

О. Г. Усенко

ЧЕЛОВЕК, СОЦИУМ И ПРИРОДА В РОССИЙСКОМ ИГРОВОМ КИНО 1908–1919 гг.

Данная статья продолжает исследования автора, посвящённые менталитету создателей и зрителей отечественного игрового кино 1908–1919 гг.¹ В социологическом аспекте речь идёт о менталитете

¹ 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 Международ. науч. конф.: Санкт-Петербург, 16–17 дек. 2003 г. СПб., 2003. Ч. 2. С. 244–249; Он же. Жизненные

[с. 223]

русскоязычных жителей Российской империи, выросших в лоне христианской культуры, получивших как минимум начальное образование, обитавших в городах или рядом с городами и обладавших, по меркам того времени, средним достатком.

С их точки зрения, **место человека в мироздании** виделось таким: он – существо зависимое, живущее в окружении более могущественных сил (главные из которых – Бог и Сатана), поэтому он должен придерживаться вечных законов мироздания, следовать им, а не менять их или устанавливать новые. Над людьми господствует рок, фатум, но всё же в определённой мере человек может изменить свою «долю» (персональную судьбу). Следствием такого изменения будет переход от несчастья к счастью или наоборот¹.

Впрочем, отношение к деятелю искусства, художнику, было особым – он в известной мере уподоблялся Богу, т.к. воспринимался как демиург идеального мира, а его творчество приравнивалось к магии².

Эмоции, которыми «обволакивались» представления о месте человека в мире, были, по всей видимости, обусловлены прежде всего особенностями христианской веры, а значит включали смирение перед огромным и до конца непознаваемым миром, страх перед высшими силами, любовь к Всевышнему и надежду на вечную жизнь в Царстве Божьем.

Отношение к **природе**, судя по натурным съёмкам и пейзажам в кинофильмах, было не только эстетическим, но и сентиментальным – причиной тому убеждение, будто близость к природе делает человека лучше³.

«Человеком вообще» – абстрактным представителем **человечества** – считалась каждая особь рода Homo Sapiens, поскольку

идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино (1908–1919) // История страны / История кино. М., 2004. С. 33–55; Он же. Об инвариантах и стереотипах кинотворчества (на примере отечественного игрового кино 1908–1919 гг.) // Философия и психология творчества: Второй межвузов. сборник науч. статей. Тверь, 2005. С. 115–135.

¹ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 214, 228–229, 262; Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002. С. 8, 145, 150–151; Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 219; Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 199; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 146, 152, 175.

² Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 92, 94; Великий Кино. С. 434–435; Поляновский М. Л. Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958. С. 67–69.

российскому кино 1908–1919 гг. не был свойственен расизм. При этом человек в широком смысле противопоставлялся животному (как существо, у которого есть душа и способность контролировать себя), а также машинам.

В то же время различались, так сказать, «настоящие люди» и «недочеловеки». Это происходило на основе оппозиции свой – чужой, которая воплощалась в антитезах друг – враг, цивилизованный человек – дикарь, христианин – нехристианин, культурный – некультурный, гуманный – негуманный, сохранивший душу – продавший её дьяволу.

В свою очередь, «настоящие люди» вообще делились, образно говоря, на людей «первого сорта», «второго» и «третьего». На вершине этой пирамиды стоял взрослый мужчина, ступенькой ниже – взрослая женщина, внизу было место для детей.

Несовершеннолетние дети в киносюжетах, как правило, не играли самостоятельной роли, а положительная героиня была чаще всего объектом, носителем пассивного начала. В России 1908–1919 гг. почти не было фильмов для детей, а приключения считались уделом прежде всего самостоятельных мужчин¹. Стоит упомянуть и о том, что школьное учение для носителей описываемого менталитета не было связано с положительными чувствами (радостью, удовольствием и пр.).

Далее, «настоящие люди» вообще делились на «нормальных» и «ненормальных» – это проявлялось в различении законнорождённых и бастардов, умных и глупых, полноценных и ущербных, красивых и уродливых, добропорядочных и нелепых, законопослушных и пройдох².

