

В. В. УСТЮГОВА

СЕМЬЯ И ДРУГИЕ ЦЕННОСТИ В ФИЛЬМАХ ЕВГЕНИЯ БАУЭРА 1913–1917 гг.

В статье рассматриваются современные ценности, получившие выражение в фильмах русского режиссера Е. Бауэра. Нарративный кинематограф в момент своего зарождения разрабатывает жанр современной драмы. Являясь одним из создателей нового визуального, кинематографического языка, Е. Бауэр в своем творчестве оказался чувствителен к социальной тематике, изобразив уклад жизни внутри городского пространства, показав новых героев современности, формирование семьи буржуазного типа, изменение положения женщины в современном обществе, индивидуальные эмоции, этические и эстетические идеалы своего времени.

Ключевые слова: кинематограф, Art Nouveau, индивидуализм, институт семьи, гендерная история, телесность, визуальный язык, потребительская культура

Творчество одного из первых режиссеров мирового кино Евгения Бауэра было высоко оценено уже современниками. Зрители восхищались красотой его постановок, критики говорили о бауэровской эпохе светотворчества. Бауэр был законодателем кинематографической моды, влияние его идей прослеживалось в кинопоисках разных режиссеров и ателье – от В. Мейерхольда до кинопредпринимателя Д. Харитонов. Фильмы Е. Бауэра стали визитной карточкой русского киностилия в глазах западного зрителя. Профессиональные открытия режиссера сыграли большую роль в развитии языка немого кино. Его ученик, один из лидеров киноавангарда 1920-х Лев Кулешов считал, что Бауэр сделал кинематографию искусством. В то же время советские киноавангардисты называли дореволюционные мелодрамы «переживальчеством», «киноводочным изделием». Когда фильмы Е. Бауэра и других русских режиссеров попали на Запад, публика удивлялась, почему они имеют трагические, несчастливые концы. В творчестве мастера ханжонковской фабрики присутствует неповторимая манера, выделяющая его среди других деятелей раннего кино, в то же время в его картинах присутствуют общие социокультурные интонации эпохи¹.

Какие социальные связи и эмоциональные привязанности изображают фильмы Бауэра? Носителем каких ценностей выступает сам режиссер? В «Немым свидетелях» выделяются образы старого дворецкого в исполнении А. Херувимова и его внучки, выполняющей по дому работу горничной (Д. Читорина). В киноленте изображен барский дом²,

¹ Меланхолия прослеживается в названиях бауэровских фильмов – «Жизнь в смерти», «После смерти», «Умиравший лебедь».

² «На экране словно бы дан в разрезе один дом – с швейцарской, кухней, парадной лестницей и черным ходом, гостиной, кабинетом хозяина, спальней», – пишет Н.М. Зоркая. – Зоркая 1976. С. 272.

однако с теплотой режиссер показывает жизнь старика-швейцара (он в форменной ливрее, на нее надеты боевые медали), его внучки (милой девушки, почти ребенка, которая возится с кошкой), кухарки. Это маленькая семья на экране. В картине «Дети века» мы видим скромную квартиру служащего и его семьи на окраине Москвы. Мужа играет мхатовский актер Иван Горский, его супругу – Вера Холодная. Режиссер снимает семейный уют, показывает любящих родителей, играющих с ребенком. В самом известном фильме Бауэра «Жизнь за жизнь» выделяется образ матери, миллионерши Хромовой – мастерская роль Ольги Рахмановой, – которая борется за честь своей семьи. В ленте «За счастьем» изображена любовь немолодых людей и выведена героиня Лидии Кореневой, которая жертвует этой любовью ради дочери; на экране кадры, залитые южным солнцем. Вспомним и короткий комедийный фильм «Первая любовь», который повествует о маленькой девочке, отправляющейся на свидание, но столкнувшейся на дорожке с препятствием в виде огромной жабы. Потом выясняется, что жаба – это дамский ридикюль в форме жабы (изобретательный стиль модерн!), но девочка уже забыла о свидании, она кормит цыплят и голубей.

Это мелодрамы или комедийные фарсы, они изображают человеческие привязанности, семейные отношения, строятся на диалоге чувств и морали, в них возникают социальные сюжеты. В картинах Бауэра содержится осмысление новой социальной реальности, возникшей в результате урбанизации эпохи модерна, и ленты режиссера интересны для понимания социальной и культурной динамики российского общества. Предметом анализа может оказаться как своеобразная чувствительность кинематографа к социальной тематике, так и идеи нового визуального языка, пропагандистом которых был Е. Бауэр.

Рассмотреть социальные ценности в фильмах режиссера представляется возможным в русле *modernity studies*. Дебаты о модерности не утихают: полемики о модерне и постмодерне конца прошлого века сменились размышлениями о множественности модернов. Так, в развернутой на страницах «Нового литературного обозрения» дискуссии, анализируя англоязычную историографию советской модерности, М. Дэвид-Фокс останавливается на понятиях «отсутствующей», «общей», «альтернативной» и «переплетенной» модерности³. Вспоминая беньяминовское определение модерности, М.Д. Стейнберг замечает, что анализ мог бы быть иным, если бы автор обратился к исследованиям дореволюционной России, указывая на то, что важно «прислушаться к тому, что говорится» о модерности «людьми, живущими в то время и в том месте, которые мы изучаем», и это будет «косязаемый и эмоционально переживаемый опыт современной жизни»⁴.

³ Дэвид-Фокс 2016. С. 19–46.

⁴ Стейнберг 2016. С. 52–56.

Понятие *modernité* ввел Ш Бодлер, размышляя об искусстве и художниках, отказавшихся писать позы и торсы аллегорических фигур и обратившихся к изображению современников и явлений современной жизни – бульваров, парков, шантанов, танцзалов, борделей, цирка. Вслед за Бодлером, сквозь призму его поэзии, В. Беньямин изучает уклад нового городского пространства, возникшего в Париже в середине XIX в. и являющегося продуктом Нового времени⁵. Беньяминовское понятие *современности*, раскрывающееся с помощью образов-метафор (богема, фланер, толпа, буржуа, мода, сплин и др.), входит в круг тем трудов по культурной истории и истории идей. Задавшись целью рассмотреть социальное измерение в фильмах русского режиссера эпохи модерна, мы обращаемся к оптике и методологии беньяминовской *современности*. Через призму художественных, кинематографических, образов возникают приметы городской среды начала века, черты культуры модерна, в кино блистают новые кумиры публики.

«Увидеть» современные ценности в кинематографе Е. Бауэра мы задалась в нескольких проблемных сюжетах. Попытаемся разобраться, какие социальные персонажи представлены в лентах режиссера, как выведена человеческая индивидуальность и показана трансформация института семьи, изменение положения женщины в современном обществе, каким образом изображена эмоциональная сфера, этические нормы, потребительская культура в момент распространения Art Nouveau. Кроме того, важно подчеркнуть, что эти темы и образы нашли выражение в новой визуальной культуре, генерация идей которой происходила благодаря деятельности таких художников, как Е. Бауэр.

