

УДК 7.03 + 791.11 + 791.6

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-217-241

EDN: BFKBFG

Статья получена 28.09.2022, отредактирована 15.04.2023, принята 30.06.2023

**ВЕРА ВАСИЛЬЕВНА УСТЮГОВА**

Пермский государственный  
национальный исследовательский университет,  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

**ResearcherID: AAC-3446-2020**

**ORCID: 0000-0002-4283-1676**

**e-mail: vera\_ust@list.ru**

*Для цитирования:*

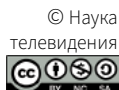
Устюгова В.В. Немое кино как медиа-археология: подходы к конструированию магистерского курса // Наука телевидения. 2023. 19 (2). С. 217–241. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-217-241>.

EDN: BFKBFG

## Немое кино как медиа-археология: подходы к конструированию магистерского курса

**Аннотация.** Статья представляет собой презентацию методологической разработки университетского курса. Цель курса и его настоящей презентации — предложить новый фокус преподавания теории и истории немого кино в рамках концепций New Film History. Аудитория, которой адресован материал, это экспертное сообщество историков, киноведов, исследователей медиа, архивистов и будущих специалистов в этих областях. Вследствие переоткрытия раннее кино является сегодня важным конструктом историко-киноведческого знания. И само раннее кино с его нелинейным развитием, забытыми историями цветных и «говорящих» фильмов, огромных экранов требует новых историографических моделей. Досье раннего кино инициирует расследование механизмов съемки, экранных технологий, особенностей музыкального, шумового и вербального сопровождения, привлекает внимание к потенциалу реставрации пленочных лент.

Помимо традиционного формата обучения в виде лекций и семинаров с обсуждением теоретических и историографических текстов, курс предполагает исследовательскую работу студентов с использованием мало-



изученных письменных источников и технических артефактов, которые имеются в архивных и музейных фондах. В случае Перми это материалы Пермского краеведческого музея, Государственного архива Пермского края, Пермской синаематеки. Студенты знакомятся с новейшими методами атрибуции киноархивных документов, киноплёнки, образцов кинотехники и кино-носителей, лексиконом архивистов и киноведов.

В результате студенты получают опыт приобщения к актуальным исследовательским практикам, новым горизонтам изучения истории кино через призму достижений техники, технологических экспериментов. Курс настраивает специалиста на ценности устаревшего, забытого и благодаря новым культурным историям создает прецедент концептуального и практического упражнения в выявлении граней современных медиа.

**Ключевые слова:** раннее немое кино, медиа-археология, Новая история кино, кино притяжения, монтаж аттракционов, технические артефакты, медиа-технологии, кинопрактики, кинотеатр, кинопрокат, волшебные фонари, киноавангард, модернизм, русские формалисты, монтаж фильмов

**UDC 7.03 + 791.11 + 791.6**

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-217-241

EDN: BFKBFG

Received 28.09.2022, revised 15.04.2023, accepted 30.06.2023

**VERA V. USTYUGOVA**

Perm State National Research University  
15, Bukireva, Perm 614990, Russia

**ResearcherID: AAC-3446-2020**

**ORCID: 0000-0002-4283-1676**

**e-mail: vera\_ust@list.ru**

*For citation*

Ustyugova, V.V. (2023). Silent Film as Media Archaeology: On Designing a Master's Degree Course. *Televidenya—The Art and Science of Television*, 19 (2), 217–241. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-217-241>. <https://elibrary.ru/BFKBFG>

## Silent Film as Media Archaeology: On Designing a Master's Degree Course

**Abstract.** The article presents a methodological elaboration of a syllabus for a university course. The purpose of the course and this presentation is to

offer a new focus for teaching the theory and history of silent film within the framework of New Film History concepts. The article is addressed to the expert community of historians, film critics, media researchers, archivists and future specialists in these fields.

As a consequence of its rediscovery, early cinema is today an important construct of historical and film studies knowledge. And early cinema itself, with its non-linear development, forgotten histories of color and “talking” films, and huge screens, requires new historiographical models. The dossier of early cinema pushes to investigate the filming schemes, screen technologies, and aspects of music, noise, and verbal accompaniment, as well as draws attention to the potential of film tape restoration.

In addition to the traditional teaching methods including lectures and seminars with discussion of theoretical and historiographical texts, the course engages students in doing research using little-studied written sources and technical artifacts available in archives and museum collections. In the cases of Perm, these include materials deposited at the Perm Museum of Local Lore, the Perm State Archive, and the Perm Cinematheque. Students get acquainted with the latest methods of attribution of film archival documents, celluloid, samples of film equipment and film carriers, the vocabulary of archivists and film historians. As a result, students are introduced to current research practices, new horizons of studying the history of cinema through the prism of technical advances and technological experiments. The course attunes the future specialists to the values of the obsolete, the forgotten, and, thanks to new cultural histories, sets a precedent for a conceptual and practical exercise in identifying the facets of contemporary media.

**Keywords:** early silent film, media archaeology, New Film History, cinema of attraction, montage of attractions, technical artifacts, media technology, film practices, movie theater, film distribution, magic lanterns, film avant-garde, modernism, Russian formalists, film editing

Как объяснить современному молодому человеку фразу песни: «Плачет девочка в автомате»? Вещи, оставшиеся за пределами мейнстрима, устаревшее, забытое — это телефоны с дисковым набором, кассетные магнитофоны, уличные пульверизаторы, автоматы по продаже газированной воды. Медиа-археология является новой областью исследований, направленной на изучение техник прошлого и культурных практик их использования. Применительно к раннему кино такими «культурными техниками» выступают панорамы, фантазмагории, волшебные фонари и другие ат-

тракционы XIX века, хотя сам кинематограф в XX веке пережил несколько ключевых трансформаций, вписавшихся в сложный спектр медийных технологий и социального развития.

## ВВЕДЕНИЕ В МАГИСТЕРСКИЙ КУРС

Данный материал, фактически представляя разработку авторского магистерского курса, изложен не строго в жанре научной статьи. **Цель** автора заключается в освещении новых подходов в изучении кинематографа. **Ценность** текста — не столько исследовательская, сколько профессионально-просветительская, связанная с демонстрацией ключевых положений «новой истории» немого кино, оформившихся за последние 20–30 лет.

История немого кино рассматривается в рамках курса как медиа-археология. Немое кино, проигравшее и отринутое, представляет интерес как само по себе примечательное и удивительное. Вместе с тем через призму «магического экрана» могут изучаться история механического зрения и практик изображения. Взгляд на немое кино как медиа-археологию предполагает исследование артефактов, свидетельствующих о том, как развивались медиа-технологии и медиа-носители, как менялось их социальное окружение и художественное сознание.

Медиа-археология отдает предпочтение техническому, хотя изучает в основном гуманитарные объекты. Вилем Флюссер и Фридрих Киттлер замечали: «Машины являются агентами культурного времени. Они записывают, обрабатывают и передают, не всегда беря разрешение у человека. Медиа-археологическое исследование делается художниками, учеными, но больше всего самими машинами» (Почепцов, 2015, 11 марта).

Перспективу такого взгляда конструируют объект и предмет магистерского курса. В объективе исследования — историческое время немого кино, резко же наводится на технологические и социальные практики, которые это время наполняют. **Задача** заключается в том, чтобы выявить грани ведущих направлений в исследовании немого кино — медиа-археологии и социальной истории кино применительно к немой эпохе, обосновать необходимость образовательного курса, показать его значимость и результаты, предложить разработку методов его преподавания.