Что касается границы между «цивилизованными» людьми и «дикарями», то она была размыта. С одной стороны, у «настоящих людей» – белая кожа (европейцы, жители США и россияне), а носители чёрной и жёлтой кожи (например, готтентоты и кафры) – «недочеловеки». С другой стороны, и среди россиян имеются «дикари» (например, цыгане), а немцы-враги уподобляются «туземцам». Более того, «дикарём» становится любой, для кого месть врагу подразумевает нарушение моральных табу, принятых в

¹ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 120–122.

² Там же. С. 92–96; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 105, 144, 147, 166, 192–197, 199–200; Пави П. Указ. соч. С. 146–147, 151–153.

«цивилизованном» обществе, – к примеру, тот, кто насилует «вражеских» женщин¹.

Более чётким было различие «настоящих людей» и «недочеловеков» по конфессиональному признаку: первыми были христиане, а вторыми – язычники и мусульмане. Вариантами этого разделения были такие оппозиции: сторонники моногамии – многожёнцы, Россия – Турция, армяне – турки².

Среди христиан чётко просматривается противопоставление православных католикам и протестантам, но лишь протестанты маркируются как носители сугубо отрицательного начала; католики часто являются положительными героями³. Сторонники официального русского православия («никониане») как носители добра противопоставляются «раскольникам» (старообрядцам и сектантам) – носителям зла⁴.

Налицо также противопоставление славян другим народам, в основе которого – идея исторического родства и общности судеб всех славянских народов. Отсюда убеждение в том,

что одна из целей России в Первой мировой войне – свобода для славян Австро-Венгерской империи⁵.

Кстати, с лета 1914 г. для творцов и зрителей российских игровых фильмов иностранцы стали делиться на «хороших» и «плохих» по принципу «наши союзники – наши враги». В итоге маркировать «людей» и «нелюдей» стали такие антитезы: Антанта – Тройственный союз, Англия и Франция – Германия, курды и турецкие армяне – турки, бельгийцы – немцы. При этом как враги воспринимались и нейтральные страны (например, скандинавские), т.е. действовал принцип «Кто не с нами, тот против нас»⁶.

В понятие «Мы» (а значит и в понятие «настоящие люди») представители изучаемой совокупности включали всё население Российской

¹ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 96, 217; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 144, 197, 272; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1961. Т. 3. С. 439; Великий Кино. С. 132, 236, 283, 484.

² Великий Кино. С. 61, 283, 413; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 32–34; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 232–233.

³ Соболев Р. П. Указ. соч. С. 32–34; Великий Кино. С. 203–204, 240, 256–257, 438; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 58; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 236–237, 239.

⁴ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 373; Великий Кино. С. 386, 420, 423.

⁵ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 196–197, 200, прим., 205, 206; Великий Кино. С. 239–240.

⁶ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 119, 156, 192–194, 201, 204; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 230, 232–233; Великий Кино. С. 203, 256, 302.

[с. 226]

империи. Правда, имела место иерархия: так сказать, «полностью своими» были русские и украинцы, «почти своими» – христиане Кавказа и Закавказья, а «своими, да не совсем» («чужими среди своих») – евреи, мусульмане Северного Кавказа и поляки¹.

Среди россиян выделялись также «нормальные подданные» и маргиналы, а среди первых – «верхи» («господа») и «низы» («народ»).

Состав маргиналов российского общества, судя по игровым фильмам 1908–1919 гг., был таков: богема (бедные актёры, музыканты, литераторы, художники, циркачи), цыгане, уголовники, арестанты и каторжане, содержатели и обитатели притонов и публичных домов, нищие. Отношение к ним было по преимуществу отрицательное или настороженное, хотя богема, цыгане и проститутки иногда удостаивались жалости и сочувствия².

Оппозиция «верхи – низы» проявлялась в различении власть имущих и подвластных, знатных и незнатных, богатых и бедных, «образованных» и неграмотных. В целом позитивное отношение к «народу» коррелирует с практически полным незнанием его жизни. У крупных капиталистов, у мелких и средних дворян и чиновников, у православного духовенства – преимущественно положительный ореол, а вот у аристократов – отрицательный³.