В историографии раннего кинематографа Бауэру принадлежит одно из центральных мест, его творчество связывается с русским модерном, утилитарными буржуазными ценностями⁶. Вышла антология «Е.Ф. Бауэр: pro et contra», где собраны известные оценки его творчества современниками и киноведами⁷. Изучаются нарративные стратегии дореволюционных мелодрам, телесные коды социальной иерархии в кино⁸. Анализ социальной тематики кинолент Бауэра требует привлечения работ по истории городских сословий⁹, исследований института семьи¹⁰, феминизма¹¹. В свете «эмоционального поворота» в историографии интерес вызывает история чувств, в современных исследованиях подчеркивается сконструированный, культурный характер чувств,

⁵ Беньямин 2015.

⁶ Гинзбург 1963; Громов 1976; Зоркая 1997; Цивьян 2002.

⁷ Бауэр 2016.

⁸ Doane 1990; Hansen 1992; McReynolds 2002; Morley 2005; Булгакова 2005.

⁹ Миронов 2003; Smith 2014.

¹⁰ Ransel 1978; Engelstein 1994; Engel 1994; Wagner 1994; Веремченко 2007.

¹¹ Пушкарева 1997, 2002; Стайтс 2004; Fuchs, Thompson 2005; Юкина 2007; A Belle Époque? 2007; Women in the Arts in the Belle Époque. 2012.

социальная роль эмоций¹². По истории искусства модерна существуют классические труды, вместе с тем проблематика работ расширяется, когда речь заходит о взаимосвязях искусства и общества, распространении стиля модерн в повседневной жизни, потребительской культуре, моде, построении телесности и идентичности в кинематографе¹³.

«Новый индивидуализм»

В русском частновладельческом производстве выделялись кинофирмы, создававшие фильмы для «первых» экранов. Недоброжелатели ханжонковской фабрики отмечали: «Главным режиссером у Ханжонкова был Бауэр, опереточный декоратор, набивший руку на феерике и обозрениях и культивировавший этот стиль в кино и приведший за собой опереточных героев – “графьев, князьев и маркизов”. Мадам Ханжонкова с гордостью говорила, что “сценариев с лаптями” она не ставит, а русскую рубашку признает только шелковую»¹⁴. Как мастер салонной мелодрамы, режиссер отдавал предпочтение изображению блистательного городского мира, высшего общества, элиты.

Несмотря на то, что сословия российского общества трансформировались в профессиональнее группы, внутри них выделялись страты, существенно отличавшиеся в имущественном отношении, и идентичность индивида продолжала определяться через его сословные права¹⁵. Бауэр по-своему изобразил социальные конфликты. Персонажи его картин – столичная аристократия, провинциальные помещики, буржуазные и мелкобуржуазные слои, интеллигенция, чиновники, военные, студенты, артисты, борцы, подмастерья, прислуга. Вместе с тем город и городские элиты интересны режиссеру из-за возможности показать изменения, которые происходили в городской жизни начала века, наполнить кадры кинематографичной натурой, явлениями современности – особняки в стиле модерн, автомобили, развлечения «бель эпок». Городская среда была интересна своей динамикой: в городской культуре на смену традиционным ценностям приходили утилитарные, менялись взаимоотношения в семье, отношение к женщине, человеческой индивидуальности в целом. Аналогичные фильмы снимали в Европе и Америке, среди них итальянские салонные драмы с Ф. Бертини, Л. Борелли, П. Меничелли, американские приключенческие ленты с Перл Уайт, датские психологические картины студии «Нордиск», в первую очередь У. Гада с Астой Нильсен, французские авантюрные серии Луи Фейада. В русском кинематографе сложилось понятие «итальянский стиль», который более всего находили в кинолентах Е. Бауэра. Салонную дра-

¹² Emotional Turn? 2009; Российская империя чувств. 2010; Зорин 2016.

¹³ Silverman 1989; Вайнштейн 2006; Fashion in Film. 2011; Гандл 2011; Women in the Arts in the Belle Époque. 2012.

¹⁴ Висковский В.К. Мои двадцать лет в кино...

¹⁵ Миронов 2003. Т. 1. С. 142, 144; Smith 2014.

му отличало участие красивых актеров, внимание к туалетам и интерьерам, забота о красивой и качественной фотографии.

Фильмы Бауэра, как и ленты западных режиссеров «бель эпок», транслировали новые концепты идентичности, «новый индивидуализм» европейской культуры. Русская классическая литература негативно оценивала индивидуализм, поддерживая концепцию общественного призвания. Попытки национально-государственной самоидентификации осуществлялись в значительной мере в опоре на опыт литературной рефлексии¹⁶. В пореформенное время на смену патриархальному господству и патернализму, власти главы семьи, хозяина, помещика и государя, приходили отношения, которые начали строиться на рациональных соображениях, на договоре и законе. Процесс индивидуализации затронул разные слои населения, однако правом на частную жизнь пользовались только представители высшего класса.

Социальный статус требует маркеров, и в фильмах Бауэра ими выступают времяпрепровождение персонажей, их движения, жесты, одежда. А. Бек-Назаров вспоминал слова режиссера: «Ваша красота – вот что меня привлекает. Думаю, вы станете хорошим партнером Верочки. Главное – быть красивым и красиво одеваться... Умеете носить фрак?»¹⁷. Е. Бауэр не особенно заботился об исторической достоверности или социальной характеристике костюма. Сценарист А. Вознесенский вспоминал съемки фильма «Невеста студента Певцова», первую сцену которого Бауэр задержал почти на шесть часов ради поисков канделябров с эмалью, однако не позаботился о том, чтобы найти для бедного рубашечного студента тужурку – изображавший его артист Г. Хмара вышел на съемочную площадку в отлично скроенном сюртуке на белой подкладке. «Таково было обычное невнимание режиссера не только к изощренным деталям человеческой психики на экране, но даже к примитивным признакам образа...»¹⁸. В фильмах Бауэра выстраиваются разные типы отношений между одеждой и идентичностью, но белая подкладка сюртука имела «кинематографический» статус. Вспомним мнение, сложившееся о короле экрана В. Полонском, – «красивый молодой человек, неизменно выступавший во фраке, что дало повод к островам: “Полонский родился во фраке”»¹⁹. Полонский красиво двигается, красиво курит. Герои в элегантных костюмах как бы фланируют на экране, растягивают удовольствие, производят «избыточные траты». Г. Зиммель в свое время оценил роль избыточных трат, которые позволяют создавать идеалы, интересующие людей и придающие вкус к жизни, вдохновенные модные поветрия.

¹⁶ Зорин 2004.

¹⁷ Бек-Назаров 1965. С. 52.

¹⁸ Вознесенский 1924. С. 95–96.

¹⁹ Висковский В.К. Мои двадцать лет в кино...

