

О. Г. УСЕНКО

## ОБ ИНВАРИАНТАХ И СТЕРЕОТИПАХ КИНОТВОРЧЕСТВА (на примере отечественного игрового кино 1908–1919 гг.)

Творческий процесс всегда обусловлен социокультурным контекстом. Как известно, природа творчества заключается в создании нового. Однако представления о «старом» и «новом» исторически изменчивы – они варьируются в разные эпохи и в разных общностях. Кроме того, в сфере искусства эти представления подвержены влиянию моды и зависят от приверженности творца к тому или иному стилевому направлению.

На характер художественного творчества влияет и природа того или иного вида искусства. Тут нужно заметить, что в игровом кинематографе свобода индивидуального творчества ограничена сильнее, чем, к примеру, в литературе или живописи.

Писатель и живописец, как правило, работают в одиночку, и вмешаться в процесс их работы могут немногие – разве что заказчик, редактор и цензор (если, конечно, таковые имеются). После того, как произведение создано, коммуникация автора с его публикой зависит опять же от немногих – от издателей или владельцев арт-галерей.

Что касается творчества в сфере игрового кинематографа, то оно являет собой диалектическое единство кинопроизводства и кинопоказа. У фильма чаще всего множество авторов – это сценарист, режиссёр, оператор, художник, создатель музыки<sup>1</sup>, продюсер (или директор киностудии) и актёры. Судьба же готовой ленты – в руках цензоров (если они есть), прокатчиков и целого

---

<sup>1</sup> Даже у «немых» фильмов мог быть заранее предусмотренный звукоряд, если: 1) ленты отправлялись в прокат вместе с приложенными к ним грампластинками, на которых было записано музыкальное сопровождение, 2) музыка, специально написанная для фильмов, при их демонстрации звучала «вживую» – благодаря оркестрам и певцам, 3) фильм относился к жанру «кинодекламаций». См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 128–130; Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 24–27; Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 20; Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002. С. 23, 54, 70, 78, 91–97, 101–102, 113–114 и др.

---

сонма владельцев заведений для кинопоказа. Если же говорить о «немых» фильмах, то их восприятие зрителями в немалой степени зависело и от профессионального уровня тапёров, которых в этом смысле тоже можно считать кинотворцами.

Далее, надо учитывать, что творчество не является уделом лишь художников – им, по сути, оказывается и восприятие произведения публикой (зрителями, читателями). Судьба произведения во многом зависит от реакции публики, и любой автор вынужден с этим считаться. Поэтому эстетическая коммуникация невозможна без духовного единства художника и его аудитории.

Но даже если автор в процессе творчества сознательно стремится вырваться из круга привычных (для него или публики) представлений и понятий, он всё равно остаётся продуктом конкретной социокультурной среды – носителем присущего ей менталитета, т.е. у него сохраняются (большей частью в подсознании) психические черты, установки и взгляды, роднящие его с другими представителями данной общности<sup>1</sup>.

Например, если фильм описывает прошлое, он всё равно отражает лишь настоящее – сегодняшние представления о прошлом; если же фильм изображает реалии чужой культуры, он опять-таки отображает социокультурную реальность, непосредственным образом его породившую, – реальность в её субъективной ипостаси, а именно господствующие в данной общности представления об Ином<sup>2</sup>.

Выйти из предписанной менталитетом системы координат художник может лишь в ходе критической рефлексии и сравнения «своего» и «чужого», т. е. в ситуации реальной или умозрительной «балансировки» на стыке разных культур. Однако в такой ситуации оказываются немногие. Чаще всего речь идёт лишь о реализации творческого потенциала в заданных ментальностью рамках и на заложенных ею основаниях. В результате различные процессы коммуникации между художниками и их аудиторией неизбежно приобретают общие, типические черты, и мы можем говорить о творческих инвариантах и стереотипах.

Данная статья посвящена инвариантам и стереотипам кинотворчества (понимаемого как единство кинопроизводства и

---

<sup>1</sup> См.: Усенко О. Г. К определению понятия «менталитет» // Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М., 1999. С. 23–77.

<sup>2</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 210, 218.

кинопоказа) в России 1908–1919 гг. – когда отечественный кинематограф был в руках частных лиц<sup>1</sup>.

**Основные принципы исследования** следующие:

1. **Системный анализ:** взаимосвязано изучаются явления и процессы, сопряжённые с подготовкой и созданием фильма, его рекламированием, прокатом и восприятием в обществе; кроме того, фильм рассматривается как автономная знаковая система, основными уровнями которой выступают сюжет (событийная канва), видеоряд (визуальная ипостась фильма) и звуко ряд (музыкально-фоническое оформление).

2. **Принцип дискурсивного изучения** фильма: в предмет исследования включается фильмография (сценарии, синопсисы, афиши, анонсы, рецензии, отклики, цензурные заключения, письма, дневники, мемуары и пр.), при этом все элементы фильма – даже персонажи и предметы, не несущие «сюжетной нагрузки» (т. н. «антураж») – воспринимаются как носители важной информации и как участники общения со зрителями<sup>2</sup>.

3. **Принцип герменевтического постижения фильма**, основанный, во-первых, на различении явной (эксплицитной) и скрытой (имплицитной) информации, а во-вторых, на семиотическом анализе, в соответствии с которым различаются значение и смысл знаков, а также отдельно изучаются отношения знаков между собой (синтактика), отношение к знакам автора и реципиента (прагматика) и отношение знаков к денотатам и концептам (семантика)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Статью можно рассматривать как продолжение уже опубликованных исследований. См.: Усенко О. Г. Пространство и время в менталитете российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. // Пространство и время в восприятии человека: историко-психологический аспект: Мат-лы XIV Межд. науч. конф.: Санкт-Петербург, 16–17 дек. 2003 г. СПб., 2003. Ч. 2. С. 244–249; Он же. Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино (1908–1919) // История страны / История кино. М., 2004. С. 33–55.