Образовательные методики курса направлены на овладение студентами «новым взглядом» на анализ текстов, образов, артефактов в соответствии с изменившимся историографическим ландшафтом, распространением нелинейных, медиа-археологических, нарративов. Практическая

значимость курса обусловлена открывающимися в условиях цифровизации возможностями применения логико-технологических знаний в современной профессиональной деятельности.

## ЭКСКУРС В МЕДИА-АРХЕОЛОГИЮ И ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ КИНО

Теоретико-методологическое вступление к дисциплине предполагает экскурс в медиа-археологию, знакомство студентов с «отцами» медиа-археологии и их трудами, алгоритмами того, как новые технологии применяются к анализу отдаленных исторических периодов. Современная медиа-археология считает своими «отцами» Мишеля Фуко («Археология знания» / *L'archeologie du Savoir*, 1969), Фридриха Киттлера («Оптические медиа» / *Optische Medien*, 2002) (Киттлер, 2009). Медиа-археология берет истоки как в немецкой школе медиа (Вольфганг Эрнст), так и канадской школе коммуникации (Гарольд Адамс Иннис, Маршалл Маклюэн). Фридрих Киттлер — один из неоспоримых теоретиков-патриархов электронных медиа, Маршалла Маклюэна называют «отцом-основателем» медиа-археологии с осторожной оглядкой на его гуманитарную ориентацию, хотя он был соавтором концепции анализа медиа вне содержания (Маклюэн, 2019; Маклюэн, 2020).

Во время семинарских занятий происходит обсуждение текстов Ф. Киттлера, М. Маклюэна, Т. Эльзессера. В частности, при обсуждении работ Ф. Киттлера «Мир символического — мир машины» и «Оптические медиа» перед студентами ставятся вопросы: почему, как считает Ф. Киттлер, для Фрейда было важно изобретение телефона, а Лакан, увлекавшийся кинематографом, являлся аналитиком компьютерной эры; как формировались пространственные кодировки и возникло представление, что текст — это не только прямая передача информации по одному каналу, а определенная пространственная организация, завязанная на воображение; каким образом Ф. Киттлер в «Оптических медиа» конструирует историю пространственных искусств.

Как новый фокус исследований медиа-археология получила распространение в истории искусств. Мишель Серр считает, что живопись У. Тернера отражала приход паровых двигателей, или Томас Эльзессер отмечает, что навязчивое желание запечатлеть движение в конце XIX века присутствует не только в хронофотографиях Э. Мейбриджа, но и в живописи импрессионистов (Гулян, 2015, 25 сентября).

Т. Эльзессер замечает, что кинематограф является феноменом необычайно изменчивым, поэтому медиа-археология затрагивает области киноведения, истории кино, медиа-исследований, медиа-теории, истории искусства. Исследователь подчеркивает, что медиа-археология означает разные вещи для разных практиков, тем не менее возник консенсус, необходимость читать медиа-историю «против течения», чтобы обеспечить «трение», «исследовать слои», «откопать» забытые и подавленные истории. Т. Эльзессер пишет, что он склонен рассматривать медиа-археологию «скорее как симптом, чем как метод, как заполнитель, а не как исследовательскую программу, как ответ на разного рода кризисы, а не как прорывную инновационную дисциплину» (Elsaesser, 2016b).

Современными представителями медиа-археологии являются Юсси Парикка (автор книг *What is Media Archaeology?*, 2012; *A Geology of Media*), Эрkki Хухтамо (*Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, 2011; *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, 2013), Зигфрид Цилински (*Archäologie der Medien*, 2002) (Zielinski, 2002; Parikka, 2012; Parikka, 2015).

Теоретические разработки медиа-археологии в кино представлены в работах Томаса Эльзессера (Эльзессер, 2016а; Elsaesser, 2016b). Специалист в области немого кино, в особенности кино Веймарской Германии, основатель Департамента кино и телевидения в университете Амстердама, автор книг *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (Elsaesser, Barker, 1990), *Weimar Cinema and After* (Elsaesser, 2000), *Film Theory: an introduction through the senses* (Elsaesser with Malte Hagener, 2009), *Film History as Media Archaeology* (Elsaesser, 2016a). Именно Томас Эльзессер предложил уникальный вектор исследования истории фильма через призму медиа-археологии.

История немого кино читается в университетах Дарема, Дублина, Сиднея, направление *Silent Cinema Studies* разрабатывается на факультетах и в исследовательских центрах: Department of Cinema and Media (Чикаго), Cinema & Media Studies (Вашингтон), Yale Film and Media Studies Program (Нью-Хейвен), Centre for Cinema and Media Studies, Department of Communication Studies (Гент). Так, под редакцией Даниэля Билтереиста (Professor in Film and Media Studies at the Department of Communication Studies, Ghent University) увидели свет ценные исследования в области немого кино — *Cinema, Audiences and Modernity* (Biltreyst, 2012, with R. Maltby and Ph. Meers) и *New Perspectives on Early Cinema History* (Biltreyst, 2022, with M. Slugan). В 2022 и 2023 годах осуществились проекты *Off- and On-Screen. The “New Woman” in the Cinema of the Russian Empire* (International Conference / September 1–3, 2022, University of Basel, Switzerland) и *The Haunted Medium: Moving Images in the Russian Empire* (Special Issue of *Apparatus. Film, Media*

and Digital Cultures of Central and Eastern Europe, 2022–2023), посвященные кинематографу Российской империи. Наряду с постколониальными исследованиями кинематографа, гендерной историей фильма, инструментарий Media Archaeology является востребованной исследовательской и преподавательской практикой.

Одним из лидеров в области изучения кино и медиа остается Чикагский университет, создавший уникальную исследовательскую школу, пионер «новой истории» немого кино. История немого кино преподается здесь в рамках дисциплины «Введение в фильм», читаются курсы, предметом которых являются методы и проблемы киноведения, сценарий. Различные аспекты раннего немого кино затрагивают курсы *Screendance: Movement and New Media*, *Politics and Cinema under Authority*, *Visual Art and Technology: From the Historical Avant Garde to the Algorithmic Present*, *Brecht and Beyond*. Кроме того, немой фильм активно изучается в рамках исследований документального кино, анимации, игр, non-fiction video, технологий телевидения, медиа искусства и практик дизайна, дигитальной телесности.

Тематика курса «Немое кино как медиа-археология» коррелирует с современными университетскими курсами по истории немого кино, в то же время обладая своей спецификой: здесь рассматривается более чем 30-летняя история немого кинематографа, эволюция техник съемок и проекции, эстетика фильма и кинотеатра. Основной фокус — изучение немого кино как исторического продукта, оказавшегося вне основного потока развития кинематографа, но послужившего важнейшим опытом культурной коммуникации и развития экранных медиа. В ходе обучения студенты знакомятся с тем, как менялись производство и прокат фильмов, режимы демонстрации и социотопика кинозала, архитектура и дизайн кинотеатров, практики потребления кино и сам кинозритель. Образовательный потенциал курса направлен на выявление антропологической чувствительности к отдаленному культурному продукту и формирование понимания визуальности в нынешней культуре.

### «КИНО АТТРАКЦИОНОВ»: 1890–1900-е

Основная часть проекта разделена на три раздела в соответствии с историей развития и эволюции немого кино. Первый раздел имеет название «Кино аттракционов» и фокусирует внимание на периоде 1890–1900-х. Понятие «кино аттракционов» принадлежит Тому Ганнингу (Gunning, 1990, р. 63–70). Он заимствует термин у С. Эйзенштейна, хотя вкладывает в него другое значение.

