

*О. Г. Усенко
(Тверь)*

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В МЕНТАЛИТЕТЕ РОССИЙСКИХ КИНОДЕЯТЕЛЕЙ И КИНОЗРИТЕЛЕЙ 1908–1919 гг.

Восприятие пространства и времени, характерное для той или иной общности, является составной частью её ментальности (менталитета)¹.

В данном случае имеется в виду общность людей, благодаря которым возникло и встало на ноги российское кино, – это режиссёры, сценаристы, операторы, художники, продюсеры, актёры, а также прокатчики и зрители.

Рамки исследования ограничены 1908 и 1919 гг. – временем, когда российский кинематограф был в руках частных лиц. Речь пойдёт о менталитете русскоязычных жителей Российской империи, воспитанных в духе христианской культуры, получивших как минимум начальное образование, обладающих средним достатком, редко занимающихся физическим трудом и живущих по преимуществу в городах².

Кинодеятели и кинозрители рассматриваются как единая общность потому, что в изучаемый период у публики было доверие к авторам фильмов, стремление их понять, кинотворцы же не стремились возвыситься над ней, но сознательно или бессознательно шли у неё на поводу³.

Рассмотрим вначале характерное для представителей данной общности восприятие **времени**. Во-первых, налицо идея вечности, которая понимается как бесконечное умножение времени. Привычными для человека формами вечности являются посмертное существование души и социальная память, воплощённая в искусстве и текстуально зафиксированной истории⁴. Во-вторых, темпоральность нельзя назвать чистой хронометрией, т. к. время не воспринимается в качестве полностью автономной субстанции, но, как мы увидим, теснейшим образом увязывается с пространством и поступками людей, событиями.

Далее, в общем временном потоке, разделяемом на прошлое, настоящее и будущее, наиболее значимыми предстают первые два сегмента. При этом подразумевается, что прошедшее присутствует и в настоящем: 1) как личное прошлое индивида – в виде последствий его поступков, и тогда оно может быть «опасным», «плохим» для человека (если поступки были проступками), 2) как социальное прошлое, предстающее в виде традиций, обычаев, институтов.

В свою очередь, социальное прошлое делится на недавнее и давнее; последнее обозначается термином «былое» и маркирует сегмент временного потока, с которым у человека уже нет самоидентификации,

[с. 244]

который прямо противопоставляется настоящему. Можно полагать, что для носителей реконструируемого менталитета «былым» было время их дедов и прадедов, которое закончилось в 1861 г. (фильм «Огородник Лихой» 1916 г. имел подзаголовки: «Ужасы былого» и «Ужасы крепостного права»)⁵.

Интересно, что разные виды прошлого обладают различной ценностью. Личное прошлое амбивалентно: с одной стороны, ценность его абсолютна, т. к. добрые дела и грехи человека

не пропадают втуне, а фиксируются Господом; с другой стороны, ценность его относительна, ибо человеческой памяти свойственно что-то помнить, но что-то забывать. Ценность же общественного прошлого относительна, т. к. важно только то, что хранится непосредственно в массовом сознании, – иначе говоря, то, что массам нужно и хочется помнить. Поэтому социальное прошлое полностью утрачивает ценностный статус при коренном изменении общества.

Соответственно «прощание с прошлым» подразумевает его «развенчание», «разоблачение», о чём красноречиво свидетельствуют не только «революционные» ленты 1917–1919 гг., но и более ранние фильмы, посвящённые «ужасам» эпохи крепостничества. Налицо архаический механизм смены эпох в массовом сознании путём «разрыва» с прошлым, которое становится вместилищем «ужасов» и грехов – даже тех, что в реальности не имеют к нему отношения⁶.

Представление, что прошлое «не уходит вовсе, но повторяется», свидетельствует о циклическом восприятии времени (характерном для носителей «мифологического» сознания)⁷ или о рудиментах такого восприятия.

Наконец, имело место представление, будто время течёт «слева направо». Об этом свидетельствует практически полное отсутствие в киносюжетах временной инверсии (есть только возврат в прошлое через воспоминания)⁸, а также анализ **пространственных** характеристик персонажей.