<sup>2</sup> См.: Цивьян Ю. Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1986. Вып. 720. С. 145–154; Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

<sup>3</sup> См.: Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991. С. 143; Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 441; Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства М., 1985. С. 278–314; Мукаржовский

4. *Сравнительно-типологический анализ фильмов*, ориентирующий на выявление связок типа «варианты – инвариант», на анализ отношений внутри них и между ними<sup>1</sup>.

Но прежде чем говорить о типичном в российском кинотворчестве 1908–1919 гг., нужно дать **социокультурный портрет кинодеятелей и кинозрителей** того времени, т. е. выявить их интеллектуальный уровень, социальный статус, принадлежность к той или иной этнической, конфессиональной и языковой общностям.

Начнём со **зрителей**. Во-первых, отечественная кинопродукция в 1908–1919 гг. была адресована главным образом горожанам, а также людям, жившим рядом с городами и регулярно выбиравшимся туда.

Во-вторых, игровое кино было ориентировано на «буржуазного зрителя» – на людей среднего достатка. В социальной иерархии они стояли выше крестьян, рабочих и прислуги, но ниже богачей, крупных предпринимателей и высших чиновников. Среди них были и дворяне, и недворяне. Они получили начальное или среднее образование. По роду занятий они – «интеллектуалы», т. е. либо не занимаются физическим трудом, либо их физические усилия причисляются к «невульгарным» занятиям<sup>2</sup>.

В-третьих, имела место ориентация на русскоязычное население Российской империи, причём в первую очередь – на христианскую аудиторию, ядром которой виделись православные.

Об этом свидетельствуют и цензурный запрет глумиться над православным духовенством и даже его изображать<sup>3</sup>, и вероисповедание главных персонажей отечественных лент, сделанных на «местном материале», и названия отдельных картин (так, в 1911 г. вышел фильм «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ!»)<sup>4</sup>.

В 1908–1919 гг. из всех этносов, живших на территории Российской империи, прежде всего русские воспринимались как потенциальные кинозрители.

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 229, прим. 2; Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 183–253.

<sup>2</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 224; Усенко О. Г. Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино. С. 37–40.

<sup>3</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 129, 376.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 115.

Подавляющее большинство кинолент были сняты по сюжетам из жизни русских<sup>1</sup>: или по произведениям русской литературы (их экранизации составляли не менее трети всего репертуара игровых фильмов)<sup>2</sup>, или по сюжетам из русской истории<sup>3</sup>, или по оригинальным сценариям, так или иначе отражающим жизнь русских людей<sup>4</sup>. Это и не удивительно, поскольку 90% всего российского кинопроизводства было сосредоточено в Москве<sup>5</sup>.

Из остальных этносов увидеть на экране свою историю и жизнь могли хотя бы изредка лишь украинцы<sup>6</sup> и евреи<sup>7</sup>, а также (правда, совсем редко) – некоторые народы Кавказа и Закавказья<sup>8</sup>.

Названия и сюжеты многих кинокартин прямо или косвенно были связаны с романсами и песнями, популярными в среде русских<sup>9</sup>. Это касается и лент, названия которых отсылают к революционным песням<sup>10</sup>. Исключением являются немногочисленные фильмы на сюжеты еврейских песен и оперетт или просто сопровождавшиеся таковыми на сеансах «кинодекламации»<sup>11</sup>. Впрочем,

<sup>1</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 28; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 112, 271.

<sup>2</sup> См.: Вишневский Вен. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945. С. 3, 142–156; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 99–100.

<sup>3</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 110–113, 115–120, 271; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 22, 29–30.

<sup>4</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 57; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2. С. 301.

<sup>5</sup> См.: Садуль Ж. Указ. соч. М., 1961. Т. 3. С. 175.

<sup>6</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 106, 112–113, 118, 121–123, 141; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 99; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 28–29; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 301; Великий Кино. С. 30–31, 73–74, 162.

<sup>7</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 141–142; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 28; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 301–302; Великий Кино. С. 56–57, 115–116, 145–146, 150, 252; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. № 59.

<sup>8</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 141; Великий Кино. С. 98, 189; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 180.

<sup>9</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 53, 57; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 126, 142, 146–147, 206, 216, 308, 371–372; Якубович О. В. Иван Мозжухин: Рассказ о первом русском киноактёре. М., 1975. С. 6; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 197, 204–205, 213, 232; Великий Кино. С. 28, 40, 55, 97, 144, 322, 337, 340–341, 388, 415, 467.

<sup>10</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 356; Советские художественные фильмы. С. 9, № 15, 63.

<sup>11</sup> См.: Великий Кино. С. 56–57, 101–102, 116.

---

были музыкальные произведения, «общие» для евреев и русских, – к примеру, романс Блейхмана «Ты помнишь ли?»<sup>1</sup>.

Названия фильмов были чаще всего на русском, и даже если язык названия был иной – например, идиш, то оно передавалось в русской транскрипции и сопровождалось подзаголовком на русском<sup>2</sup>. Что касается титров (поясняющих надписей), то даже в лентах, рассчитанных прежде всего на зрителей из числа евреев, они были, скорее всего, на русском<sup>3</sup>. То же самое надо сказать о языке анонсов и рекламы. Лишь ленты, используемые для «кинодекламаций», сопровождались иногда монологами на языке национального меньшинства – к примеру, на том же идише<sup>4</sup>.

Из 120 писателей, чьи произведения экранизировались, 85 писали на русском языке. Иерархия авторов, чьи произведения чаще всего попадали на экран, такова (сверху вниз): 1) А. Пушкин, 2) А. Чехов, 3) Л. Толстой, 4) А. Пазухин, 5) Н. Гоголь, А. Островский, 6) А. Амфитеатров, Л. Андреев, Я. Гордин, М. Лермонтов, Н. Некрасов, И. Тургенев, Г. Мопассан, 7) А. Вербицкая, Ф. Достоевский, А. Каменский, И. Крылов, А. Куприн, Е. Нагродская, И. Никитин, А. К. Толстой, И. В. Шпажинский, С. Пшибышевский<sup>5</sup>.