Кино первого десятилетия своего существования имеет различные определения: ярмарочное или балаганное, передвижное, кино примитивов, «кино аттракционов». Раннее кино отличалось от кинематографа в привычном понимании этого слова. Ежи Теплиц пишет, что уже само название «ярмарочное кино» определяет его основные черты (Теплиц, 1968, с. 40). Аудиторию раннего кинематографа составляла широкая демократичная публика. Понятие «ярмарочное кино» возможно более «медийно», однако не исчерпывает его по существу. Площадками для демонстрации кино были не только ярмарочные балаганы, и суть раннего кинематографа заключалась не в его примитивности, лубочности.

Статья американского историка и теоретика кино Тома Ганнинга под названием «Кинематограф аттракционов. Раннее кино, его зритель и авангард» вышла в 1986 году. Она привлекла внимание к раннему кино. Т. Ганнинг снимает прежнее противостояние «Люмьер и Мельес» и предлагает другую дефиницию — «кино-аттракционов» и «кино нарративной интеграции».

Чем понимание термина «кино аттракционов» различается у Сергея Эйзенштейна и Тома Ганнинга? Сергей Эйзенштейн говорил о монтаже аттракционов, о произвольно выбранных, но способных вызвать у зрителя сильное эмоциональное потрясение образах (аттракционах), которые komponуются для достижения ритмического и интеллектуального эффекта (Эйзенштейн, 1923, с. 70–75). Работа Т. Ганнинга стала попыткой по-новому определить сущность раннего кино в то время, когда оно показывалось в театрах-варьете, на городских выставках. «Кино-аттракционов» не рассказывало сюжетных историй, открывало другие возможности, нежели театр или литература, было ориентировано на демонстрацию достопримечательностей, кинематики и трюков, и в этом смысле повлияло на авангард 1920-х (Gunning, 1990, p. 63–70).

Кинопоказы являлись частью программы водевилей, в последовательности выступлений не было логики. Т. Ганнинг подчеркивает, что впечатления от эстрадного театра с демонстрацией кино были сравнимы с впечатлениями от поездок на поезде или в трамвае, похожи на день в переполненном городе или в парке аттракционов. Связь между фильмами и появлением парков развлечений, таких как Кони-Айленд, дает богатую почву для переосмысления корней раннего кинематографа, пишет историк. Классическое искусство требовало созерцания и концентрации (в соответствии с концепцией В. Беньямина), а формат разнообразия раннего кино имел тенденцию к рассеиванию внимания с помощью прерывистой серии аттракционов.

Помимо работ В. Беньямина и Т. Ганнинга на семинарских занятиях обсуждаются труды Н. Бёрча, М. Хансен, М.Э. Доун, Т. Эльзессера, Р. Абея,



Д. Крэри, посвященные раннему кинематографу. Исследователи сравнивают кино с распространенными в XIX веке визуальными практиками: волшебными фонарями, панорамами, техническими, оптическими, электрическими шоу. Благодаря исследованиям социальной истории раннего кино, его стали вписывать в контекст теории модерности. Кинематограф способствовал аккомодации зрителей к современности, к шокирующей действительности, которая его окружала: новые мегаполисы (с анонимными толпами и фланерами), новые товары, поезда, фотография, электрическое освещение, телеграф, телефон, пресса, плакаты, спорт. Это динамичное городское пространство и жители городов, имеющие свободное время и средства для досуга (Hansen, 1996, p. 362–363).

В разделе курса «Кино аттракционов» рассматриваются волшебные фонари как предшественники кино, а также стереоскопы, панорамы, диорамы и пр. О значительном распространении этих аттракционов в российских городах, о том, что они наряду с газетами-копейками выполняли информационную функцию, пишет А.Ф. Некрылова (Некрылова, 1988, с. 104). На традицию волшебных фонарей в предистории кино и фигуру лантерниста обращает внимание Ч. Массер, отмечая, что эта практика была связана со способами репрезентации, а не изолированными культурными объектами, слайдами «туманных картин» или фильмами. Истории, к которым обращались первые кинематографисты, были основаны на предугадывании (Musser, 1991, с. 244). Лантернисты или демонстраторы фильмов секвенировали слайды для волшебного фонаря и фильмы, редактировали программу, сопровождали показы пояснениями, в последующем большую роль стали играть интертитры. В этом отношении прав Т. Эльзессер, когда замечает, что немое кино никогда не было немым (Эльзессер, 2016а, с. 261).

В Пермском краеведческом музее сохранились пластины «туманных картин» для волшебного фонаря; кроме того, на страницах губернских газет можно почерпнуть информацию о том, где устраивались и как проходили «народные чтения» с показом «световых картин», например, в Пермской губернии — в учебных заведениях, при заводах, в Богородицком попечительстве в Перми; в городском саду Перми «физик» П. Деринг демонстрировал «туманные» и синематографические картины развлекательно-информационного содержания.

Магистерский курс предусматривает самостоятельную работу студентов, выполнение исследовательских проектов, и одним из таких студенческих проектов является работа с источниками, сохранившимися в Пермском краеведческом музее, — пластинами волшебного фонаря, комплектами газет. Исследование предполагает анализ как содержания, так и материала изготовления пластин.

Что общего между кинематографом и велосипедом или швейной машиной? Отдельная тема, которая освещается в рамках магистерского курса, — это изобретение киноаппарата, открытия ученых, инженеров, работа лабораторий. Киноаппарат изобрели не братья Люмьер и не Томас Эдисон. Создание кино — не сиюминутный процесс; здесь потребовался весь XIX век. Это стало возможным в результате достижений многих областей науки: открытия стробоскопического эффекта, развития фотографической оптики и фотохимии; изобретаются составные части кинематографа — хронофотография и проекция, а также киноплёнка; большое значение имело развитие электротехники и светотехники, изобретения П.М. Роджета, Э.Ж. Маррея, Л. Ле Пренса, А. Лонда, Э. Кольрауша, У. Фризе-Грина, Э. Рейно, В. Донисторпа, Ж. Демени, Э. Мейбриджа, И.А. Тимченко, Ж. Карпантье, Ч.Ф. Дженкинса, Ф. Альберини, Р. Поула и др. (Соколов, 1960).

Помимо истории изобретения киноаппарата, анализируется система производства в раннем кино, разбирается специфика работы первых киностудий. Какие существовали аппараты для съемки и демонстрации фильмов? Что представляла собой ранняя кинопроекция — проекция аппаратом, который размещался за экраном? Как была устроена проекционная будка? Как осуществлялась проекция в садах, на открытом воздухе? Как работало передвижное кино, происходила транспортировка киноплёнки и почему целлулоидная плёнка была столь горючей, служила источником пожаров?

Ответить на эти вопросы возможно не только по изучении литературы. Образцы кино- и звуко-аппаратуры также имеются в Пермском краеведческом музее, Пермской синематеке, а документы по аренде помещений и устройству кинозалов, электроаппаратуры в них сохранились в Государственном архиве Пермского края (ГАПК, фонды городской управы и строительного отделения губернского правления). Наличие этих источников определяет вектор возможностей для различных направлений исследовательской работы студентов.

Особого внимания заслуживает устройство кинобалагана в помещениях временной аренды и технологии демонстрации фильмов в условиях постоянного входа зрителей в зал, шумной атмосферы, нефильмовых шоу. Социотопика престижных театров варьете может сравниваться с кинобалаганами на рыночных площадях, в гостиничных номерах, магазинных, амбарных помещениях.