Героями картин Бауэра являются представители интеллигенции – врачи, адвокаты, ученые, инженеры; особенно много в его лентах людей творческих профессий. Он изображает «муки творчества», но не самореализация в творчестве занимает его, а сами люди свободных профессий. Герои его картин нередко упоминаются без ссылки на их социальный статус или профессию. «Писатели для экрана, – замечал обозреватель журнала «Пегас» о сценариях тех лет, – ограничились свою роль сухим исчислением и расположением во времени – вероятных, маловероятных и совсем невероятных фактов из жизни алгебраически-неопределенных личностей, которые могут быть обозначены буквами – А, В, С и т.д., – которые могут быть одеты в костюмы любой эпохи, выкрашены под цвет кожи любой расы, наконец, с одинаковым успехом могут быть живыми существами или привидениями»²⁰. Режиссер Е. Бауэр «наполнял» схематичных персонажей их частной жизнью, чувствами и взаимоотношениями, человеческой индивидуальностью, которая выражалась на экране в фотогении самих актеров.

Кинематограф чувств

Ш. Шахадат, рассматривая отдельные русские кинодрамы, указывает, что эмоции в них развиваются на экономической основе, героини ищут не любви, а богатства. Однако в фильмах Бауэра чувства играют центральную роль²¹. Он являлся представителем русского психологического стиля, создателем нового типа кинопес, «богатых не внешним разнообразием действия, а глубиной психологического содержания»²². О «Песне торжествующей любви» критик замечал: насколько глубоко кинематограф может проникнуть за рамки внешнего движения и внешней формы? «Я осмелюсь утверждать, что длительное лирическое настроение, покойная поза остаются в памяти скорее, чем трагические порывы»²³. Любовь – самостоятельная и чуть ли не высшая ценность русских кинодрам: фильмы часто заканчивались самоубийством героев на любовной почве. Из классики Бауэр экранизировал И.С. Тургенева, выбирая произведения, проникнутые некоторой «тайной», как «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич». Он ставил современных авторов, Анну Мар, А. Амфитеатрова, А. Вознесенского, С. Юшкевича, экранизировал западную беллетристику, У. Локка, М. Серао, Э. Вернер.

Фильм, поставленный по мотивам повести «Клара Милич», получил название «После смерти», главные роли в нем исполнили В. Каралли и В. Полонский. Журнал «Пегас» сообщал, что режиссеру Е. Бауэру написала женщина, г-жа Н. И., которая попросила разъяснить, зачем перекрестили повесть: «Правда, Тургенев вначале и пред-

²⁰ В. О страхах «бессюжетицы» // Пегас. 1916. № 9–10. С. 109–114.

²¹ Российская империя чувств. 2010.

²² Сине-фоно. 1916. № 19/20. С. 67.

²³ Incognito 1915.

полагал так ее назвать, но потом передумал, и даже первое издание этого рассказа вышло под заглавием “Клара Милич”». Автор письма также недоумевала, почему изменены имена, а главное – типы? «Почему выведена маленькая, худенькая фигура Зои Кадминой вместо рослой красавицы Клары (она же Катерина Миловидова)? А вместо миниатюрного болезненного Яши – великолепный Андрей Багров, во всякое время дня и ночи *tire a quatre epingles*? И почему не “длинная” тетя Платоша, а степенная Капитолина? Я так люблю кинематограф, и так досадно встречать подобные явления...». Е. Бауэр в оправдание отмечал, что кинематография не нашла еще «движений и темпа, воплощающих нежную поэзию Тургенева»²⁴. Кинематограф Бауэра был связан с поисками языка немого кино, в «движениях и темпе» пытался выразить внутреннюю жизнь персонажей классической литературы.

Письмо зрительницы и ответ режиссера свидетельствуют о трепетном отношении к классике; культурными медиаторами чувственной сферы оставались литература и театр. Герои кинематографа любят и страдают как литературные или театральные персонажи. Главная героиня – театральная актриса, которая принимает яд и умирает на сцене от неразделенной любви. Герой – идеалист, который отвергает реальную, полюбившую его девушку, а когда она умирает, влюбляется в ее призрак. В коротком интервью Е. Бауэр напоминает, что на первых порах своей деятельности кинематограф имел дело «с безнадежными в литературном отношении произведениями», поэтому создатели фильмов «привыкли быть самовольными». Немое кино имело малую сюжетную емкость, и «безнадежные в литературном отношении произведения» определяли вербальный ряд, синопсис картин, содержание титров. Регуляторами эмоционального поведения людей начала века выступала также пресса, газетная хроника, вобравшая в себя мелодраматизм массовой культуры. Герой узнает о гибели отвергнутой им девушки из газетного сообщения, рубрики «Театральная хроника». В руки Андрея попадает дневник Зои. «И с каждой страницей прочитанного дневника Андрей чувствует, что и он начинает любить Зою, ее призрак, являющийся ему каждую ночь в полосах лунного света»²⁵.

В экранизациях кинематографа обнаруживается культурная, литературная матрица. Зритель «читал» чередующиеся картины и надписи, поведение и переживания героев кинематограф переводил на язык понятной публике массовой культуры. Вместе с тем стилистика игры актеров, «длительное лирическое настроение» и «покойная поза» имели аналоги в живописи модерна и были связаны с особенностями русского киностиля, проводником которого был в первую очередь Бауэр.

²⁴ Перас. 1916. № 4. С. 103–104.

²⁵ Сине-фоно. 1916. № 17/18. С. 147.

Институт брака

В центре повествований русской психологической драмы – семейные истории. Семья на экране – это малая нуклеарная семья. Кризис договорной модели брака демонстрирует фильм «Жизнь за жизнь», поставленный по мотивам романа французского беллетриста Жоржа Онэ «Серж Панин». В доме миллионерши Хромовой (О. Рахманова), вместе с родной дочерью Мусей в исполнении артистки Художественного театра Л. Кореневой, воспитывается приемыш Ната (В. Холодная). На одном из великосветских приемов сестры встречаются князя Владимира Бартинского (В. Полонский) и влюбляются в него. Князь влюбляется в красавицу Ната, но приданое обещано Мусе. Фильм показывает брак по расчету. Это не совсем классическая схема брака по договору, когда брак заключался по обоюдному интересу семей, выбору двух родов, родителей, попечителей, опекунов. Хозяйкой в семье Хромовой является она сама, между тем она ценит чувства дочери и соглашается с ее выбором. Князь Бартинский спускает на скачках и за карточным столом приданое жены, продолжая встречаться с Натой. В обществе старались не выносить «сор из избы» и не обнародовать факты, связанные с наличием связей на стороне, растратой и прочими пороками членов семьи. Князь подделывает вексель, Хромова протягивает ему револьвер, а когда он с усмешкой отказывается, стреляет в него.

Новая семья основывается на самостоятельном браке «по любви», выборе супругов (бауэровские драмы «Слава – нам, смерть – врагам», «Счастье вечной ночи»). Новое видение брачных отношений, роли женщины предлагается литературой и кинематографом²⁶. Бауэр снимал не только драмы, но и комедии о семейной жизни, адюльтере, что подтверждает изменение отношения к нему в обыденном сознании. Фарсы «Холодные души», «Тысяча вторая хитрость», «О, Женщины», «Приключение Лины в Сочи», «Лина под экспертизой» рассказывают о курортных романах и адюльтерах без клейма «грехов», «пороков», «прелюбодеяний», а с интонацией «приключений», «хитростей» и пр.