Даже к фильмам, созданным на польской территории, можно отнести вывод об ориентации (хотя бы частичной) кинопроизводителей на русскоязычное население. Дело в том, что «польские» кинокартины с успехом шли и в других регионах Российской империи, а часть поляков-кинодеятелей работали или даже осели в Москве<sup>6</sup>.

Что касается **кинодеятелей**, то в 1908–1919 гг. ими были прежде всего русскоязычные горожане, обладавшие как минимум средним образованием, относившиеся к «среднему классу» и к носителями христианской культуры.

Подавляющее большинство кинодеятелей были по происхождению русскими<sup>7</sup>. Остальную часть составляли «обрусевшие»

---

<sup>1</sup> См.: Великий Кино. С. 223.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 101–102, 115, 145–146.

<sup>3</sup> См.: Там же. С. 56–60, 86, 115, 145.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 101–102.

<sup>5</sup> См.: Вишневский Вен. Е. Указ. соч. С. 157–160.

<sup>6</sup> См.: Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 302–303.

<sup>7</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 168, 290; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 19, 25; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 12–13, 51–58.

[с. 120]

---

украинцы, евреи, поляки<sup>1</sup>, а также чехи (семья Бауэров) и немцы (Гельгардт, Г. Либкен, Ф. Рейнгардт, П. Тиман)<sup>2</sup>. Людей, не знавших или плохо знавших русский язык, можно было пересчитать по пальцам<sup>3</sup>. При этом нужно отметить, что фильмы, снятые такими людьми на сюжеты из русской жизни, чаще всего вызывали неприятие у публики, – так было, например, с картинами фирмы «Пате», полных «развесистой клюквы»<sup>4</sup>.

Если взять лишь актёров, то окажется, что нерусские исполнители снялись в небольшом количестве лент, причём эти фильмы чаще всего предназначались опять-таки для русской публики<sup>5</sup>. И наоборот, в лентах для еврейской публики героев нередко играли русские актёры и актрисы<sup>6</sup>.

Если говорить о конфессиональном составе (имея в виду записи в документах, а не убеждения людей), то львиную долю российских кинодеятелей составляли православные («никониане» – за редчайшим исключением<sup>7</sup>), католики и протестанты.

Об этом говорит уже музыка, сопровождавшая демонстрацию фильмов, – по преимуществу она была «христианско-европейская», причём одобренная Русской православной церковью.

Известно, что тапёры играли на пианино или рояле не только классическую, но и современную им музыку (вальсы, романсы, мелодии народных песен)<sup>8</sup>, что некоторые фильмы шли под аккомпанемент оркестра и/или церковного хора, исполнявшего либо отрывки из произведений русских композиторов и народные

---

<sup>1</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 25–26; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 168; Великий Кино. С. 115, 131.

<sup>2</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 23; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 167; Великий Кино. С. 38, 498, 521.

<sup>3</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 122, 124, 131–132, 136; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 24; Великий Кино. С. 75, 90, 367, 513.

<sup>4</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 21; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 134; Великий Кино. С. 36.

<sup>5</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 168, 245–246, 254–255, 263–265; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 54; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 154–156; Великий Кино. С. 15–16, 131, 364, 367.

<sup>6</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 145; Великий Кино. С. 56, 252, 365–366.

<sup>7</sup> См.: Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. М., 1995. С. 61.

<sup>8</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 8; Великий Кино. С. 79, 82, 111–112.

[с. 121]

---

песни<sup>1</sup>, либо специально подобранную для фильма музыку. Характер последней зависел от содержания картины. Экранизация балета или произведения, на основе которого уже была написана опера, подразумевала, что её показ будет сопровождаться той же музыкой, под которую балет или опера шли на сцене<sup>2</sup>. Что касается оригинальной музыки для фильмов, то композиторы опирались не только на «общеевропейские» традиции симфонической музыки, но и на мотивы русских народных песен и храмовых православных песнопений<sup>3</sup>.

Что касается интеллектуального уровня кинодеятелей, то можно полагать, что почти все они (тапёры не в счёт) закончили гимназию, реальное или коммерческое училище. Кроме того, многие режиссёры, сценаристы и операторы дополнительно учились ремеслу художника или актёра (например, Е. Бауэр, В. Висковский, Л. Кулешов, Ч. Сабинский, П. Чардынин)<sup>4</sup>, некоторые из них, а также из художников, продюсеров и актёров обучались в университете (к примеру, И. Мозжухин<sup>5</sup>) и даже закончили его (например, Б. Михин, Р. Перский, П. Тиман, В. Туркин, Френкель)<sup>6</sup>. Наконец, И. М. Ипполитов-Иванов, написавший музыку к нескольким фильмам, был не только дипломированным композитором, но и директором Московской консерватории<sup>7</sup>.

Итак, в дальнейшем пойдёт речь о менталитете русскоязычного населения Российской империи, воспитанного в духе христианской культуры, живущего в городах и получившего как минимум начальное образование.

### 1. Стереотипы кинотворчества

Изучение **сюжетов** на уровне формального анализа показало, что в любом фильме имелись «лакуны»<sup>8</sup>. Для зрителя они могли быть и неявными (к примеру, предпосылки, причины и/или

<sup>1</sup> См.: Великий Киноемо. С. 23, 54, 112, 332; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 20.

<sup>2</sup> См.: Соболев Р. П. Указ. соч. С. 96–97; Великий Киноемо. С. 160–161, 355; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 240–241.

<sup>3</sup> См.: Великий Киноемо. С. 23, 91–95, 339; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 20.