Медиа-археология изучает старые и новые медиа, которые, как иронично замечает Юсси Парикка в рецензии на книгу Т. Эльзессера, «не так мертвы, как мы думали, и определенно не такие новые, как нам обещали»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Parikka, J. (2016). Reviews and Features. T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam University Press. <https://www.aup.nl/en/book/9789048529964/film-history-as-media-archaeology> (24.04.2022)

Так, Томас Эльзессер проводит аналогии между публичным пространством современного кинотеатра и кинопросмотрами в первые годы существования кинематографии: «Сегодняшним молодым людям нужен продукт, потребляемый не индивидуально, а коллективно. (...) Такое кино функционирует наподобие дискотеки: люди отправляются вместе в кинотеатр, но не для того, чтобы посмотреть фильм, а в первую очередь чтобы насладиться совместным досугом за счет фильма» (Эльзессер, Barker, 1990).

В качестве исследовательских проектов магистрантов могут выступать библиографические и историографические работы об истории ранних кино съемок, работы киностудий и кинотеатров в других странах (например, никельдеонов в США) или ранних киножанров (например, видовых фильмов в британских или французских колониях, официальных съемок в Российской империи). Эти исследования могут проводиться как в фокусе постколониальных исследований, так и «новой истории» кино, которая включает Environmental History, Media Archaeology и другие направления. О том, как снимались ранние видовые фильмы в колониях и как они воспринимались истеблишментом в метрополиях, пишет один из зачинателей «новой истории» раннего кино Ноэль Берч (Burch, 1990, p. 50–51, 53).

### **«КИНО НАРРАТИВНОЙ ИНТЕГРАЦИИ»: 1910-е**

Следующий раздел курса «Кино нарративной интеграции» охватывает период 1910-х годов. В разделе раскрывается история кинотехники и кинопромышленности, изменения в системе производства и распространения кино. Становление полнометражного, игрового кино приводит к изменению концепции и технологии съемки, обработки киноплёнки. Появляется прокат, меняются способы хранения, перевозки киноматериалов. В фокусе внимания — крупные киностудии Европы, Америки, России, усложнение разделения труда на кинопроизводстве, появление трэвеллинга, съемки с движения, крупного плана, экспериментов со светом, технологии окрашивания фильмов; меняются методы рекламы и взаимодействия с модной индустрией.

Уже в трюковых феериях Ж. Мельеса использовались люки, подъемники, тележки для наездов и отъездов съемочной камеры, приемы «стоп-кадра», замедленной и ускоренной съемки, двойной экспозиции, каше, затемнений и наплывов («гребенка» и «кошачий глаз»), элементы монтажа, съемка на черном бархате, через аквариум. Новые технологии внедрялись в промышленных масштабах. Если взглянуть на методы тонирования

нитратной пленки, очевидны параллели с модернизацией текстильной промышленности; техники окрашивания и тонирования часто включали использование красителей и техник, таких как протрава, которые использовались для окраски шерсти и текстиля. Раскрашивание по трафарету, создание визуально сложных деталей света и тени в мизансцене использовалось в «престижных» картинах, при изображении «живописных костюмов» и в видовых об экзотических местах, кинохрониках о моде (Hanssen, 2009, p. 107–121; Марголина, 2017). На рынке конкурировали Natural Color Kinematograph Limited, Gaumont и Pathé, технологии Kinemacolor, «натуральных» цветов и по трафарету.

Повествовательный фильм менял восприятие и мышление зрителя, организацию кинотеатра. Важнейшая проблема данной части курса — появление стационарных кинотеатров. На лекционных и семинарских занятиях рассматривается устройство кинозала и фойе, режимы кинопроекции в связи с изменением формулы киносеанса: поход в кинотеатр на фильм, его просмотр, сидя в атмосфере тишины или музыкального сопровождения, индивидуальное восприятие кинопродукта (Эльзессер, Barker, 1990; Цивьян, 1991, с. 58–68). Уделяется внимание роли музыки в кинотеатре, которая была важнейшей составляющей процесса натурализации фильма (Burch, 1990, p. 234). Самостоятельный исследовательский интерес имеет фигура киномеханика. В дореволюционной российской традиции его называли «демон-стратор» (Цивьян, 1991, с. 69–72). Эта сакральная для ранней кинематографии фигура получила отражение и в кино XX века («Новый кинотеатр Парадизо» / Nuovo Cinema Paradiso, 1988). Работу киномехаников в российской провинции выполняли непрофессионалы, иногда кинопленка ставилась наоборот, вверх ногами, демонстрация могла быть замедленной или ускоренной. Вместе с музыкальным сопровождением, потрескиванием киноаппарата, желтоватым светом проектора, «кинодождем» на экране — это создавало особую атмосферу во время просмотров в кинозалах (Цивьян, 1991, с. 204–238).

Рассматривается функционирование кинопроизводства и устройство кинопроката в Российской империи. Многие прокатные конторы и кинотеатры в российской провинции осуществляли самостоятельные видовые съемки и имели самостоятельный контент, заключали контракты на прокат кинолент с зарубежными киностудиями (так, М. Донателло показывал в Иркутске японское кино). Съемку в Российской империи вели зарубежные компании, или они имели здесь свои представительства, что чрезвычайно усложняет представление о технологической и логистической картине частновладельческого кинематографа в поздней имперской России.

История кино-паласов в США, Германии, Франции, их дальнейшая судьба (часто драматичная) представлена в историографии (Robinson, 1996; Biltereyst, Maltby, Meers, 2013; William, 2016). Историография — самостоятельная исследовательская тема для студентов-магистрантов: проекты включают сбор новой литературы о кинотеатрах, их эволюции от балагана к «дворцу» в различных странах Европы, Северной и Южной Америки, Юго-Восточной Азии, а также в колониях. Что общего и особенного в организации кинопросмотров в городских агломерациях и на периферии? Как влияли темпы урбанизации и другие социальные изменения на различия в устройстве кинематографов (техническая оснащенность, устройство зала, пожарная безопасность)? Помимо сбора библиографического материала, англоязычной литературы, студенты представляют в презентациях анализ особенностей медиа-технологий и социальной истории кино в тех или иных странах, метрополиях и колониях.

Респектабельные театры «кинематографического ампира» открывались в Москве и С.-Петербурге, Невский проспект был своеобразной Avenue du cinema (Михайлов, 2003, с. 62–65; Ковалова, 2011, 20 апреля, с. 282–304; Ковалова, Цивьян, 2011). Вместе с тем синематографы, согласно требованиям «чистой публики», строились и в российской провинции. Сегодня можно говорить о солидной историографии, посвященной киностудиям и кинотеатрам в крупных городах Российской империи, необходимо отметить работы В.А. Ватолина, В.Н. Миславского, Е.П. Алексеевой, И.Б. Зубатенко, А.В. Луговой, О.В. Сиротина (Ватолин, 2003; Алексеева, 2007; Зубатенко, 2017а, с. 147–156; Зубатенко, 2017б, с. 147–161; Устюгова, 2021, с. 130–142). Кинотеатры небольших уездных городов, заводских и сельских поселений, специфика их технологического устройства и контента — не менее интересный сюжет, который может быть реконструирован студентами-магистрантами по материалам кинематографических журналов («Сине-фоно», «Вестник кинематографии», «Прозектор» и др.), а также провинциальных губернских и уездных газет. В благоустроенные кинотеатры пришел зритель среднего класса, в кинозалах появилась нумерация мест, строились покатые полы, в то же время кинозалы продолжали сосуществовать с кафе, скетинг-рингами и пр. Документы строительных ведомств, планы электротеатров во многих случаях сохранились в городских архивах, в частности в ГАПКе.