Называя русские картины драмами Домостроя, Л. МакРейнольдс отмечает, что линии разлома предреволюционной семьи мелодрама представляет на микроуровне, черно-белые фильмы изображают тревоги общества, сражающегося с демонами модернизации²⁷. Ломка традиционных обычаев патриархальной семьи была связана на рубеже веков с либеральным требованием секуляризации развода, проектами реформ, направленных на его облегчение. Расставание, разъезд супругов показывают драмы Бауэра «Сумерки женской души» и «Дети века». Кинематограф рисует весьма условные личные и семейные отношения, которые, однако, имели под собой основания. Расторгнуть брак

²⁶ Tanner 1979.

²⁷ McReynolds 2002.

в Российской империи можно было только с формального согласия духовного суда. Закон от 12 марта 1914 года упразднил правовую норму, по которой женщина не могла иметь паспорт и получить вид на жительство без согласия мужа. По сюжету картины «Дети века» коммерсант увлекается хорошенькой женой одного из своих мелких служащих. В. Ханжонкова вспоминала о съемках фильма: «У Верочки Холодной не было больших актерских способностей, она всегда играла самое себя. Лучше всего у нее получались понятные ей по-женски чувства. ... Узнав об увольнении мужа, ее героиня должна была вместо сочувствия выразить свое возмущение. В жизни Вера Холодная была преданной женой, любящей матерью, у нее было двое маленьких детей. И тогда Бауэр сыграл на этом. “А кого вы больше пожалеете, Вашего мужа, потерявшего работу, или Вашего малыша, которого завтра будет нечем кормить. Подумайте, кого выберете, так и сыграйте”»²⁸.

Распад семьи, разезд супругов у Бауэра происходят в результате новых экономических реалий (по материальным мотивам в ленте «Дети века») и новых отношений между мужчиной и женщиной (по моральным соображениям в «Сумерках женской души»). Новый характер заключения брака предполагал переосмысление роли любви в супружеских отношениях²⁹. Брак «по любви», новые взаимоотношения способствуют возникновению представлений о «личном счастье».

Отношения вне брака раскрываются в фильмах «Грезы», «За счастьем». Это не гражданский брак, а роман, в «За счастьем» он длится 10 лет. Вдова Зоя Веренская (Л. Коренева) не может соединиться с любимым человеком, адвокатом Дмитрием Гжатским (Н. Радин), так как не хочет травмировать дочь, хранящую память об отце, но оказывается, что дочь влюблена в того же человека, и мать готова ради нее пожертвовать личным счастьем. Драма разыгрывается в изысканной атмосфере обеспеченного дома и на фоне летней приморской природы. По настроению кинопьеса близка чеховской драматургии, что объясняется также участием известных театральных актеров. Критика тех лет выделяла роли Кореновой в кинопьесах «чеховского» типа, находя в сдержанной манере актрисы воплощение на экране мхатовских исполнительских традиций³⁰. В изображении эмоциональной сферы кинематограф прибегал к приемам старейших искусств – литературы, театра, живописи. Бауэр был поклонником искусства МХТ. Коренева вспоминала, что он давал возможность по-мхатовски войти в роль, то, что называлось ««вхождение в круг» (в терминах К. Станиславского)»³¹.

²⁸ «Острова» (Евгений Бауэр). 2015.

²⁹ Веретенко 2007. С. 418.

³⁰ М. Кумиры // Вестник кинематографии. 1915. № 110 (8). С. 32–36.

³¹ Беседа с Л.М. Кореновой 27 ноября 1965 г. // Государственный центральный музей кино (ЦМК). Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 69/5. Л. 1.

Женские истории

Тип внутрисемейного распределения обязанностей в те времена еще носил следы патриархального уклада. Мужчина являлся главой семьи, женщина играла роль верной жены и добродетельной матери, хранительницы домашнего очага. Традиционный союз предполагал занятость мужчины вне дома, женщине принадлежала домашняя и бытовая сфера семьи. Между тем появлялся новый практический тип семьи, который предполагал участие в поддержании материального благосостояния дома не только мужчины, но и женщины.

Времяпровождение женщин в кинокартинах Е. Бауэра ограничивается кругом дома и семьи. Героиня в фильме «Сумерки женской души» проводит время в чтении и занятиях благотворительностью. Героиня В. Каралли в ленте «Счастье вечной ночи» слепа, но это не мешает ей играть на скрипке, ухаживать за цветами и читать книги; ее матушка в свободное время занимается шитьем и чтением. Персонаж В. Холодной в ленте «Дети века» посвящает себя семье, ребенку, мужу; героиня шьет, вышивает. Вместе с тем вдовы в фильмах Бауэра являются хозяйками в семье, занимаются имущественными вопросами («Счастье вечной ночи», «Жизнь за жизнь», «За счастьем»).

Русский кинематограф знал гимназисток и курсисток, у Бауэра курсистку играет В. Холодная в фильме «Одна из многих». Функция воспитания и образования делегировалась семье, но девушки могли получать образование в зарубежных университетах, на высших курсах; сложилась сеть медицинских учебных заведений, учительских семинарий. «Русские женщины высших и средних слоев были действительно чрезмерно образованными относительно их социальной востребованности»³². В.А. Веремченко пишет, что женщины-дворянки работали «в доме», «на дому» и «вне дома». Женщина наряду или вместо прислуги брала на себя ту или иную часть домашнего труда; сдавала комнату или квартиру «со столом» и «делала практически то же, что и хозяйка, обслуживающая потребности исключительно своей семьи». Женщина выполняла работу «на дому» (шитье, вышивание, роспись посуды и пр.). «Вне дома» женщины работали в конторах, магазинах. Интеллигентными профессиями являлось преподавание, занятия литературой, журналистикой, переводами, секретарская работа. Существовала масса швей и прочих «трудовых» женщин. Во время Первой мировой войны возник запрос общества на женский труд, женщины заменяют мужчин всюду, от университетских аудиторий до места кондукторов конок³³.

Женщина появляется на рынке труда и в фильмах русских режиссеров. В «Немым свидетелях» жена крестьянина находится на заработках в городском доме. В ленте «Жизнь за жизнь» миллионерша Хромо-

³² Стайтс 2004. С. 244.

³³ Веремченко 2007. С. 414–419.

ва сама ведет свое дело; титры гласят, что она «проводит очень много времени у себя в конторе, так как она сама управляет фабрикой». Вместе с тем женщина вне пределов семьи в картинах Бауэра встречается редко. Тетушка главного героя фильма «После смерти (Тургеневские мотивы)» сама накрывает на стол, убирается в доме, принимает посылных (это дом ученого, прислуги в доме не видно). Бауэр не показывает учительниц или женщин-врачей, хотя у других режиссеров они есть (например, фильм П. Чардынина «Женщина завтрашнего дня» о женщине-враче в исполнении В. Юрневой; у Бауэра представлена сестра милосердия в ленте «Слава – нам, смерть – врагам»). Женщины трудятся в его фильмах «ради интереса», они находят себя в творческих профессиях (актрисы, художницы, танцовщицы, балерины и пр.). Театральные и кинематографические актрисы показаны в фильмах «После смерти», «Грезы», «В мире должна царить красота» «Королева экрана», женщина-скульптор – в «Марионетках рока», певицы – в фарсе «Холодные души», драме «Разорванные цепи», танцовщицы и балерины – в лентах «Убийство балерины Пламеневоы», «Юрий Нагорный», «Смерч любовный», «Умиравший лебедь», фарсе «Лина под экспертизой».