<sup>4</sup> См.: Великий Киноемо. С. 498, 500, 516, 529; Громов Е. С. Лев Владимирович Кулешов. М., 1984. С. 14–17.

<sup>5</sup> См.: Великий Киноемо. С. 511.

<sup>6</sup> См.: Там же. С. 509, 521, 524; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 23; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 124, 136, 156, прим., 166–167, 230, 271.

<sup>7</sup> См.: Великий Киноемо. С. 23, 339; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 20.

<sup>8</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 111–112, 115, 120, 123–124, 141; Великий Киноемо. С. 52.

---

мотивировки безумия героя, успеха обольстителя, злодеяния со стороны близкого человека, помощи от незнакомца), и явными (например, отсутствие сведений о предыдущей и/или последующей жизни героя, о его характере; «скачок» в развитии действия, маркированный надписями типа: «Прошло три года»).

В экранизациях наличие сюжетных «лакун» было наиболее явным, ибо «экранизировалось не литературное произведение или историческое событие в целом, а наиболее выигрышные их моменты в расчёте, что зритель не может не знать их содержания»<sup>1</sup>. И тут можно провести параллель с фольклором, для которого тоже характерно частое отсутствие объяснений и мотивировок в тексте конкретных произведений – это имеет место в случаях, когда слушатели уже заранее знают о героях всё<sup>2</sup>.

Общей чертой отечественных детективов и авантюрных лент 1908–1919 гг., в отличие от иностранных лент аналогичного содержания, было отсутствие «мотива погони за богатством или поиска сокровищ» в чистом виде (без ноток социального протеста)<sup>3</sup>. Зато был иной устойчивый мотив: сюжеты антинемецких фильмов (1914–1917 гг.), как правило, включали

эпизоды изнасилования россиянок захватчиками, и эти эпизоды становились «чуть ли не центральным материалом в подобных фильмах»<sup>4</sup>.

Стереотипным было и отношение создателей фильмов к «высокой» литературе и драматургии: взятые оттуда идеи и фабулы приспособлялись к вкусам и запросам зрительской аудитории, а в итоге предельно упрощались и даже вульгаризировались. Другими словами, в российском кино 1908–1919 гг. преобладала «система адаптации и снижения» исходного сюжетного материала<sup>5</sup>. С этой точки зрения раннее отечественное кино и русский лубок – родные братья<sup>6</sup>.

Заметим, что в России начала XX в. на лубочные картинки и книги был массовый спрос, несравнимый с популярностью

---

<sup>1</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 30.

<sup>2</sup> См.: Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX веков. М., 1967. С. 12.

<sup>3</sup> Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 212.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 196, 206.

<sup>5</sup> См.: Там же. С. 214–215; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 99–135.

<sup>6</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 103, 105–107, 110–129, 192–199, 245; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 102, 122, 134–135, 245–246, 266, 268, 274.

[с. 123]

---

«передовой» живописи (например, «передвижников») и произведений русской классической литературы. Последние часто становились популярными лишь после того, как их переделывали в «лубочном» духе. В этом смысле вполне закономерным был провал фильмов по рассказам Л. Толстого, написанным для народа, но не адаптированным для него<sup>1</sup>.

Интересные результаты дал анализ корреляций между именами, внешностью и ролями персонажей, рождённых волею сценаристов.

Прежде всего оказалось, что для выходцев из народа и для представителей «среднего» и «высшего» классов предусмотрены разные системы именования, и в этом усматривается продолжение давней русской традиции<sup>2</sup>.

Так, рабочие, крестьяне, казаки, солдаты, слуги и работники по найму носят имена Дмитрий (Митюха), Иван (Ванюша, Ванька), Касьян, Кузьма, Максим, Михаил, Панкрат, Пётр, Сергей, Тарас, Филипп<sup>3</sup>. Их фамилии чаще всего оканчиваются на «-ов», «-ев» или «-кин»: Зайцев, Иванов, Козырев, Крючков, Кулешов, Летов, Меркулов, Нов, Петров, Пульников, Шевырёв, Загуляйкин, Сойкин, Чайкин<sup>4</sup>. Иногда фамилию и даже имя заменяет прозвище (Иван Сотый, Щегол)<sup>5</sup>. При этом бросается в глаза, что мужчины – выходцы из народа чаще носят лишь имя или только фамилию, нежели имя и фамилию вместе.

Мужчины из т. н. «среднего класса» (разночинцы, купцы, мелкие и средние чиновники, небогатые помещики, офицеры, люди «свободных профессий») и «высшего общества» (богачи-дельцы, высшие чиновники и аристократы), носят следующие имена: Алексей, Антон (Антоша), Анатолий, Андрей, Аркадий (Аркаша), Борис, Валерьян, Виктор, Витольд, Владимир (Вова,

---

<sup>1</sup> См.: Рейтблат А. Глуп ли «Глупый милорд»? // Лубочная книга. М., 1990. С. 5–6, 13–15, 20; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 10, 102, 112–114, 118–120, 130–133, 135–136; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 222.

<sup>2</sup> См.: Успенский Б. А. Избр. тр. М., 1994. Т. 2. С. 152–153, 164–180.

<sup>3</sup> См.: Великий Кино. С. 27, 55, 97–98, 116–117, 123, 171, 189, 191; Советские художественные фильмы. № 55, 60; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 194–195, 255; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 204, 206, 222; Поляновский М. Л. Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958. С. 38–39.

<sup>4</sup> См.: Великий Киноемо. С. 73–74, 171, 191; Советские художественные фильмы. № 1, 5, 21, 25, 49; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 55, 194–195; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 38–39; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 204, 207, 222.

<sup>5</sup> См.: Советские художественные фильмы. № 60; Великий Киноемо. С. 28.

[с. 124]

---

Вово), Георгий, Евгений, Жорж, Игорь, Лев, Михаил, Николай, Павел, Пётр, Пьер, Роберт, Сергей, Фома, Юрий, Ян<sup>1</sup>.