Полнометражное игровое кино снималось на студиях, где со временем возникли новые профессии: художников, костюмеров, монтажеров и пр. В кино появились новые жанры: пеплум (Италия), полицейские серии (Франция), салонное кино (Италия, Россия). Особого внимания заслуживают вопросы формирования авторских режиссерских стилей, которые

были связаны с правилами композиционного построения кадра (Л. Фейад), монтажной системой (Д.У. Гриффит), оформительской культурой (Е. Бауэр) (Bordwell, 2005, p. 43–66).

На семинарах студентам предлагается просмотр роликов о реставрации и атрибуции фильмов в Госфильмофонде, об уникальных находках киноведов-архивистов, как например, передаче в 2021 году фильмовых материалов Валентиной Георгиевной Карпеченко, внучкой дореволюционного прокатчика Сергея Ивановича Осипова (1883–1964), компаньона товарищества «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К<sup>о</sup>». Передача этой редкой и хорошо сохранившейся коллекции состоялась благодаря научному сотруднику Госфильмофонда Тамаре Шведюк<sup>2</sup>.

### АВАНГАРД И КИНЕМАТОГРАФ 1920-х

Заключительный раздел курса — «Авангард и кинематограф 1920-х». Предшествующие разделы начинались с обзора кинотехник и кинопрактик, раздел, посвященный киноавангарду 1920-х, начинается с анализа течений модернизма, получивших распространение в европейской культуре того периода (экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм); уделяется внимание музыкальной и танцевальной культуре «ревущих 1920-х», «эпохи джаза»; раскрываются черты французского киноавангарда, немецкого киноэкспрессионизма, советского киноавангарда 1920-х. На семинарских занятиях студентами разбираются тексты по теории и историографии этих кинотечений, немого кино 1920-х в целом, например, работ Л. Деллюка «Фотогения», З. Кракауэра «Психологическая история немецкого кино», Л. Айснер «Демонический экран», Б. Балаша «Видимый человек», В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», произведений русских формалистов В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и др. (Эйхенбаум, 1927а, с. 151–165; Эйхенбаум, 1927b; Эйзенштейн 1923, с. 70–75; Деллюк, 1924; Шкловский, 1966; Шкловский, 1976; Балаш, 1968; Балаш, 1995, с. 61–121; Кракауэр, 1977; Тынянов, 1977; Юткевич, 1988; Беньямин, 1996; Айснер, 2010; Ушакин, 2016).

Часть курса, посвященная эстетике киноавангарда и его стилям, является важной в привязке к развитию не только киноискусства, но и техники кинематографа, способам поисков «чистого кино». Качественные сдвиги

<sup>2</sup> Шведюк, Т. (2022). Реставрации и находки: Лев Толстой на экране. Московский международный фестиваль архивных фильмов. <https://archivefest.ru/2022/films/tolstoy-na-ekrane> (30.01.2023).

в системе производства фильмов в 1920-е годы были связаны с изменениями как техники съемок, так и монтажа. Развитие киноаппаратуры способствовало формированию концепций «киноглаз», «жизнь врасплох», «фотогения». В этой связи особый интерес приобретает анализ технологии панорамного кино А. Ганса и создания *scenic space* К.Т. Дрейера, особенностей декоративного, символического и пластического направлений в немецком киноэкспрессионизме и скандинавском кино, методов съемок Дз. Вертова и киноков (оптические трюки, обратная съемка, рапидная и замедленная, мультипликация, микро- и макросъемка, сверху, снизу, с движущейся автомашины, мотоцикла, самолета, вагонетки подвесной канатной дороги, съемка камерой, над которой проносятся поезд и скачущие кони), монтажных экспериментов Л. Кулешова («третий кадр»), С. Эйзенштейна («интеллектуальный монтаж» и «концептуальный монтаж», «осевое движение», «внутренний монолог»), Э. Шуб и других советских киноавангардистов.

Предметом обсуждения на семинарах служат фильмы, манифесты, статьи режиссеров, их мемуары (дневники, монтажные листы), а также современная историография, например исследования о формализме и русском авангарде Ю.М. Лотмана, Ю.Г. Цивьяна, М.Б. Ямпольского, С.А. Ушакина, Я.С. Левченко, К. Депретто, Дж. Маккея и других (Ямпольский, 1993; Лотман, Цивьян, 1994; Лотман, 1998; Цивьян, 2010; Левченко, 2012; Маккей, 2014; МасКау, 2018; Депретто, 2015; Ушакин, 2020).

Отдельный вопрос — состояние кинотеатров в 1920-е годы. Где-то продолжалось процветание кино-паласов, где-то наблюдалась «тоска» по кинотеатрам окраинного типа, их живой и неформальной атмосфере (о чем сохранились свидетельства А. Бретона, Б. Брехта). В отношении кинотеатров в СССР в период нэпа возникает множество проблемных сюжетов для дискуссий: строились ли новые кинотеатры или в отличие от театров они не строились массово и почему, какова судьба электротеатров в стиле модерн и где возводились кинотеатры в стиле ар-деко и конструктивизма, как преобразовывалась семантика названий кинотеатров, как менялось музыкальное сопровождение фильмов в связи с изменением музыкальных предпочтений, выступали ли симфонические оркестры в кинотеатрах крупных российских городов, как это было в кинотеатрах Европы и Америки. Эти и другие вопросы заслуживают обсуждения на семинарских занятиях и выступают перспективными темами для студенческих исследовательских работ, поскольку имеют достаточную источниковую базу в виде музейных собраний, архивных фондов, периодики, опубликованных мемуаров и пр.

Завершает курс «Немое кино как медиа-археология» тема перехода кинематографа к звуку. Эта проблема имеет как технические, так и эстетические аспекты. Так, своеобразным «переходным» фильмом может счи-

таться «Под крышами Парижа» (1930) Рене Клера, первый европейский музыкальный фильм, представляющий собой сочетание немого и звукового кино (то, что герои не произносят, за них говорит музыка или язык жестов). Приход звукового кино стал в истории кинематографа антропологическим разломом, который изменил технологии производства фильмов, работу киностудий и кинотеатров, изменил самого зрителя. Оммаж и образы немого кино в современном кинематографе — также тема, которая заслуживает внимания в рамках курса.

### «КОНЕЦ ИСТОРИИ» КИНО?

Современные подходы к изучению кинематографа делают дискуссии о «смерти кино» преждевременными. Медиа-археология позволяет посмотреть на немое кино как продукт переплетения технологий, искусства, художественных практик и общественной рецепции, вводя его в широкий контекст последующих трансформаций и взаимодействий в медиа-культуре и медиа-среде, переосмысливая проблемы, которые ставят цифровые медиа. Новые медиа часто оживляют формы коммуникации, которые были утрачены или забыты. Медиа-археология, предлагая анализ исторических слоев медиа, дает инструмент современного медиа-дизайна и искусства.

В настоящее время традицией в крупных российских городах стала организация выставок, посвященных истории немого кино в культуре провинции (выставка в Пермском краеведческом музее «Великий немой», посвященная 100-летию первых съемок в Российской империи). Среди последних таких блестяще организованных выставок — «Фабрика волшебных грез: к 125-летию знакомства ярославцев с кинематографом», которая была подготовлена Ириной Зубатенко и прошла в Ярославском музее-заповеднике весной – летом 2022 года. Выставка показала, как была устроена фабрика Г. Либкена и каковы были ярославские кинотеатры начала XX века, кроме того, представила аппарат волшебный фонарь, кинокамеру Петра Мосягина, другие образцы кинотехники.