Человеческая особь – **индивид** – рассматривалась как единство телесного и духовного начал, причём телесное было второстепенным. Духовное начало составляли сугубо человеческое (психика) и нечеловеческое, божественное (бессмертная душа). Психика же представляла симбиозом сознания и подсознания, рассудка и безрассудства, рационального и эмоционального. При этом допускалось, что и психические феномены могут быть вечными – если воплощаются в произведениях искусства⁴.

Психика «нормального» человека представляла как нечто цельное и гармоничное. Сомнения и внутренние конфликты воспринимались как пагубная девиация, поэтому считалось, что долго

¹ Усенко О. Г. Об инвариантах и стереотипах кинотворчества... С. 118–120; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 142, 200, прим., 250; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 16; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 302; Великий

Кинемо. С. 56–60, 68, 98, 127, 146, 152, 365; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. № 10, 56.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 143–145; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 208, 217, 220, 231–232; Великий Кинемо. С. 15–16, 71, 146, 171, 248.

³ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 224–225; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 64; Великий Кинемо, с. 484; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 439.

⁴ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 92, 206–207.

[с. 227]

находиться в состоянии душевного раздвоя нельзя. В то же время постулировалось, что внутренние конфликты неизбежны – прежде всего в ситуации выбора добра и зла. У человека есть свобода воли, но по своей природе он слаб, а значит потенциально греховен. Он поддаётся соблазнам потому, что сильная эмоция захватывает его целиком, становится аффектом или манией (был даже фильм с названием «Не разум, а страсти правят миром»)¹.

Кстати, сумасшествие и алкоголизм воспринимались не столько как внутренние обусловленные болезни, сколько как напасти – состояния, вызванные внешними факторами (например, в них могли видеть расплату за грехи). Алкоголик иногда уподоблялся путешественнику в иной мир (если видел чертей). Допускалось, что безумие может внезапно прийти и уйти. При этом оно отождествлялось с ненормальностью, т.к. подразумевалось, что сумасшедший ведёт себя совершенно определённым образом – к примеру, смеётся без внешней причины и видит галлюцинации. В то же время не всякая галлюцинация считалась признаком безумия, значит нельзя говорить о полном отождествлении ненормальности и сумасшествия².

В сфере психической саморегуляции важную роль играло понятие греха. Грех – не только деяние против установленных свыше норм, но и помысел о таком действии. Нейтрализовать («загладить») грех можно было раскаянием, но в то же время оно доступно было далеко не всем, а только людям с благородной душой. Считалось, что грехи губят человеческую душу, спасение же её – главная цель жизни, поэтому ради этой цели можно пойти и на смерть. В результате оказывается, что хотя самоубийство – грех, оно всё же допустимо, если к нему привело раскаяние, стремление избежать позора или нежелание попасть в руки врага³. В конечном счёте допустимым оказывается и суицид из-за неразделённой любви⁴.

«Систему координат», в которой жил индивид, задавали **ментальные оппозиции**, среди которых наиболее важной была связка

¹ Там же. С. 133–134, 198, 202; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 229, 308–309, 379–380.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 151, 300, 308–309, 380; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 208–209, 232; Багратион-Мухранели И. Похвала объёму и тени // Искусство кино. 1999. № 12. С. 60; Великий Кинемо. С. 77.

³ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195–196, 204, 231; Великий Кинемо. С. 121, 123, 133–134, 150, 160, 172, 190, 199, 272, 305, 374, 405, 407, 442, 496; Садуль Ж. Указ. соч. М., 1958. Т. 2. С. 297.

⁴ Великий Кинемо. С. 30, 69, 100, 158, 183, 195, 198, 207, 209, 216, 224, 226, 261, 269, 305, 361, 372, 389, 426; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 172.

[с. 228]

добро – зло (хорошее – плохое). Она имела целый ряд воплощений: Бог – Сатана, Христос – Антихрист, Иисус – Иуда, справедливость – несправедливость, правда – кривда, мораль – аморальность, добродетель – грехопадение, верность – измена, доблесть – трусость, искренность – притворство, счастье – несчастье, награда – кара, разум – страсть, долг – чувство, совесть – долг. К числу визуальных воплощений добра и зла относились такие

связки, как семья – внешний мир, ближний круг (родные и друзья) – незнакомые люди, дом – публичное место, своё – чужое, провинция – столицы, Солнце – Луна¹.