Но вот что интересно: львиная доля персонажей данного социального уровня обозначаются пофамильно, без имени. При этом их фамилии нередко оканчиваются на «-ов», «-ев», «-ин» («-ын») или «-ич» (Астров, Башкиров, Воронов, Грибов, Громов, Жадов, Жуков, Золотов, Инсаров, Рокотов, Феофанов, Арсеньев, Волынцев, Тюфяев, Ахтырин, Волжин, Ворочилин, Кисточкин, Ланин, Мичурин, Рюмин, Сорокин, Кострицын, Лисицын, Ренич, Рудзевич и пр.)<sup>2</sup>. Особенно часто такие фамилии получают купцы, промышленники, банкиры, чиновники и офицеры. Однако деловые люди носят и «заграничные» фамилии (Гольц, Кранц, Мервиль, Прест, Старк)<sup>3</sup>.

Что же до аристократов, книгоиздателей и людей «свободных профессий» (писателей, учёных, врачей, художников, музыкантов, театральных актёров, оперных певцов и пр.), то чаще всего их фамилии заканчиваются на «-ский», «-ской», «-цкий», «-цкой» (Арский, Балицкий, Ведринский, Глинский, Горский, Нильский, Черский, Энский, Крамской, Заблоцкий, Красовский, Журицкий, Рудницкий, Терлецкий, Бецкой и т.п.)<sup>4</sup>.

Киногероини, принадлежащие к «низшему классу», носят имена Алёна, Анна, Варвара (Варя), Василиса, Вера, Дарья (Дашутка), Динка, Дуня (Дуняша), Зинаида (Зина), Катерина, Луша, Мавра (Мавруша), Магнолия, Маня (Манька, Манечка), Матрёна,

---

<sup>1</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 198, 201, 204–208, 215, 217, 220, 222–223, 231–232, 240–241; Великий Киноемо. С. 134, 167, 191, 194, 196–198, 201, 206–207, 210, 218–219, 223–224, 226; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 254, 264, 356–357; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 296–297.

<sup>2</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 150–151, 224–225, 258, 356–357, 360–361, 371; Великий Киноемо. С. 134, 144, 156–159, 191–192, 196, 210, 224, 260, 280, 333; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 196, 205–207, 212, 214–216, 218–222, 231, 241–242; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 294–296; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 171; Советские художественные фильмы. № 5, 26.

<sup>3</sup> См.: Великий Киноемо. С. 207; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 234, 357; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 207–208.

<sup>4</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 196, 200–202, 204–208, 212–216, 218–220, 231–232, 240–241, 289–290; Великий Киноемо. С. 124, 134–135, 144, 157–158, 171, 194, 197–198, 213, 217, 223, 280; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 225, 361, 371–372; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 294–296.

[с. 125]

---

Мария (Маша), Анастасия (Настя), Прасковья (Параша), Оксана, Татьяна (Таня), Ульяна (Уля), Юзя<sup>1</sup>.

Представительницы «среднего» и «высшего» классов – это Агния, Ада, Александра (Шурочка), Алиса, Аля, Амалия, Анастасия (Настя), Анели, Анна (Аня), Антонина, Ася, Валентина, Вера, Дина, Елена, Зоя, Инна, Ирина (Ира), Ирия, Клавдия, Клоринда, Лёлочка, Лидия (Лиза), (Любовь) Любочка, Людмила, Марианна, Мариетта, Мария (Марья, Маруся), Мирра, Муся, Ната, Надежда (Надя), Наталья (Наташа), Нелли, Нина (Ниночка, Нетти), Ньюра, Ольга, Полина (Поля), Раиса, Софья, Тамара, Татьяна (Таня), Эвелина, Элен (Эллен), Эльза, Эмма, Янина<sup>2</sup>.

Нельзя не заметить, что женщины гораздо чаще, нежели мужчины, носят имя в неполной или уменьшительно-ласкательной форме. Как правило, носителями таких имён являются девушки, причём главным образом для девушек из «низов» характерны именные формы с окончаниями на «-ша», «-ка».

Кроме того, женщина гораздо реже мужчины имеет фамилию, если она существует в мире кинокартины самостоятельно (без мужа, отца, брата и т. д.). Чаще всего фамилия у самостоятельной героини имеется тогда, когда перед нами старая дева, куртизанка, женщина-вамп, известная актриса или состоятельная вдова. В последних двух случаях героиня может иногда именоваться и с отчеством<sup>3</sup>.

Таким образом, можно говорить о разных системах именовании для мужчин и женщин.

Особняком стоят представители богемы (циркачи, эстрадные артисты, кокетки), а также уголовники, содержатели борделей и проститутки.

---

<sup>1</sup> См.: Великий Кино. С. 28, 39, 55, 73–74, 97–99, 117, 123, 153, 189, 191, 194–195, 197–198, 201, 210, 220; Советские художественные фильмы. № 21, 60; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 276–277, 296; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 200, 204, 206, 222, 271.

<sup>2</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195–196, 198, 200–201, 204–208, 211–219, 221, 225, 231–232, 234, 240–241, 269, 271–273, 275, 289; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 229, 294, 371; Великий Кино. С. 72, 80, 124, 144, 156–159, 171, 196–198, 201–202, 210, 213, 218–219, 223–226, 260, 280; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 171; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 294–296.

<sup>3</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 196, 198, 201, 206, 204, 207–208, 216–217, 231, 273, 275; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 148, 224–226, 294; Великий Кино. С. 156–157, 189, 224–226.

[с. 126]

---

Только для богемы характерны вычурные, «иностранные» имена и фамилии (псевдонимы) типа: Антек Гальсен, Олеско Прасвич, Робин, Лорио, Ярон, Конрад (вместо Кондрата) или же Мара Зет, Люля Бек, Пола<sup>1</sup>.