По европейским театральным нормам XVIII–XIX вв. (господствовавшими и в дореволюционной России) в каждой мизансцене выделялся персонаж-субъект и персонаж-объект, причём носитель активного начала располагался справа (с точки зрения зрителей), а исполнитель «пассивной» роли – слева. Последняя – «левая» – позиция одновременно маркировала наиболее значимых, важных лиц⁹.

Если в таком ракурсе проанализировать взаимодействия киноперсонажей, то окажется, что указанное правило соблюдалось прежде всего (но не всегда) в тех мизансценах, где сталкивались изначально неравноправные – «власть имущие» и «зависимые»: монарх и его подданные¹⁰, знатный и незнатный¹¹, начальник и подчинённый¹², господин и слуга¹³, представитель «среднего» или «высшего» класса и выходец из «низов»¹⁴. Если же говорить о взаимодействии в рамках

[с. 245]

мизансцены формально равноправных персонажей, то обнаруживается примерно столько же отступлений от указанного выше правила, сколько и подтверждений ему. Слева для зрителя мог находиться как мужчина, так и женщина, как старый человек, так и молодой (если рядом лица одного пола), как муж, так и жена, как отец (мать), так и сын (дочь), как носитель активного начала, так и пассивного, как положительный герой, так и отрицательный.

Весьма значимо также направление взгляда, корпуса и перемещения персонажа. Во-первых, его «вектор движения» часто помогает зрителю понять, уезжает персонаж или приезжает, отправляется ли он в неизведанное, на чужбину и т. д. или же возвращается домой, «на круги своя». Справа налево двигаются в кадре, к примеру, женщины, покидающие отвергнутых ухажёров, а также люди и войска, возвращающиеся куда-либо¹⁵.

Во-вторых, «вектор движения» коррелирует с моральной сущностью персонажа: положительные герои чаще всего (хотя и не всегда) располагают лицо и корпус так, чтобы смотреть слева направо (с точки зрения зрителя), в том же направлении они и двигаются; отрицательные герои, разумеется, поступают противоположным образом. «Вектор» слева направо характерен для страдальца, жертвы, добротворца, вершителя высшего правосудия, российских войск в бою. В обратном направлении, как правило, смотрят и двигаются обольстители, виновники беды, преступники и их соучастники, тираны, захватчики,

изменники, колдуны, представители потустороннего мира¹⁶.

В-третьих, когда в кинокадре нет чёткого противопоставления добра и зла, за «вектором движения» персонажа нередко усматривается принятие или отрицание им жизненного уклада в целом или отдельных порядков. Мысленному или явному движению слева направо (для зрителя) соответствует принятие окружающего мира, следование общепринятым нормам. Вектор обратный – это манифестация ухода от действительности, её отрицания (полного или частичного), протеста. Справа налево в большинстве мизансцен смотрят и передвигаются, например, феминистки, революционеры, реформаторы, умершие или готовящиеся умереть, блаженные, постригающиеся в монахи и сами иноки, комики, мужчины в женском платье¹⁷.

Следует отметить, что восприятие пространства опирается больше на конкретные, чувственные образы, нежели на абстракции.

Пространство кинокадра всегда правдоподобно, «реально» (рисованная мультипликация ещё только зарождается, причём успехом не пользуется)¹⁸. Оно всегда заполнено персонажами, вещами, сооружениями или природными объектами. Кроме того, пространство полисеманлично и эмоционально окрашено: антитеза простора и замкнутого пространства может обозначать жизнь и смерть, земной мир и подземный, царство Бога и царство Сатаны¹⁹.

[с. 246]

При этом существует представление о дискретности, прерывистости пространства при его общей, хотя и «растяжимой», связности. В принципе, это представление формируется (поддерживается?) самой структурой киноповествования, ибо в зрительском восприятии «фильм строится как машина, разрушающая целостное пространство в процессе его конституирования». Однако в условиях «немоты» кинематографа дискретность пространства ощущается сильнее – благодаря наличию титров и примитивности монтажа, из-за которых переход от эпизода к эпизоду, от одного места действия к другому осуществляется «скачком»²⁰.