Посещение подобных выставок, участие в конференциях, волонтерская работа на кинофестивалях, например, ежегодном фестивале документального кино «Флаэртиана» в Перми, стажировки в Госфильмофонде и Красногорском киноархиве могут являться для магистрантов шагом в их дальнейшем профессиональном самоопределении, формируют чувствительность к пространственным, визуальным искусствам и практикам, способность мыслить ретро-медийно, пробуждают интерес к исследованию



экранных медиа сквозь призму истории, технических артефактов прошлого.

В усложняющейся технологической и медийной среде интерес к периферийным историческим сюжетам, нелинейным нарративам все более востребован. Настоящий магистерский курс, нацеленный на репрезентацию новой теории и опыта преподавания немалого кино, отвечает на запрос к антикварному изучению истории, настраивает на ценности толерантного отношения к деталям, служащим сегодня источником активизма, разнообразия, знаний.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер, Л. (2010). *Демонический экран* (К. Тимофеева, пер.). Москва: Rosebud Publishing.
2. Алексеева, Е. (2007). Становление и развитие кинематографа в Казани и Казанской губернии (1897–1917 гг.). *Киноведческие записки*, (82), 234–270.
3. Балаш, Б. (1968). *Кино: становление и сущность нового искусства* (пер. с нем.). Москва: Прогресс.
4. Балаш, Б. (1995). Видимый человек. *Киноведческие записки*, (25), 61–121.
5. Беньямин, В. (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе* (С. А. Ромашко, пер.). Москва: Медиум.
6. Ватолин, В. (2003). *Синема в Сибири: Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917)*. Новосибирск: Новосибирский государственный университет. <https://www.elibrary.ru/QXOUKB>
7. Гулянь, Ю. (2015, 25 сентября). Что такое медиаархеология?. *Сеанс*. <https://seance.ru/articles/media-arch/> (24.09.2022).
8. Деллюк, Л. (1924). *Фотогения кино* (Т.И. Сорокин, пер.). Москва: Новые вехи.
9. Депретто, К. (2015). *Формализм в России: предшественники, история, контекст* (В. Мильчина, пер.). Москва: Новое литературное обозрение.
10. Зубатенко, И. (2017а). Кинематограф в структуре городского досуга в конце XIX – начале XX веков (по материалам Ярославской губернии). Е.А. Лиуконен, (ред.-сост.), *Музей в культурном пространстве исторического города: материалы научной конференции* (с. 147–156). Углич: Издательский дом Углич.
11. Зубатенко, И.Б. (2017б). Становление кинематографа в Ярославле в конце XIX – начале XX вв. (по материалам ярославских газет). Н.В. Абрисимова (ред.), *Книжная культура ярославского края — 2017: сб. статей и материалов* (с. 147–161). Ярославль.
12. Киттлер, Ф. (2009). *Оптические медиа: берлинские лекции 1999 года* (О. Никифоров и Б. Скуратов, пер.). Москва: Логос: Гнозис.

13. Ковалова, А. (2011, 20 апреля). Avenue du cinema: Невский проспект (1896–1917 годов). *Сеанс*, 282–304. <https://seance.ru/articles/avenue-du-cinema/> (24.09.2022).
14. Ковалова, А.О., Цивьян, Ю.Г. (2011). *Кинематограф в Петербурге 1896–1917*. Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс: Скрипториум.
15. Кракауэр, Э. (1977). *Психологическая история немецкого кино: от Каллигари до Гитлера*. Москва: Искусство.
16. Левченко, Я.С. (2012). *Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики.
17. Лотман, Ю.М. (1998). Структура художественного текста. Ю.М. Лотман, *Об искусстве* (с. 14–285). Санкт-Петербург: Искусство.
18. Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю.Г. (1994). *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра.
19. Маклюэн, М. (2019). *Понимание медиа: внешние расширения человека* (В.Г. Николаев, пер.). Москва: Кучково поле.
20. Маклюэн, М. (2020). *Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего* (И.О. Тюрина, пер.). Москва: Академический проект.
21. Маккей, Дж. (2014). Энергия кино: процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928). *Новое литературное обозрение*, (5), 17–49. <https://www.elibrary.ru/UUQCHJ>
22. Марголина, И. (2017). Семиотика цвета в кинохронике 1910–1920-х годов. *Новое литературное обозрение*, (5), 70–86. <https://www.elibrary.ru/ZRONQJ>
23. Михайлов, В.П. (2003). *Рассказы о кинематографе старой Москвы*. Москва: Материк.
24. Некрылова, А.Ф. (1988). *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII—нач. XX в.* Ленинград: Искусство.
25. Почепцов, Г. (2015, 11 марта). Ложь Одиссея, которую открыла новая наука медиа-археология. *Гептер*. <http://gefter.ru/archive/14491> (24.09.2022).
26. Соколов, И.В. (1960). *История изобретения кинематографа*. Москва: Искусство.
27. Теплиц, Е. (1968). *История киноискусства* (Т. 1: 1895–1927). Москва: Прогресс.
28. Тынянов, Ю.Н. (1977). Об основах кино. Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* (с. 326–345). Москва: Наука.
29. Устюгова, В.В. (2021). Источники по истории кинематографа в губернской Перми конца XIX — начала XX веков: по направлению к поиску и изучению. *Культурный код*, (4), 130–142. <https://doi.org/10.36945/2658-3852-2021-4-130-142>, <https://www.elibrary.ru/ABNYNZ>
30. Ушакин, С.А. (ред.). (2016). *Формальный метод: антология русского модернизма* (Т. 1–3). Екатеринбург: Кабинетный ученый.
31. Ушакин, С. (2020). *Медиум для масс-сознание через глаз: фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России*. Москва: Музей современного искусства Гараж.

32. Цивьян, Ю.Г. (1991). *Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930*. Рига: Зинатне.
33. Цивьян, Ю.Г. (2010). *На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
34. Шкловский, В.Б. (1966). *Жили-были: воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г.* Москва: Советский писатель.
35. Шкловский, В.Б. (1976). *Эйзенштейн*. Москва: Искусство.
36. Эйзенштейн, С.М. (1923). Монтаж аттракционов. *ЛЕФ*, (3), 70–75.
37. Эйхенбаум, Б.М. (1927a). Как сделана «Шинель» Гоголя. Б.М. Эйхенбаум, *Литература: теория, критика, полемика* (с. 149–165). Ленинград: Прибой.
38. Эйхенбаум, Б.М. (1927b). Теория «формального метода». Б.М. Эйхенбаум, *Литература: теория, критика, полемика* (с. 116–148). Ленинград: Прибой.
39. Эльзессер, Т. (2009). Путь раннего кинематографа к повествовательному кино (К. Тимофеева, пер.). *Синематека*. <http://www.cinematheque.ru/post/139698/print/> (24.09.2022).
40. Эльзессер, Т., Хагенер, М. (2016). *Теория кино. Глаз, эмоции, тело* (С. Афонин и др., пер.). Санкт-Петербург: Сеанс.
41. Юткевич, С.И. (ред.). (1988). *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (М.Б. Ямпольский, пер.). Москва: Искусство.
42. Ямпольский, М.Б. (1993). *Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии*. Москва: НИИ киноискусства.
43. Biltereyst, D., Maltby, R. & Meers, Ph. (Eds). (2012). *Cinema, Audiences and Modernity*. London: Routledge.
44. Biltereyst, D. & Slugan, M. (Eds.). (2022). *New Perspectives on Early Cinema History*. London: Bloomsbury Academic.
45. Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
46. Burch, N. (1990). *Life to Those Shadows*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
47. Elsaesser, T. (2000). *Weimar Cinema and After*. London: Routledge.
48. Elsaesser, T. (2016a). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam University Press.
49. Elsaesser, T. (2016b). Media archaeology as symptom. *New Review of Film and Television Studies*, 14 (2), 181–215. <https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1146858>
50. Elsaesser, T., Barker, A. (Eds.). (1990). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute and Indiana University Press.
51. Elsaesser, T., Hagener, M. (2009). *Film Theory: an introduction through the senses*. London: Routledge.
52. Gunning, T. (1990). The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In Th. Elsaesser, A. Barker (Eds), *Early cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 63–70). London: British Film Inst.