Кокотку и проститутку отличает, как правило, отсутствие фамилии при «заграничном» имени, чаще всего состоящем из двух одинаковых слогов: Мэри, Лили, Мими, Шушу и т. д.<sup>2</sup> Имена преступников часто фигурируют в уничижительной форме или же сопровождаются, а то и заменяются прозвищем (Гришка, Васька Чуркин, Сашка Семинарист, Антон Кречет, Сонька – Золотая ручка, Орлиха)<sup>3</sup>. Нередко уголовники зовутся только по имени или по фамилии (Кучинский, Сучинский, Шпейер, Андрей, Алим)<sup>4</sup>.

Разговор о стереотипах **видеоряда** начнём с построения кинокадра. Первое, что бросается в глаза, – это преимущественная фронтальность положения и передвижения киноактёров по отношению к зрителю и отсутствие глубины у мизансцен. Данный факт объясняется тем, что построение кадра в отечественном кино 1908–1919 гг. опиралось на тогдашние театральные нормы. Нарушение этих норм встречается лишь во время натуральных съёмок, но здесь налицо другой стереотип – мизансцены, как правило, строятся по законам живописной композиции<sup>5</sup>.

У кинотворцов и кинозрителей преобладало мнение, что если мизансцена одноплановая, то главное должно быть в центре композиции (кадра)<sup>6</sup>, а если мизансцена глубинная (два или три плана), то главное должно быть на первом плане (желательно опять же по центру, но не обязательно)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 245, 294, 371–372; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 214–215, 290; Великий Кино. С. 206, 223.

<sup>2</sup> См.: Великий Кино. С. 124, 134–135, 167, 196.

<sup>3</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 105, 143, 211, 247; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 207, 225–226; Великий Кино. С. 217, 272–277; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 52.

<sup>4</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 219, 232; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 312; Великий Кино. С. 168, 297; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 52–53; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 180.

<sup>5</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 311, 314; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 33.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

[с. 127]

---

Далее, характерной чертой построения кадра было слабое использование выразительных возможностей света. Чаще всего освещение в кадре было неизменным, причём применялся главным образом передний и верхний свет, лишавший изображение глубины. При такой «плоскостности» киноизображения основным выразительным средством оказывалось «отношение чёрных и белых пятен»<sup>1</sup>.

К стереотипным приёмам обращения с кинокамерой и оптикой можно отнести следующие: 1) почти полное отсутствие крупных и средних планов и, соответственно, тотальное господство общих и общесредних планов; 2) съёмка неподвижной камерой, вследствие чего типичным является отсутствие ракурсов, а также панорамирования, которое допускалось только на натуре; 3) использование приёма двойной и многократной экспозиции; 4) применение диафрагмы для «наплывов» и «затемнений»; 5) выделение самого существенного в кадре посредством «наезда» камеры – скачкообразного перехода от общего к общесреднему плану<sup>2</sup>.

Последний приём помогал авторам и зрителям фильма выделять главного героя – им был тот, который чаще других показывался с помощью общесредних планов. При этом заметим, что данный стереотип имеет соответствие в традиционной живописи (основанной на «обратной перспективе»), где главный персонаж – всегда самый крупный<sup>3</sup>.

К основным стереотипам построения кинотекста (сопряжения кадров) относились: 1) наличие межкадровых титров, 2) членение фильмов на «части», структурно соответствующие театральному сценическому действию (акту)<sup>4</sup>, 3) монтаж, который был по преимуществу техническим, а не выразительным средством,

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 121, 148–149, 300; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 59; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 56; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 65; Великий Кино. С. 12.

<sup>2</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 110–112, 121, 127, 148–149, 311; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 33, 60–61; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 34–36; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 56; Цивьян Ю. Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка. С. 149, 152–153.

<sup>3</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 275; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 148; Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 173, 257, 274–275.

<sup>4</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 289; Цивьян Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 146; Великий Кино. С. 6.

[с. 128]

---

вследствие чего не было плавного перехода действия из кадра в кадр (перехода от одного плана к другому)<sup>1</sup>.

Относительно стереотипов, связанных с вещественной (предметной) средой фильмов, следует заметить, что в целом ряде картин (правда, снятых по преимуществу до 1911 г.) нормой является условность («неправдоподобность») природы и декораций. Например,

создателей лент и публику не задевало, если в кадре было видно, что декорации сделаны из холста и шевелятся при порывах ветра<sup>2</sup>.

## 2. Инварианты кинотворчества

Начнём с **жанровых** предпочтений кинозрителей и кинодеятелей. Половина всех игровых картин, снятых в России в 1908–1919 гг., относились к жанру мелодрамы. Именно её стандартами определялись купюры, дополнения и подстановки в сюжетах произведений, взятых для экранизации, и потому типичным было сведение социальных конфликтов к истории взаимоотношений мужчины и женщины и одновременно абстрактной борьбе добра и зла. При этом гегемония мелодрамы была и в народном театре, и в массовой литературе, и в музыкальном фольклоре – её «кровным братом» был городской («жестокий») романс<sup>3</sup>.

Другую половину игровых лент составляли (примерно поровну) картины комедийного и детективно-авантюрного характера. Причём кинокомедия родилась и развивалась под сильным влиянием театральных водевилей и фарсов, а жанр детективно-приключенческого фильма – под воздействием массовой литературы о сыщиках, авантюристах и шпионах<sup>4</sup>.

У жанровой природы (идейно-психологической «оболочки») указанных категорий фильмов есть общие черты.

Во-первых, это их предрасположенность к серийности – внутренней (структурной, по принципу нанизывания типовых мотивов) и внешней (по принципу «фильм – его продолжение»).

Например, всё многообразие мелодраматических сюжетов обеспечивалось комбинированием одних и тех же мотивов-

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 127, 284, 303, 311; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 60.

<sup>2</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 122, 127; Великий кинемо, с. 27, 38.

<sup>3</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 11, 122, 186; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 141, 208, 217–218, 243, 309; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 53.