Инвариант верх – низ (высокое – низкое) предстал в той или иной ситуации как рай – ад, небо – земля (мир небесный – земной), земля – преисподняя, Бог – тварь, бессмертие – смертность, телесный верх – телесный низ, власть имущие – подчинённые, мужское – женское, грамотные – неграмотные, образованные – необразованные, а также высокообразованные – «просто» образованные.

Имело место и деление художественных произведений по принципу «высокие» – «низкие» (искусство – псевдоискусство), хотя по поводу того, что именно относить к тому и другому, единства не было². При этом существовало предубеждение по отношению к «высокому» искусству и тем более к эстетству: в мелодрамах большинство деятелей искусства – это маргиналы, а увлечение художественным творчеством часто сопряжено с психической патологией, маниями, преступлениями, аморальностью и с переходом человека во власть Сатаны³.

Связка центр – периферия могла предстать оппозициями главное – второстепенное, «общество» – «отребье» (маргиналы), столицы – провинция, причём последняя конструкция часто совпадала с антитезами зло – добро, порок – добродетель (именно в таком порядке). Сходным было противопоставление центра города его окраинам: чаще всего под этим скрывалась оппозиция добро – зло, но

¹ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 146, 197, прим. 2, 199–200, 205, 308–309, 374; Великий Кино. С. 17, 368, 400; Пави П. Указ. соч. С. 174–175; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 134, 200–242.

² Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 95–97, 107, 269; Вишневский Вен. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945. № 971; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 119, 210.

³ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 232–234, 236, 292, 298, 312; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 218–219, 240–241; Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 56; Великий Кино. С. 157–158, 205–206, 280, 294, 312, 355, 358; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 294–296; Т. 3. С. 172; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 236–237, 239.

[с. 229]

иногда окраины маркировали понятие блага, если ассоциировались с природой, зеленью в противовес камню и серости¹.

Вариантами антитезы простор – замкнутое пространство были связки опасность – защищённость, улица – дом, природа – социум. Последняя оппозиция, в свою очередь, наглядно предстала в противопоставлениях натура – кинопавильон, живопись – театр (ибо нарушение канонов киносъёмки, театральных по их сути, допускалось лишь на натуре, и мизансцены там строились по законам живописной композиции), вольность поведения – этикет (к примеру, на лоне природы мужчина мог сидеть в присутствии стоящей женщины)².

Антитеза целое – часть лежала в основе концепта «судьба»: различались мировая сила (рок, фатум) и человеческая «доля». То, что в данной связке наиболее значимым элементом было «целое» и что оно отнюдь не рассматривалось как простое единство частных, доказывается практически полным отсутствием в российском кино 1908–1919 гг. крупных планов и глубоких мизансцен. Такой взгляд на целое имеет аналог в средневековой и традиционной живописи, в том числе лубке³.

Из других относительно самостоятельных оппозиций следует назвать связки правое – левое (её воплощения: прошлое – настоящее, настоящее – будущее, главное – второстепенное), прямое – кривое (её воплощения: порядок – хаос, спокойствие – тревожность), переднее – заднее (её воплощения: новое – старое, молодость – старость, главное – второстепенное, первоочередное – второплановое, фронтальная часть тела – задняя), сильное – слабое (её воплощения: мучитель – жертва, преследователь –

преследуемый, начальник – подчинённый, мужчина – женщина, взрослый – ребёнок, страсть – рассудок), активное – пассивное (её воплощения: труженик – сибарит, предприниматель – аристократ, мужчина – женщина, взрослый – ребёнок)⁴.

Нетрудно заметить, что некоторые антитезы конкретного характера являются воплощениями сразу нескольких абстрактных

¹ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 150–151, 308; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 200–242; Великий Киноемо. С. 118–119, 159, 207, 248.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 273, 311, прим.; 20 режиссёрских биографий. М., 1971. Раздел «Иллюстрации»: «Дворянское гнездо».

³ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 219; Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 10–11, 249–250.

⁴ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 119, 206, 224–225, 234, 273, 311, 358, 361, 365; Великий Киноемо. С. 26, 40, 353; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 204–207; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 52.

[с. 230]

оппозиций. Это указывает на то, что ментальные бинарные конструкции актуализировались блоками.