В картинах Бауэра появляются героини «бель эпок»: в фильме «Дитя большого города» Эмма Бауэр играет эпизодическую роль кафешантанной танцовщицы; в «Люля Бек» Лидия Рындина создает образ кафешантанной певички, которая приносит свою любовь в жертву, чтобы не разрушать чужое счастье (это первая сценарная работа Анны Мар); в комедии «Акулькина карьера» голосистая кухарка Акулька неожиданно для себя становится кафешантанной певицей Инной д'Акуль. Кинематограф свидетельствует не только о высоком положении актрис в общественном сознании, но также о значимости новых мест развлечений, таких как кафешантан, варьете, театр в целом, их связи с потребностями женской аудитории.

«Прежде всего красота, потом правда»

Бауэру принадлежит фраза «Прежде всего красота, потом правда». Западные исследователи говорят о моральной амбивалентности русских кинодрам, «пустоте в конце»; Р. Морли видит в фильмах Бауэра мораль русской классической литературы, претерпевающую субверсивную трансформацию; речь идет о «преступлении без наказания»³⁴. Картины Бауэра строятся на противопоставлении добродетели и порока. Порок чаще всего воплощен в бездельниках, мотах, кутилах, реже его олицетворяют герои, преступающие границы дозволенного. Историк кино С.С. Гинзбург пишет, что Бауэр создавал положительные образы представителей буржуазии, утверждал ценности буржуазного образа жизни – семью, трудолюбие, достаток³⁵. Но в «Немым свидетелях» но-

³⁴ Doane 1990; Hansen 1992; Morley 2005.

³⁵ Гинзбург 1963. С. 313.

сителями ценностей семьи, трудолюбия, добродетели являются «маленькие люди», дворецкий и его внучка, противопоставляемые праздным господам. Бауэра задает не утилитарные, а человеческие ценности.

Режиссер В. Гардин заметил: «“красивым” казалось ему общепринятое открыточно-нарядное». «Он любил красоту, нежные, ласкающие глаз пейзажи Поленова, головки Константина Маковского. <...> И Евгений Францевич подбирал “актеров” к своим стройным колоннам, аристократическим гостиным, роскошным будуарам»³⁶. «Его интерес был сосредоточен на вещах, на скульптурных завитках, на декоративном пятне...» (А. Вознесенский). «Игре вещей Бауэр уделял больше внимания, чем игре актеров» (М. Алейников)³⁷.

«Красоту» в фильмах Е. Бауэра можно рассматривать в контексте дискурса стиля модерн. Его кинематограф был далек от экспериментов и идей режиссеров-модернистов³⁸, но в самой природе Великого немого виделся тогда утонченный символизм культуры начала века. Особенность творчества первых мастеров кино заключалась в представлении на экране тех объектов природы, человеческого тела, которые сами по себе несут эмоциональный и содержательный потенциал. В случае Бауэра эмоциональный ренессанс модерна был связан с удачно найденным жанром камерной киноновеллы, замедленным ритмом повествования, насыщенными «томлением или мечтой» паузами в игре актеров. В создании красивой геометрии мизансцен наравне с актерами принимали участие свет, декорации. Этот опыт Бауэр принес в кино как профессиональный сценограф и фотограф, его творчество явилось одной из вершин домонтажного кино. «Что касается красивых, длительных переживаний, – писал критик под впечатлением бауэровской манеры работы с актером, – то достаточно актеру или актрисе обладать выразительным лицом, и он может, сидя и не двигаясь ни одним членом, воссоздать целую гамму настроений. И это взволнованное или мечтательное лицо и остается потом как впечатление всего, что происходило»³⁹.

Режиссер Е. Бауэр открыл почти все крупные актерские имена в русском кино, в т.ч. В. Холодную. Многие деятели киноискусства тех лет признавали в ее достижениях главным образом мастерство Бауэра. «Он умел так преподнести ее публике, что, не будучи никогда актрисой, а только прекрасной натурщицей, с экранной (как тогда выражались) обаятельной внешностью, Холодная воспринималась с экрана как артистка и у публики получалось впечатление о ее переживаниях. На самом деле это была только заслуга талантливого режиссера»⁴⁰.

³⁶ Гардин 1949. Т. 1. С. 69–70.

³⁷ Вознесенский 1924. С. 93, 95–96; Алейников 1961. С. 59–61.

³⁸ Смирнов 2009, Кириллова 2017.

³⁹ Incognito 1915.

⁴⁰ Горичева М. Штрихи и клочки воспоминаний...

Излюбленный персонаж художников стиля модерн – женщина – является в мелодрамах Е. Бауэра олицетворением естественной красоты природы и в то же время ее тайны. В «Сестрах-соперницах (Жизнь за жизнь)» главные роли сыграли признанная Л. Коренева и «артистка без школы» В. Холодная. Ведущий критик В. Туркин писал, что игра Кореновой волновала и трогала, но запоминался «образ другой героини, которая не играла, но жила на экране», пассивно пребывая «во власти тех противоречивых и темных сил женской природы, которыми тонкий диалектик дьявол оделил ее от рождения»⁴¹. В смысле пластической выразительности В. Холодная оказалась ярче и убедительней: «Кажется, впервые в картине “Жизнь за жизнь” выступили рядом признанная артистка сцены и... артистка экрана. И последняя победила»⁴².

Телесность, которая конструируется под влиянием социокультурных факторов, играет большую роль в структуре идентичности: «Внутреннее» тело как выражение тела «внешнего», по выражению А. Арто. В классическом искусстве телесность отражала господство духовного начала над физическим. В искусстве Art Nouveau предметом внимания стали природные качества и состояния человека. В фильмах Е. Бауэра играли танцовщицы и балерины Е. Смирнова, Э. Крюгер, В. Каралли. В «Немых свидетелях» Э. Крюгер не исполняет танцев, но привнесит в исполнительскую культуру пластику танцовщицы⁴³. В фильм «Дитя большого города» Бауэр впервые вводит танец танго. Ю.Г. Цивьян описывает танго как “disturbingly libidinous”, чей определяющей характеристикой является его трагическая и сексуальная природа⁴⁴. Так Бауэр кинематографически воплощает реалии эпохи Art Nouveau.

Нарративный кинематограф в момент своего рождения стремился наследовать традиции театра, приглашал сниматься театральных актеров, и образованная публика шла в кино, чтобы увидеть тех, кто олицетворял сценическое мастерство. Телесность начинает играть одну из важных ролей, нести смысловую нагрузку, когда в кинематографической среде возникли дискуссии о природе кинематографического актера; впоследствии французские киноавангардисты формулируют теорию фотогении. Найти «эссенцию» кинематографичности помогал актер, конденсирующий в себе ту природную реальность, внутреннюю красоту, о которой толковала киноэстетика. В облике В. Холодной находили «грусть» русского пейзажа, ее трогательная женственность отвечала идеалам Серебряного века. Однако «капиталом» Холодной или Каралли была и их знаменитость, которая указывала на трансформацию образа женщины и ее гендерных ролей в эпоху модерна.