<sup>4</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 139–141, 225, 230; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 201–204, 245, 249, 251.

инвариантов (не более 24). Эталоном же ранней российской киномелодрамы являлся «сюжет обобщения», состоявший примерно из 9 шаблонных мотивов<sup>1</sup>. В таком ракурсе кинопродукция сближается с фольклорными произведениями, которые всегда выступают конкретными вариантами общей схемы<sup>2</sup>.

Во-вторых, для произведений всех трёх указанных жанров ключевым является понятие социального или жизненного равновесия – его нарушением сюжетное действие начинается (предваряется) и восстановлением заканчивается<sup>3</sup>.

Выявить инварианты кинотворчества в России 1908–1919 гг. позволяет и анализ **коммуникации** тогдашних кинодеятелей и кинозрителей.

С одной стороны, эта коммуникация была вроде бы односторонней, монологичной – раз кинозритель рассматривался как объект воздействия.

Так, изучение запросов и вкусов отечественного зрителя началось только в 1916 г., когда была опубликована первая киноанкета.

Обратим внимание и на обязательность в кинокартинах поясняющих надписей: раз они были, по сути, указаниями на то, как именно следует понимать изображение в целом или его отдельные элементы, значит авторы допускали и заблаговременно предотвращали возможность неправильного истолкования «картинки». Видимо, не случайно в кинолентах было много титров-иллюстраций, констатирующих то, что и так было понятно публике. С позиции зрителя это выглядело как «чрезмерное количество ... повторений в жестах актёров того же, что сказано в поясняющей надписи». Однако это было нужно, очевидно, потому,

что если зритель вдруг обнаружил бы «зазор» между титрами и «картинкой», возникла бы угроза неверного (ироничного, пародийного) осмысления киноизображения<sup>4</sup>.

С другой стороны, можно говорить о «внутреннем диалоге», духовном союзе кинотворцов и кинозрителей.

<sup>1</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 190, 198, 201–211, 218, 223, 225; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 143; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 52–53; Великий Кино. С. 217, 272–277.

<sup>2</sup> См.: Путилов Б. Н. Искусство былинного певца // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966.

<sup>3</sup> См.: Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 199; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 146, 152, 175.

<sup>4</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 126, 271, 275.

[с. 130]

---

Названия для картин часто выбирались такие, чтобы зритель не только шёл в русле заданного, но и «подключал» свой интеллект – актуализировал свои знания в области религии, искусства и литературы<sup>1</sup>.

Кроме того, сюжетные «лакуны» и «немота» фильма (прерываемая в какой-то мере лишь титрами) тоже заставляли зрителя активно участвовать в заполнении звуковых и сюжетных «пустот», говорить и «жить» за персонажей, идентифицируя себя с ними<sup>2</sup>. Именно поэтому публика принимала и понимала (хотя иногда и неверно, с точки зрения кинотворцов) картины о том, о чём имела смутное представление, – об экзотических странах, жизни аристократов или маргиналов и т. д.

На духовный союз кинодеятелей и кинозрителей указывает и обилие среди внутрикадровых титров «надписей-ремарок» (замечаний со стороны – от лица авторов и одновременно зрителей) при минимуме «надписей-реплик», передающих речь персонажей (второй вид надписей подразумевает идентификацию зрителя с персонажем)<sup>3</sup>. У зрителей было доверие к авторам фильмов, стремление их понять, если те не стремились возвыситься над публикой. И наоборот – большинство кинодеятелей, зная, что широкая аудитория не готова к монтажным и техническим изыскам, сознательно шли у неё на поводу. Тот же, кто стремился усложнить киноязык, терпел в прокате неудачу – так было, например, с В. Мейерхольдом, попытавшимся внедрить в кино условное («рембрандтовское») освещение, игру света в зеркалах и т. п.<sup>4</sup>

Разговор об инвариантах **видеоряда** можно начать с «объективистского» подхода к отображению пространства, который запрещал манипулировать камерой и оптическими средствами<sup>5</sup>. Такой подход воплощает установку, что главной является точка зрения не оператора и режиссёра, но зрителя. Кстати, эта

<sup>1</sup> См.: Усенко О. Г. Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино. С. 40–41.

<sup>2</sup> См.: Ямпольский М. Б. Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 126; Он же. О воображаемом пространстве фильма // Там же. 1988. Вып. 831. С. 127–141; Цивьян Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 148–152.

<sup>3</sup> См.: Цивьян Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 146.

<sup>4</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 301–302, 304.

<sup>5</sup> См.: Там же. С. 54–55, 127.

[с. 131]

---

установка тоже соответствует канонам «обратной» перспективы, свойственной традиционному искусству, – в обоих случаях имеет место отказ художника от навязывания своей точки зрения на пространство и допущение множественности зрительских позиций<sup>1</sup>.

За синтактикой кадров и мизансцен усматривается представление, что время течёт «слева направо». Об этом свидетельствует практически полное отсутствие в киносюжетах временной инверсии (есть только возврат в прошлое через воспоминания)<sup>2</sup>, а также анализ пространственных параметров бытия персонажей в кадре.

По европейским театральным нормам XVIII – начала XX вв. каждая мизансцена строилась так: носитель активного начала располагался справа (для зрителей), а исполнитель «пассивной» роли – слева. «Левая» позиция одновременно маркировала наиболее значимых, функционально важных персонажей<sup>3</sup>.

Однако в российском кино 1908–1919 гг. это правило соблюдалось (да и то не всегда) лишь в мизансценах, где сталкивались «власть имущие» и «зависимые» – монарх и его подданный<sup>4</sup>, знатный и незнатный<sup>5</sup>, начальник и подчинённый<sup>6</sup>, господин и слуга<sup>7</sup>, представитель «среднего» или «высшего» класса и выходец из «низов»<sup>8</sup>.