53. Hansen, M.B. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard UP.
54. Hansen, M.B. (1996). America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. In L. Charney & V.R. Schwartz (Eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (pp. 362–363). Berkeley: University of California Press.
55. Hanssen, E.F. (2009). Symptoms of desire: Colour, costume, and commodities in fashion newsreels of the 1910s and 1920s. *Film History: An International Journal*, 21, 107–121.
56. MacKay, J. (2018). *Dziga Vertov: Life and Work* (Film and Media Studies Series, Vol. 1: 1896–1921). Boston: Academic Studies Press.
57. Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
58. Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity.
59. Parikka, J. (2015). *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
60. Robinson, D. (1996). *From Peepshow to Palace. The Birth of American Film*. New York: Columbia UP.
61. William, P. (2016). *When Movies Were Theater: Architecture, Exhibition, and the Evolution of American Film*. New York: University of California Press.
62. Zielinski, S. (2002). *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

## REFERENCES

1. Alekseeva, E. (2007). Stanovlenie i razvitie kinematografa v Kazani i Kazanskoj gubernii (1897–1917 gg.) [Formation and development of cinematography in Kazan and the Kazan province (1897–1917)]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (82), 234–270. (In Russ.)
2. Balazs, B. (1968). *Kino: Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [The film: Character and growth of a new art] (M. Brandes, Tans.). Moscow: Progress. (In Russ.)
3. Balazs, B. (1995). Vidimyy chelovek [Visible man]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (25), 61–121. (In Russ.)
4. Benjamin, W. (1996). *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti: izbrannye esse* [The work of art in the age of its technological reproducibility] (S.A. Romashko, Trans.). Moscow: Medium. (In Russ.)
5. Biltereyst, D., & Slugan, M. (Eds.). (2022). *New perspectives on early cinema history*. London: Bloomsbury Academic.
6. Biltereyst, D., Maltby, R., & Meers, Ph. (Eds.). (2012). *Cinema, audiences and modernity*. London: Routledge.

7. Bordwell, D. (2005). *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley: University of California Press.
8. Burch, N. (1990). *Life to those shadows*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
9. Delluc, L. (1924). *Fotogeniya kino* [Photogeny of cinema] (T.I. Sorokin, Trans.). Moscow: Novye vekhi. (In Russ.)
10. Depretto, C. (2015). *Formalizm v Rossii: Predshestvenniki, istoriya, kontekst* [Formalism in Russia: Precursors, history, context] (V. Milchina, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
11. Eikhenbaum, B.M. (1927a). Kak sdelana “Shinel’” Gogolya [How Gogol’s “The Overcoat” was made]. In B.M. Eikhenbaum, *Literatura: Teoriya, kritika, polemika* [Literature: Theory, criticism, controversy] (pp. 149–165). Leningrad: Priboy. (In Russ.)
12. Eikhenbaum, B.M. (1927b). Teoriya “formal’nogo metoda” [The theory of “formal method”]. In B.M. Eikhenbaum, *Literatura: Teoriya, kritika, polemika* [Literature: Theory, criticism, controversy] (pp. 116–148). Leningrad: Priboy. (In Russ.)
13. Eisenstein, S.M. (1923). Montazh attraktsionov [The montage of attractions]. *LEF*, (3), 70–75. (In Russ.)
14. Eisner, L. (2010). *Demonicheskiy ekran* [The demonic screen] (K. Timofeeva, Trans.). Moscow: Rosebud Publishing. (In Russ.)
15. Elsaesser, T. (2000). *Weimar cinema and after*. London: Routledge.
16. Elsaesser, T. (2009). Put’ rannego kinematografa k povestvovatel’nomu kino [The path of early cinema to narrative cinema] (K. Timofeeva, Trans.). *Cinematheque*. (In Russ.) Retrieved September 24, 2022, from <http://www.cinematheque.ru/post/139698/print/>
17. Elsaesser, T. (2016a). *Film history as media archaeology: Tracking digital cinema*. Amsterdam University Press.
18. Elsaesser, T. (2016b). Media archaeology as symptom. *New Review of Film and Television Studies*, 14 (2), 181–215. <https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1146858>
19. Elsaesser, T., & Barker, A. (Eds.). (1990). *Early cinema: Space, frame, narrative*. London: British Film Institute and Indiana University Press.
20. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2009). *Film theory: An introduction through the senses*. London: Routledge.
21. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2016). *Teoriya kino: Glaz, emotsii, telo* [Cinema theory: Eye, emotions, body] (S. Afonin, I. Kushnareva, V. Lukin, V. Pravosudov & O. Yakimenko, Trans.). Saint Petersburg: Seans. (In Russ.)
22. Gulyan, Y. (2015, September 25). Chto takoe mediaarkheologiya? [What is media archaeology?]. *Seans*. (In Russ.) Retrieved September 24, 2022, from <https://seance.ru/articles/media-arch/>
23. Gunning, T. (1990). The cinema of attraction: Early film, its spectator, and the avant-garde. In T. Elsaesser & A. Barker (Eds.), *Early cinema: Space, frame,*

narrative (pp. 63–70). London: British Film Institute and Indiana University Press.

24. Hansen, M.B. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard UP.

25. Hansen, M.B. (1996). America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on cinema and modernity. In L. Charney & V.R. Schwartz (Eds.), *Cinema and the invention of modern life* (pp. 362–363). Berkeley: University of California Press.

26. Hanssen, E.F. (2009). Symptoms of desire: Colour, costume, and commodities in fashion newsreels of the 1910s and 1920s. *Film History: An International Journal*, 21, 107–121.

27. Kittler, F. (2009). *Opticheskie media: Berlinskii lektsii 1999 goda* [Optical media: Berlin lectures 1999] (O. Nikiforov & B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos: Gnosis. (In Russ.)

28. Kovalova, A. (2011, April 20). Avenue du cinema: Nevskiy prospekt (1896–1917 godov) [Avenue du cinema: Nevsky Prospekt (1896–1917)]. *Seans*, 282–304. (In Russ.) Retrieved September 24, 2022, from <https://seance.ru/articles/avenue-du-cinema/>

29. Kovalova, A.O., & Tsivyan, Yu.G. (2011). *Kinematograf v Peterburge 1896–1917* [Cinematography in Saint Petersburg 1896–1917]. Saint Petersburg: Masterskaya Seans: Scriptorium. (In Russ.)