⁴¹ Туркин В. Единая и зеркала // Кино-газета. 1918. № 22. С. 3–4.

⁴² Ната Батинская («Жизнь за жизнь») // Кино-газета. 1918. № 22. С. 6–7.

⁴³ Булгакова 2005.

⁴⁴ Tsivian 1996. P. 318.

«Мюр и Мерилиз»

Красота – ценностная характеристика стиля модерн. Как социальную категорию ее можно рассматривать в связи с тем, что стиль модерн был растиражирован коммерческим искусством и вошел в дома обывателей через множество предметов повседневного потребления. Кинематограф Е. Бауэра представлял собой прочтение урбанистического и коммерческого производства Art Nouveau. В фильмы попадает колоритная натура начала века: с одной стороны, окраинная Москва, деревенная, одноэтажная, с другой – центральные улицы, витрины магазинов, оформленные в стиле модерн, ГУМ, даже Кремль. В картине «Счастье вечной ночи» герои гуляют рядом с утраченным сегодня памятником Александру II, мемориальный комплекс которого состоял из статуи императора под шатровой сенью и окружавшей его с трех сторон арочной колоннады. В кинолентах Е. Бауэра отражены процессы урбанизации, социальное благоустройство городов начала века, показаны перроны с железнодорожными вагонами, трамваи, автомобили (редко в каких фильмах Е. Бауэра герои не разъезжают на автомобилях), представлены театры с богатыми ложами, рестораны, шантаны. Действие картин происходит в дворянских и купеческих особняках (павильонные съемки), натура снималась в Петровском парке («После смерти» и «Жизнь за жизнь») и усадьбе Петровское-Разумовское («Немые свидетели», «Слава нам, смерть врагам», «Дети века»).

Киногерои в фильмах Бауэра живут в домах, состоящих из разных помещений, прихожих, гостиных, столовых, кабинетов, будуаров. В обстановке показаны витражи, камин с расписными или чугунного литья порталами, пате-диваны, кресла-бержер, жардиньерки, туалетные столики, письменные столы с множеством принадлежностей, пианино, зеркала и пр. «Игру вещей» режиссер создает с помощью всевозможных канделябров, замысловатых светильников, скульптурных бюстов, статуэток. В качестве принадлежностей некоторых домов использованы телефон и книги. Большое пристрастие Бауэр испытывал к комнатным цветам, особенно белым, которые создавали красивую игру контрастов на черно-белой пленке. Стиль, в котором оформлена эта бутафория, не является стилем модерн. Это условное сценическое пространство, интерпретация так называемого купеческого ампира, детали обстановки использованы для создания выразительных мизансцен. Кинокритик В. Туркин отмечал: «Можно весьма основательно решить, что все герои русских кинодрам какие-то parvenus, недавно разбогатевшие и накупившие себе мебели по совету бойких приказчиков из магазина»⁴⁵. И. Игнатов писал о кинопублике: «остается ждать, пока ей надоеет этот Мюр и Мерилиз»⁴⁶.

⁴⁵ Веронин. Лица, слова и вещи // Пегас. 1916. № 11. С. 69–75.

⁴⁶ Игнатов И.Н. Кинематограф в России...

Некоторые мемуаристы и исследователи отмечали достоверность обстановки домов, одежды, грима в кинокартинах Бауэра. Его фильмы выделялись в общем потоке кинопродукции, однако и в них были откровенные ляпы. В одном и том же интерьере снимался домашний кабинет главного героя в картине «Грезы» и конторский кабинет служащего в картине «Дети века». В фильме «За счастьем» массивная кровать находится посреди холла с колоннами и лестницей на верхний этаж. В ленте «Слава нам, смерть врагам» И. Мозжухин одет, по наблюдению военного историка Д. Лобанова, в театральный костюм, который собран из мундира офицера армейской пехоты, но с кавалерийскими эполетами; аксельбант был положен полковым адъютантам, офицерам генерального штаба, жандармам, офицерам свиты его величества. Режиссер не стремился к достоверности бутафории и костюмов, он заботился о композиции кинокадра и «диговинке» первого плана⁴⁷, благодаря чему его киноленты стали своеобразной интерпретацией материальной культуры времени. Пресловутые канделябры имели для Бауэра ценность выразительно снятой вещи⁴⁸. За условностями и схемами салонного кинематографа Бауэру удалось показать фотогеничность жизни, ее реальность в случайных и предметных проявлениях.

Е. Бауэр в своем киноискусстве формулирует ключевые идеи современности. Они касаются и бытовавших в эпоху модерна вещей, и взаимоотношений между людьми, и общественного сознания. В фокус кинонаблюдения попадают многие слои российского социума начала века, сам режиссер отдавал предпочтение изображению элит, новых героев эпохи, буржуазии, денди, людей творческих профессий. Художественное претворение новых урбанистических реалий создает нюансированный образ современности. Симпатии режиссера отданы семейным ценностям, высоким чувствам, морали, долгу, их олицетворяют наиболее привлекательные и трогательные образы. Однако русские киномелодрамы изображают кризис предреволюционной семьи, в них отсутствуют счастливые финалы. Ощущения людей того времени складывались из переживаний *Fin de siècle* и возможностей *Modern Style*, настроений пессимизма и духа жизненной динамики. Семейные драмы показывают семью не патриархального типа, женщины предстают уже не только домоседками, но и хозяйками своего бизнеса и семьи, изображается «новая женщина». Женский персонаж Евгения Бауэра – это героиня стиля модерн, «женщина-танго», ее «капиталом» является природная красота, фотогения, знаменитость. Кино давало зрителям возможность увидеть и прочувствовать свое время, элегантные актеры,

⁴⁷ Кулешов 1988. С. 405.

⁴⁸ Балаш писал о возможности в кино, как в живописи, придать окружению, фону такую же интенсивную физиономию, как и человеку, «столь же и даже более интенсивную, чем, например, в поздних картинах Ван Гога; выражение лица человека может быть бледным по сравнению с живой мимикой вещей». Балаш 1968. С. 109.

одетые по последней моде, выступали образцами стиля, современного потребления. Е. Бауэр показывал растиражированный в повседневности стиль модерн, материальные ценности обеспеченных слоев «прекрасной эпохи». При этом режиссер выступал создателем нового визуального языка современности, осваивая его как художник и фотограф, видя преимущества двухмерного экрана, пространственных композиций, динамичных мизансцен, световых эффектов в кино. Поклонник классики, традиций театральной культуры, Е. Бауэр тем не менее был чужок к опыту современного искусства, живописи модерна, и он среди тех, кто открывал ориентиры нового кинематографического мышления.