Если же говорить о мизансцене с формально равноправными персонажами, то слева (для зрителя) мог находиться как мужчина,

---

<sup>1</sup> См.: Ямпольский М. Б. Диалог и структура кинематографического пространства. С. 123; Он же. О воображаемом пространстве фильма. С. 129; Успенский Б. А. Семиотика искусства. С. 10–13, 246–328.

<sup>2</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 200, 213.

<sup>3</sup> См.: Успенский Б. А. Семиотика искусства. С. 12–13.

<sup>4</sup> 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»).

<sup>5</sup> 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»).

<sup>6</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Ревизор»); Соболев Р. П. Указ. соч. С. 32–33 («Сонька – Золотая ручка»).

<sup>7</sup> 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»).

<sup>8</sup> 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...»).

---

так и женщина, как старый человек, так и молодой (если мизансцена свела вместе лиц одного пола), как муж, так и жена, как отец (мать), так и сын (дочь), как носитель активного начала, так и пассивный персонаж, как положительный герой, так и отрицательный.

Можно заметить, что гораздо более значимым является «вектор движения» киногероя – разворот его корпуса, направление взгляда и перемещения.

Во-первых, «вектор движения» часто помогает зрителю понять, уезжает герой или приезжает, отправляется ли он в неизведанное, на чужбину и т. д. или же возвращается «на круги своя» (на родину, домой и т. д.). Справа налево двигаются в кадре, к примеру, женщины, отвергнувшие ухажёров, люди, возвращающиеся куда-либо, а также отступающие войска<sup>1</sup>.

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 позиции зрителя), в том же направлении они и двигаются; отрицательные герои, разумеется, поступают противоположным образом.

«Вектор движения» слева направо характерен для страдальца, жертвы, добротворца, вершителя высшего правосудия, российских войск в бою. В обратном направлении, как правило, смотрят и двигаются оболъстители, виновники беды, преступники и их соучастники, тираны, захватчики, изменники, колдуны, представители потустороннего мира<sup>2</sup>.

В-третьих, когда в кинокадре нет противопоставления добра и зла, за «вектором движения» персонажа нередко усматривается принятие или отрицание им существующего уклада в целом или каких-то конкретных обстоятельств.

---

<sup>1</sup> См.: Великий Киноемо. С. 88, 104; сцену объяснения в любви на ступеньках дома в ленте «Барышня и хулиган»; действия героев картины «Дети века» после титра «Мария, нам пора возвращаться»; возвращение в Москву героя фильма «Князь Серебряный».

<sup>2</sup> См.: Великий Киноемо. 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; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 72–73; Гинзбург С. С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; штурм русских позиций («Оборона Севастополя»), появление поляков в доме И. Сусанина («Воцарение Дома Романовых»), полёт чёрта с Вакулой на спине («Ночь перед Рождеством»).

[с. 133]

---

Мысленному или явному движению слева направо (для зрителя) соответствует принятие окружающего мира, утверждение сложившегося порядка, следование традиции. Вектор обратный – это манифестация ухода от действительности, её отрицания (полного или частичного), протеста. Справа налево смотрят и передвигаются, например, феминистки, революционеры, реформаторы, блаженные, иноки или постригающиеся в монахи, комики, мужчины в женском платье, а также люди, готовящиеся умереть, и призраки умерших<sup>1</sup>.

При этом существует представление о дискретности пространства. В принципе, это представление формируется (поддерживается?) самой визуальной структурой киноповествования, ибо «фильм строится как машина, разрушающая целостное пространство в процессе его конституирования». Однако в условиях «немоты» кинематографа дискретность пространства ощущается сильнее, т. к. из-за примитивности монтажа переход от одного места действия к другому осуществляется «скачком»<sup>2</sup>.

Если же учесть, что «смена кадров требует от зрителя усилий, чтобы понять пространственно-смысловую связь между двумя соседними картинками»<sup>3</sup> и что зритель не видит временной связи между кинокадрами, когда в них разные субъекты, да ещё и занимающие разные «позиции» (речь о месте действия и обстановке), то налицо не только «пространственно-временной континуум», но и неразрывная связь его с людьми и событиями<sup>4</sup>.

Это универсальная черта кино, однако у российских «немых» лент 1908–1919 гг. есть ещё одна. Поскольку неподвижность камеры приводит к «вытеснению последовательно развёртываемого пространства действием»<sup>5</sup> и поскольку действие всегда связано со временем, постольку время оказывается как бы «главнее», «активнее» пространства.

---

<sup>1</sup> См.: Мигающий синема. С. 123, 229, 232; Великий Киноемо. 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»).

<sup>2</sup> См.: Ямпольский М. Б. О воображаемом пространстве фильма. С. 137; Мукаржовский Я. Указ. соч.

С. 112–113.

<sup>3</sup> Мукаржовский Я. Указ. соч. С. 114.

<sup>4</sup> См.: Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. С. 110–113, 116.

<sup>5</sup> Мукаржовский Я. Указ. соч. С. 115.

[с. 134]

---

---

Такие черты кинотворчества в России 1908–1919 гг., как «традиционный» взгляд на мир, мелодраматизация социальных коллизий, шаблонность сюжетов, консервативная ориентация кинотворцов и зрителей, позволяют считать, что оно базировалось (хотя бы частично) на ментальных основаниях, роднящих его с мифотворчеством.

Данный вывод является аргументом в пользу концепции, согласно которой кино вообще – это сфера гегемонии «мифологического» («континуально-циклического») сознания, но каждый фильм в отдельности – это продукт «исторического» («дискретно-линейного») мышления, при этом оба типа сознания находятся в диалектическом единстве<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Вып. 411. С. 147–148, 150; Он же. Феномен культуры // Там же. 1978. Вып. 463. С. 6; Он же, Минц З. Г. Литература и мифология // Там же. 1981. Вып. 546. С. 38, 41, 45–46.

[с. 135]

---

---