvennyi natsional'nyi issledovatel'skii universitet, 2015. 411 s.
- Eizenshts B. Nemetskoe kino. 1945–1998 // Kinovedcheskie zapiski. 2002. Vyp. 59. Dostupno na: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/274/>.
- Yudin K.A., Bandurin M.A. «Intelligentsiya» i «intellektualy» (istoriograficheskie, sotsial'no-filosofskie i obshcheteoreticheskie aspekty ponyatii) // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. 2016a. № 2. S. 108-120.
- Yudin K.A., Bandurin M.A. Intelligentsiya kak sotsial'no-intellektual'naya sila: ideino-teoreticheskaya topografiya. Istoriya i sovremennost' // Na puti k grazhdanskomu obshchestvu. 2016 b. № 2(22). S. 56-66.

Юдин Кирилл Александрович, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России Ивановского государственного университета; kirill-yudin.hist@mail.ru

About the old and new cinema as «the mirror of being»

This paper is a review, composed in the genre of historical and philosophical essays on the monographic study on cinema as a translator modernist style values in the life of the Russian city an example of the Perm province late XIX – early XX centuries. An attempt is made to estimate the contribution of the author this book in understanding of theatrical and cinematographic art as a social and cultural phenomenon – the conductor and simultaneously construct «Belle Epoque», and outline some debatable problems of ideological and theoretical character.

Keywords: Russian and foreign cinematic arts, «hyperreality», «Belle Epoque», modern, Perm province, the history of everyday life, the intelligentsia

Kirill Yudin, PhD (History), Associate Professor, Department of Russian History, Ivanovo State University (IvSU); kirill-yudin.hist@mail.ru