30. Kracauer, S. (1977). *Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino: ot Kaligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

31. Levchenko, J.S. (2012). *Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii* [The other science: The Russian formalist in search of biography]. Moscow: HSE University Publishing. (In Russ.)

32. Lotman, Yu.M. (1998). Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of the artistic text]. In Yu.M. Lotman, *Ob iskusstve* [On art] (pp. 14–285). Saint Petersburg: Iskusstvo. (In Russ.)

33. Lotman, Yu.M., & Tsivyan, Yu.G. (1994). *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra. Tallinn: Alexandra. (In Russ.)

34. MacKay, J. (2018). *Dziga Vertov: Life and work* (Film and media studies series, Vol. 1: 1896–1921). Boston: Academic Studies Press.

35. Margolina, I. (2017). Semiotika tsveta v kinokhronike 1910–1920-kh godov [Semiotics of color in the newsreel of the 1910–1920s]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (5), 70–86. (In Russ.) <https://elibrary.ru/zronqj>

36. McKay, J. (2014). Energiya kino: Protsess i metanarrativ v fil'me Dzigi Vertova "Odnadtsatyy" (1928) [Film energy: Process and metanarrative in Dziga Vertov's. The Eleventh Year (1928)]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (5), 17–49. (In Russ.) <https://elibrary.ru/uuqchj>

37. McLuhan, M. (2019). *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: The extensions of man] (V.G. Nikolaev, Trans.). Moscow: Kuchkovo pole. (In Russ.)

38. McLuhan, M. (2020). *Galaktika Gutenberga: Stanovlenie cheloveka pechatayushchego* [The Gutenberg galaxy: The making of typographic man] (I.O. Tyurina, Trans.). Moscow: Akademicheskiiy proekt. (In Russ.)
39. Mikhailov, V.P. (2003). *Rasskazy o kinematografe staroy Moskvy* [Stories about the cinema of Old Moscow]. Moscow: Materik. (In Russ.)
40. Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
41. Nekrylova, A.F. (1988). *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha: Konets XVIII—nach. XX v.* [Russian folk city holidays, amusements and spectacles: Late 18th—early 20th century. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
42. Oushakine, S. (2020). *Medium dlya mass-soznanie cherez glaz: Fotomontazh i opticheskiiy povorot v rannesovetskoj Rossii* [A medium for the masses: Photomontage and the optical turn in early Soviet Russia]. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art. (In Russ.)
43. Oushakine, S.A. (Ed.). (2016). *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma* [The formal method: An anthology of Russian modernism]. Yekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy. (In Russ.)
44. Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?* Cambridge: Polity.
45. Parikka, J. (2015). *A geology of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
46. Pochepstov, G. (2015, March 11). Lozh' Odisseya, kotoruyu otkryla novaya nauka media-arkheologiya [The lie of Odysseus, which was discovered by the new science of media archeology]. *Gefter*. (In Russ.) Retrieved September 24, 2022, from <http://gefter.ru/archive/14491>
47. Robinson, D. (1996). *From peepshow to palace: The birth of American film*. New York: Columbia UP.
48. Shklovsky, V.B. (1966). *Zhili-byli* [Once upon a time]. Moscow: Sovetskiiy pisatel'. (In Russ.)
49. Shklovsky, V.B. (1976). *Eyzenshteyn* [Eisenstein]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
50. Sokolov, I.V. (1960). *Istoriya izobreteniya kinematografa* [History of the invention of cinema]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
51. Teplitz, E. (1968). *Istoriya kinoiskusstva* [History of cinema] (Vol. 1: 1895–1927). Moscow: Progress. (In Russ.)
52. Tsivyan, Yu.G. (1991). *Istoricheskaya retseptsiya kino: Kinematograf v Rossii, 1896–1930* [Historical reception of cinema: Cinema in Russia, 1896–1930]. Riga: Zinatne. (In Russ.)
53. Tsivyan, Yu.G. (2010). *Na podstupakh k karpalistike: Dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [On the approaches to carpalistics: Movement and gesture in literature, art and cinema]. Moscow: NLO. (In Russ.)
54. Tynyanov, Yu.N. (1977). Ob osnovakh kino [About the basics of cinema]. In Yu.N. Tynyanov, *Poetika, istoriya literatury, kino* [Poetics, history of literature, cinema] (pp. 326–345). Moscow: Nauka. (In Russ.)

55. Ustyugova, V.V. (2021). Istochniki po istorii kinematografa v gubernskoy Permi kontsa XIX—nachala XX vekov: Po napravleniyu k poisku i izucheniyu [Sources on the history of cinematography in provincial Perm in the late 19th—early 20th centuries: Towards search and study]. *Kul'turnyy Kod*, (4), 130–142. (In Russ.) <https://doi.org/10.36945/2658-3852-2021-4-130-142>, <https://www.elibrary.ru/abnynz>
56. Vatolin, V. (2003). *Sinema v Sibiri: Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896–1917)* [Cinema in Siberia: Essays on the history of early Siberian cinema (1896–1917)]. Novosibirsk: Novosibirsk State University. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qxoukb>
57. William, P. (2016). *When movies were theater: Architecture, exhibition, and the evolution of American film*. New York: University of California Press.
58. Yampolsky, M.B. (1993). *Vidimyy mir: Ocherki ranney kinofenomenologii* [The visible world: Essays on early film phenomenology]. Moscow: NII kinoiskusstva. (In Russ.)
59. Yutkevich, S.I. (Ed.). (1988). *Iz istorii frantsuzskoy kinomysli: Nemoe kino, 1911–1933* [From the history of French film: Silent cinema, 1911–1933] (M.B. Yampolsky, Trans.) Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
60. Zielinski, S. (2002). *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
61. Zubatenko, I. (2017a). Kinematograf v strukture gorodskogo dosuga v kontse XIX—nachale XX vekov (po materialam Yaroslavskoy gubernii) [Cinematography in the structure of urban leisure in the late 19th—early 20th centuries (based on materials from the Yaroslavl province)]. In E.A. Liukonen (Ed.), *Muzey v kul'turnom prostranstve istoricheskogo goroda: Materialy nauchnoy konferentsii* [Museum in the cultural space of a historic city: Proceedings of a scientific conference] (pp. 147–156). Uglich: ID Uglich. (In Russ.)
62. Zubatenko, I.B. (2017b). Stanovlenie kinematografa v Yaroslavle v kontse XIX—nachale XX vv. (po materialam yaroslavskikh gazet) [The formation of cinema in Yaroslavl in the late XIX—early XX centuries (based on materials from Yaroslavl newspapers)]. In N.V. Abrosimova (Ed.), *Knizhnaya kul'tura yaroslavskogo kraya—2017: Sbornik statey i materialov* [Book culture of the Yaroslavl region—2017: Collected articles and materials] (pp. 147–161). Yaroslavl. (In Russ.)



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ВЕРА ВАСИЛЬЕВНА УСТЮГОВА**

доктор исторических наук,  
профессор кафедры междисциплинарных  
исторических исследований  
Пермского государственного  
национального исследовательского университета,  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

**ResearcherID: AAC-3446-2020**

**ORCID: 0000-0002-4283-1676**

**e-mail: vera\_ust@list.ru**

ABOUT THE AUTHOR

**VERA V. USTYUGOVA**

Dr.Sci. (History),  
Professor at the Department of Interdisciplinary Historical Studies  
Perm State National Research University  
15, Bukireva, Perm 614990, Russia

**ResearcherID: AAC-3446-2020**

**ORCID: 0000-0002-4283-1676**

**e-mail: vera\_ust@list.ru**