В «немом» кино нет навязывания зрителю авторского взгляда на мир, автор как бы устраняется, т. к. исходная система координат лежит вне его. Неподвижность камеры, фронтальность мизансцен, отсутствие крупных планов и «плоскостность» киноизображения воплощают установку, согласно которой главной является точка зрения не оператора, режиссёра или актёров, но позиция зрителя как некоего абстрактного субъекта. Всё это соответствует канонам «обратной» перспективы, свойственной средневековому и традиционному искусству, в основе которых – допущение множественности зрительских позиций и отказ художника от навязывания своей личной точки зрения²¹.

Кроме того, неподвижность камеры приводит к «вытеснению последовательно развёртываемого пространства действием»²². А поскольку действие всегда связано со временем, то получается, что в рамках изучаемого менталитета время как бы «главнее», «активнее» пространства. При этом налицо не просто «пространственно-временной континуум», но неразрывная связь времени и пространства с людьми и событиями. Дело в том, что зритель не видит между кинокадрами временной связи тогда, когда в них разные субъекты, да ещё и занимающие разные «позиции» (речь о месте действия и обстановке)²³.

У кинотворцов и кинозрителей преобладало мнение, что если мизансцена одноплановая, то главное должно быть в центре композиции (кадра)²⁴, а если мизансцена глубинная (два или три плана), то главное должно быть на первом плане (желательно опять же по центру, но не обязательно)²⁵. При этом на экране широко применялся приём визуального укрупнения главного в данный момент персонажа – приём, имеющий, кстати, соответствие в средневековой живописи, построенной по канонам «обратной перспективы». В результате тот герой, кто чаще показывался с помощью средних планов, оценивался как самый

главный²⁶.

Итак, за описанными выше взглядами на время и пространство скрывается менталитет, отличный от современного, – во многом сходный с тем, что отразился в произведениях средневекового и «традиционного» искусства – как изобразительного, так и словесного.

[с. 247]

¹ См.: Современная западная философия: Словарь. М., 1991. С. 176–177; *Усенко О. Г.* К определению понятия «менталитет» // *Российская ментальность: методы и проблемы изучения.* М., 1999. С. 23–77.

² См.: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002. С. 15–16, 23, 28, 30–31, 38, 40, 54–60, 73–75, 79, 82, 86, 90–98, 101–102, 111–112, 115–116, 131, 143–147, 150, 160–162, 189, 223, 252, 282, 322, 332, 337, 339, 340–341, 355, 364–367, 388, 410, 415, 467, 498, 500, 509, 511, 513, 516, 521, 524, 529; *Вишневский Вен. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России (Фильмогр. описание). М., 1945. С. 3, 142–160; *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 94, 99–100, 103, 185, 191, 197–213, 218, 232, 235, 240–241, 268, 271; *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 106, 110–132, 136, 141–142, 145–150, 152, 156, 158–159, 166–169, 206, 212–218, 223–224, 228–230, 233, 241, 245–246, 254–255, 261–265, 271, 274–275, 290, 308, 353, 356, 361, 365, 371–373, 376; *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2. С. 301–303; М., 1961. Т. 3. С. 175, 180; *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 8, 13, 19–31, 53–57; *Соболев Р. П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 12–13, 51–58, 77, 96–97, 154–156; *Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи.* М., 1995. С. 61; *Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог.* М., 1961. Т. 1. № 15, 59, 63; *Громов Е. С.* Лев Владимирович Кулешов. М., 1984. С. 14–17.

³ См.: *Гинзбург С. С.* Указ. соч. С. 301–302, 304.

⁴ См.: *Зоркая Н. М.* Указ. соч. С. 92.

⁵ См.: *Зоркая Н. М.* Указ. соч. С. 104, 206.

⁶ См.: *Гинзбург С. С.* Указ. соч. С. 352–354; *Великий Кино.* С. 409–410; *Зоркая Н. М.* Указ. соч. С. 104; *Лотман Ю. М.* Технический прогресс как культурологическая проблема // *Уч. зап. Тартус. ун-та.* 1988. Вып. 831. С. 110.