Архивные материалы

- Беседа с Л.М. Кореневой 27 ноября 1965 г. // Государственный центральный музей кино (ЦМК). Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 69/5. Л. 1.
Висковский В.К. Мои двадцать лет в кино // РГАЛИ. Ф. 2410. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 3.
Горичева М. Штрихи и ключки воспоминаний // Государственный центральный музей кино (ЦМК). Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 12.
Игнатов И.Н. Кинематограф в России // РГАЛИ. Ф. 221. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 45.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алейников М. Яков Протазанов. М.: Искусство, 1961. 208 с.
Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. 272 с.
Бауэр Е.Ф.: pro et contra, антология / Сост., комментарии Н.С. Скороход, О.А. Ковалова, С.А. Семенчук; вступ. ст. Н.С. Скороход, С.А. Семенчук. СПб.: Платоновское философское общество, 2016. 960 с.
Беньямин В. Бодлер. М.: Музей современ. искусства «Гараж», Ad Marginem, 2015. 224 с.
Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 304 с.
Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛЮ, 2006. 640 с.
Веремenco В.А. Дворянская семья и государственная политика России (вторая половина XIX – начало XX вв.). СПб.: Европейский дом, 2007. 622 с.
Веронин. Лица, слова и вещи // Пегас. 1916. № 11. С. 69–75.
Вознесенский А. Искусство экрана. Киев: Соврабкоп, 1924. 232 с.
В. О страхах «бесюжетницы» // Пегас. 1916. № 9–10. С. 109–114.
Гандл С. Гламур. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
Гардин В.Р. Воспоминания. 1912–1921. М.: Госиздат, 1949. Т. 1. 232 с.
Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 404 с.
Громов Е. Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. М., 1976. Вып. 17. С. 285–303.
Дэвид-Фокс М. Модерность в России и СССР: отсутствующая, общая, альтернативная или переплетенная? // Новое литературное обозрение. 2016. № 140. С. 19–46.
Зорин А.Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
Зорин А. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: НЛЮ, 2004. 416 с.
Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 304 с.
Зоркая Н. «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. 1997. № 10. С. 77–92.
Incognito. Песнь торжествующей любви // Вестник кинематографии. 1915. № 115/17–18. С. 45–48.
Кириллова О. Кинодекаданс: танатография кинематографа // Неприкосновенный запас. 2017. № 1. С. 181–194.
Кулешов Л. Евгений Францевич Бауэр // Собр. соч.: в 3 т. М.: Искусство, 1988. Т. 2. С. 403–409.

- Миронов Б.Н. Социальная история России периода империи (XVIII – начало XX вв.): в 2 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 548 + 583 с.
- Ната Баргинская («Жизнь за жизнь») // Кино-газета. 1918. № 22. С. 6–7.
- «Острова» (Евгений Бауэр) // Телеканал «Культура». 29 июня. 2015 г. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20882/episode.../1192747/
- Перас. 1916. № 4.
- Пушкарева Н.Л. Русская женщина: история и современность. История изучения «женской темы» русской и зарубежной наукой. 1800–2000. М.: Ладомир, 2002. 526 с.
- Пушкарева Н.Л. Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X – начало XIX в.). М.: Ладомир, 1997. 330 с.
- Сине-фоно. 1916. № 17/18; 19/20.
- Смирнов И.П. Видеоярд: историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.
- Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм. 1860–1930. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 616 с.
- Стейнберг М.Д. О понятии модерности // НЛЮ. 2016. № 140. С. 52–56.
- Туркин В. Единая и зеркала // Кино-газета. 1918. № 22. С. 3–4.
- Цивьян Ю. Евгений Францевич Бауэр // Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М.: НЛЮ, 2002. С. 498–500.
- Шахадат Ш. Русская киномелодрама между Серебряным веком и авангардом // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат, М. Эли. М.: НЛЮ, 2010. 512 с.
- Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности. М.: Алетейя, 2007. 544 с.
- A Belle Époque? Women and Feminism in French Society and Culture. 1890–1914 / Ed. by D. Holmes, C. Tarr. Berghahn Books, 2007. 364 p.
- Doane M.A. Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema // East-West Film Journal. June 1990. Vol. 4. № 2. P. 69–89.
- Emotional Turn? Feelings in Russian History and Culture / Ed. J. Plamper // Slavic Review. 2009. Vol. 68. № 2. P. 229–334.
- Engel B. Between the Fields and the City. Women, Work, and Family in Russia, 1861–1914. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1994. 254 p.
- Engelstein L. The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca and London: Cornell UP, 1994. 480 p.
- Fashion in Film / Ed. by A. Munich. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP, 2011. 376 p.
- Fuchs R., Thompson V. Women in Nineteenth-Century Europe (Gender and History). London: Palgrave Macmillan, 2005. 208 p.
- Hansen M. Deadly Scenarios. Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-Revolutionary Russian Film // Cinefocus. 1992. Vol. 2. № 2. P. 10–19.
- McReynolds L. Home Was Never Where the Heart Was. Domestic Dystopias in Russia's Silent Movie Melodramas // Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia / Ed. L. McReynolds, J. Neuberger. Durham: Duke UP, 2002. P. 127–151.
- Morley R. Crime without punishment: Reworkings of nineteenth-century Russian literary sources in Evgenii Bauer's «Child of the Big City» // Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the Word / Ed. S. Hutchings, A. Vernitski. London: Routledge, 2005. P. 27–43.
- Ransel D. The Family in Imperial Russia. Urbana: Illinois UP, 1978. 384 p.
- Silverman D.L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style. Berkeley: California UP, 1989. 450 p.
- Smith A.K. For the Common Good and Their Own Well-Being: Social Estates in Imperial Russia. Oxford and New York. Oxford UP, 2014. 296 p.
- Tanner T. Adultery in the Novel: Contract and Transgression. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979. 400 p.
- Tsivian Y. The Tango in Russia // Experiment. A Journal of Russian Culture. Los Angeles, 1996. Vol. 2. P. 307–334.
- Wagner W. Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia. Oxford: UP, 1994. 428 p.
- Women in the Arts in the Belle Époque. Essays of Influential Artists, Writers and Performers / Ed. by P. Fryer. McFarland, 2012. 237 p.