⁷ См.: *Успенский Б. А.* Избр. тр. М., 1994. Т. 1. С. 28–29.

⁸ См.: *Зоркая Н. М.* Указ. соч. С. 200, 213.

⁹ См.: *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 12–13.

¹⁰ См.: *Великий Кино.* С. 36, 42, 77; *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 64–65 («Война и мир»), 160–161 («Юлиан Отступник»); *Гинзбург С. С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Царь Иван Грозный», «Юлиан Отступник»).

¹¹ См.: *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 280–281 («Стенька Разин», «Чародейка»); *Великий Кино.* С. 22, 72, 431; *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 32–33 («Стенька Разин»); *Гинзбург С. С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Стенька Разин»).

¹² См.: *Гинзбург С. С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Ревизор»); *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 32–33 («Сонька-Золотая ручка»).

¹³ См.: *Гинзбург С. С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Песнь торжествующей любви», «Плебей»); *Великий Кино.* С. 28, 267; *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 64–65 («Немые свидетели»); *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 292–293 («Домик в Коломне»).

¹⁴ См.: *Великий Кино.* С. 20; *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 96–97 («Отец Сергей»); *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 432–433 («Сказка о попе Панкрате...»).

¹⁵ См.: *Великий Кино.* С. 88, 104; сцену объяснения в любви на ступеньках дома в ленте «Барышня и хулиган»; действия героев картины «Дети века»

[с. 248]

после титра «Мария, нам пора возвращаться»; возвращение в Москву героя фильма «Князь Серебряный».

¹⁶ См.: Великий Кино. С. 13, 28, 31, 63, 65, 69, 79, 85, 99–100, 132–133, 138, 159, 169, 205, 275, 284–285, 294, 324, 336, 356, 362, 369–370, 442, 446, 477, 479; *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 32–33, 64–65, 160–161; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 176–177; *Гинзбург С. С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; штурм русских позиций в «Обороне Севастополя», появление поляков в доме И. Сусанина в картине «Воцарение Дома Романовых», полёт чёрта с Вакулой на спине в «Ночи перед Рождеством».

¹⁷ См.: Мигающий синема. С. 123, 229, 232; Великий Кино. С. 34, 126, 183, 241, 263, 299, 398, 426, 457; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 292–293; Т. 3. С. 432–433; *Соболев Р. П.* Указ. соч. С. 160–161; *Гинзбург С. С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; положение героев при смерти в «Барышне и хулигане», «Честном слове», «Обороне Севастополя», «вектор движения» псевдокухарки в сценах с барыней («Домик в Коломне»).

¹⁸ См.: *Багратион-Мухранели И.* Похвала объёму и тени // Искусство кино. 1999. № 12. С. 57.

¹⁹ См.: *Гинзбург С. С.* Указ. соч. С. 119, 136, 206; Великий Кино. С. 215, 353.

²⁰ См.: *Ямпольский М. Б.* О воображаемом пространстве фильма // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 137; *Мукаржовский Я.* Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 112–113.

²¹ См.: *Ямпольский М. Б.* Диалог и структура кинематографического пространства // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 123; *Он же.* О воображаемом пространстве фильма. С. 129; *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. С. 10–13, 246–328.

²² *Мукаржовский Я.* Указ. соч. С. 115.

²³ См.: *Цивьян Ю. Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 110–113, 116.

²⁴ См.: *Зоркая Н. М.* Указ. соч. С. 275; Великий Кино. С. 16, 28, 32, 39, 41, 42, 45, 55, 60, 63, 72, 74, 115, 117, 119, 123–124, 132, 154, 169, 195.

²⁵ См.: Великий Кино. С. 17, 20, 22, 27, 34, 36, 51, 62, 65, 69, 77, 79–80, 81, 85–86, 99, 131, 133, 138, 151, 190, 191, 203, 482; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 292–293, 304–305.

²⁶ См.: *Зоркая Н. М.* Указ. соч. С. 275; *Гинзбург С. С.* Указ. соч. С. 148; *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. С. 173, 257, 274–275.