REFERENCES

- Aleinikov M. Iakov Protazanov. M.: Iskusstvo, 1961. 208 s.
- Balash B. Kino. Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968. 328 s.
- Bauer E.F.: pro et contra, antologiya / Sost., kommentarii N.S. Skorokhod, O.A. Kovalova, S.A. Semenchuk; vstup. st. N.S. Skorokhod, S.A. Semenchuk. SPb.: Platonovskoe filosofskoe obshchestvo, 2016. 960 s.
- Bek-Nazarov A. Zapiski aktera i kinorezhissera. M.: Iskusstvo, 1965. 272 s.
- Benjamin W. Bodler. M.: Muzei sovremennoogo iskusstva "Garazh", Ad Marginem, 2015. 224 s.
- Bulgakova O. Fabrika zhestov. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. 304 s.
- David-Fox M. Russian—Soviet Modernity: None, Shared, Alternative, or Entangled? // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 140. S. 19–46.
- Doane M.A. Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema // East-West Film Journal. June 1990. Vol. 4. № 2. P. 69–89.
- Emotional Turn? Feelings in Russian History and Culture / Ed. J. Plamper // Slavic Review. 2009. Vol. 68. № 2. P. 229–334.
- Engel B. Between the Fields and the City. Women, Work, and Family in Russia, 1861–1914. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1994. 254 p.
- Engelstein L. The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca and London: Cornell UP, 1994. 480 p.
- Fashion in Film / Ed. by A. Munich. Bloomington: Indianapolis: Indiana UP, 2011. 376 p.
- Fuchs R., Thompson V. Women in Nineteenth-Century Europe (Gender and History). London: Palgrave Macmillan, 2005. 208 p.
- Gandl S. Glamur. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 384 s.
- Gardin V.R. Vospominaniia. 1912–1921. M.: Gosizdat, 1949. T. 1. 232 s.
- Ginzburg S.S. Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii. M.: Iskusstvo, 1963. 404 s.
- Gromov E. Dekorativnoe masterstvo E. Bauera // Voprosy kinoiskusstva. Ezhegodnyi istoriko-teoreticheskii sbornik. M., 1976. Vyp. 17. S. 285–303.
- Hansen M. Deadly Scenarios. Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-Revolutionary Russian Film // Cinefocus. 1992. Vol. 2. № 2. P. 10–19.
- Incognito. Pesn' torzhestvuiushchei liubvi // Vestnik kinematografii. 1915. № 115/17–18. S. 45–48.
- Iukina I.I. Russkii feminizm kak vyzov sovremennosti. M.: Aleteiia, 2007. 544 s.
- Kirilova O. Kinodekadans: tanatografiia kinematografa // Neprikosnovennyi zapas. 2017. № 1. S. 181–194.
- Kuleshov L. Evgenii Frantsevich Bauer // Sobr. soch.: 3 t. M.: Iskusstvo, 1988. T. 2. S. 403–409.
- McReynolds L. Home Was Never Where the Heart Was. Domestic Dystopias in Russia's Silent Movie Melodramas // Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia / Ed. L. McReynolds, J. Neuberger. Durham: Duke UP, 2002. P. 127–151.
- Mironov B.N. Sotsial'naia istoriia Rossii perioda imperii (XVIII – nachalo XX vv.): v 2 t. SPb.: Dmitrii Bulanin, 2003. 548 + 583 s.
- Morley R. Crime without punishment: Reworkings of nineteenth-century Russian literary sources in Evgenii Bauer's «Child of the Big City» // Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the Word / Ed. S. Hutchings, A. Vernitski. London: Routledge, 2005. P. 27–43.
- Nata Bartinskaia («Zhizn' za zhizn'») // Kino-gazeta. 1918. № 22. S. 6–7.
- «Ostrova» (Evgenii Bauer) // Telekanal «Kultura». 29 iunია. 2015 g. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20882/episode.../1192747/
- Ransel D. The Family in Imperial Russia. Urbana: Illinois UP, 1978. 384 p.
- Pegas. 1916. № 4.
- Pushkareva N.L. Chastnaia zhizn' russkoi zhenshchiny: nevesta, zhenia, liubovnitsa (X – nachalo XIX v.). M.: Ladomir, 1997. 330 s.
- Pushkareva N.L. Russkaia zhenshchina: istoriia i sovremennost'. Istoriia izucheniia «zhenskoi temy» russkoi i zarubezhnoi naukoi. 1800–2000: Materialy k bibliografii. M.: Ladomir, 2002. 526 s.

- Schahadat S. Russkaia kinemelodrama mezhdru Serebrianyim vekom i avangardom // Rossiiskaia imperiia chuvstv: Podkhody k kul'turnoi istorii emotsii. Sb. statei / Ed. by J. Plamper, S. Schahadat, M. Eli. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 512 s.
- Silverman D.L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style. Berkeley: California UP, 1989. 450 p.
- Sine-fono. 1916. № 17/18; 19/20.
- Smirnov I.P. Videoriad: istoricheskaiia semantika kino. SPb.: Petropolis, 2009. 402 s.
- Smith A.K. For the Common Good and Their Own Well-Being: Social Estates in Imperial Russia. Oxford and New York. Oxford UP, 2014. 296 p.
- Sties R. The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930. M.: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia, 2004. 616 s.
- Steinberg M.D. On the Concept of Modernity // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 140. S. 52–56.
- Tanner T. Adultery in the Novel: Contract and Transgression. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979. 400 p.
- Tsivian Y. Evgenii Frantsevich Bauer // Velikii Kinemo: Katalog sokhranivshikhisia igrovyykh fil'mov Rossii. 1908–1919. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. S. 498–500.
- Tsivian Y. The Tango in Russia // Experiment. A Journal of Russian Culture. Los Angeles, 1996. Vol. 2. P. 307–334.
- Turkin V. Edinaia i zerkala // Kino-gazeta. 1918. № 22. S. 3–4.
- Vainshtein O. Dendi: moda, literatura, stil' zhizni. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 640 s.
- Veremenko V.A. Dvorianskaia sem'ia i gosudarstvennaia politika Rossii (vtoraia polovina XIX - nachalo XX vv.). SPb.: Evropeiskii dom, 2007. 622 s.
- Veronin. Litsa, slova i veshchi // Pegas. 1916. № 11. S. 69–75.
- Voznesenskii A. Iskusstvo ekrana. Kiev: Sovrabkop, 1924. 232 s.
- V. O strakhakh «bessiuzhetskity» // Pegas. 1916. № 9–10. S. 109–114.
- Wagner W. Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia. Oxford: UP, 1994. 428 p.
- Women in the Arts in the Belle Époque. Essays of Influential Artists, Writers and Performers / Ed. by P. Fryer. McFarland, 2012. 237 p.
- Zorin A. Kormia dvuglavogo orla... Literatura i gosudarstvennaia ideologiia v Rossii v poslednei treti XVIII – pervoi treti XIX veka. M.: NLO, 2004. 416 s.
- Zorin A.L. Poiavlenie geroia: Iz istorii russkoi emotsional'noi kul'tury kontsa XVIII – nachala XIX veka. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 568 s.
- Zorkaia N.M. Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov. M.: Nauka, 1976. 304 s.
- Zorkaia N. «Svetopis'» Evgeniia Bauera // Iskusstvo kino. 1997. № 10. S. 77–92.

Устюгова Вера Васильевна, кандидат исторических наук, доцент, Пермский государственный национальный исследовательский университет; vera_ust@list.ru

Family and other values in the films by Yevgeny Bauer (1913–1917)

The paper looks at the modern values expressed in films by a Russian director Y. Bauer. At the moment of its emergence, narrative cinematography developed a genre of modern drama. One of the creators of a new visual cinematographic language, Y. Bauer appeared to be very sensitive to social issues in his works. He showed the lifestyle inside an urban space and presented new heroes of modern time, the process of shaping bourgeois-type families, changes in women status in a modern society, individual emotions, ethic and aesthetic ideals of his time.

Keywords: cinematography, modernity, Art Nouveau, individualism, family institute, gender history, corporality, visual language, consumer culture

Vera Ustyugova, PhD in History, Associate Professor, Perm State National Research University; vera_ust@list.ru