Вот ещё примеры: оппозиция жизнь – смерть могла выступать как победа – поражение, слава – позор, сила – слабость. В оппозиции простор – замкнутое пространство могли воплощаться связки жизнь – смерть, земной мир – подземный, царство Бога – царство Сатаны. Антитеза мужское – женское представляла связки правое – левое, высокое – низкое, сильное – слабое, активное – пассивное¹.

Взаимодействие подобных конструкций обеспечивали медиаторы – «поливалентные» концепты, которые в зависимости от ситуации входили то в одну, то в другую оппозицию, получая каждый раз новый оценочный знак. Такими концептами были, например, «долг», «благородный разбойник», непохороненный покойник².

Гибкость этой «системы координат» обеспечивалась также применением инверсии. Первый вариант – переоценка одного из элементов какой-то связки (смена его знака на противоположный). Именно такая инверсия сопровождает восприятие персонажей, меняющих по ходу фильма одну или несколько своих ипостасей (пассивный становится активным или наоборот, добрый – плохим, плохой – добрым и т.д.), а также персонажей, которые воплощают общественные типы, чей ореол в массовом сознании поменялся (полицейский провокатор, политический уголовник, революционер)³.

Во-вторых, элементы оппозиции могут меняться не только знаками, но и местами – как на уровне одной антитезы, так и на уровне целого набора связок. Именно таким образом создаётся «перевернутый мир», столь характерный для «комедии ситуаций» и пародии. Этот же механизм лежит в основе «разрыва с прошлым», начавшимся в марте 1917 г. и заключавшимся в очернении и осмеянии всего, что было ценным при «старом режиме», а также в переоценке радикализма и масонства⁴.

Функциональная значимость бинарных конструкций на уровне киносюжетов проявляется, например, в том, что антиподом немой героини оказывается певица, что злодей чаще всего принадлежит

¹ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 119, 136, 206; Великий Киноемо. С. 215, 353.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 211, 247, 272; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 207; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 52; Великий Киноемо. С. 195, 297.

³ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 353, 356–357, 359–360, 365; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 302; Великий Киноемо. С. 377, 394, 397–398, 406–408; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 1, 3, 6, 47.

⁴ Пави П. Указ. соч. С. 218; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 300–302; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 352–353; Великий Киноемо. С. 409–410, 443.

к иной страте, нежели положительные герои, что отношение к прошлому, пока ещё нет «разрыва» с ним, подразумевает его возвышение в целом и принижение в частностях (речь идёт об интересе к недостаткам и личной жизни великих людей), что, наконец, оппозиция справедливость – несправедливость связана с противопоставлением соответственно морали и распутства, «низов» и «верхов», бедности и богатства¹.

При восприятии окружающего мира и социальном взаимодействии активно применялась **метафоризация**, основными вариантами которой были: 1) наделение нечеловеческого (животных, насекомых, растений, материальных объектов и потусторонних сил) антропоморфными чертами², 2) уподобление человеческого и социального нечеловеческому и природному³, 3) символизация – наделение одних природных объектов чертами других, 4) уподобление психологических явлений физическим и наоборот⁴.

Так, символом любви мужчины к женщине были белые цветы (например, хризантемы). Наглядной демонстрацией любовных чувств был также пиджак, брошенный в грязь перед женщиной, дабы она могла пройти и не запачкаться. Концепты «труд» и «труженик» воплощались в образах жука и муравья, а «праздность» и «вертихвостка» – в образе стрекозы⁵.

В российском игровом кино 1908–1919 гг. проявилась и традиция «женской» визуализации общезначимых идеалов. Эта традиция возникла не позднее XIX в., и на её основе родилось убеждение, что «олицетворением лучших свойств души народной всегда является женщина»⁶.

Вокруг понятия «**индивидуальность**», отсылающего к уникальному, неповторимому в каждом человеке, группировались концепты «чувство», «право выбора», «интимное», «искренность», «доверие», «свобода», «бунт», «душевный простор».

¹ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 146; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 207, 240–241.

² Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 92, 94–95, 236–238; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 149–150, 224, 273, 298; Великий Кино. С. 400–401; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. С. 57–59.

³ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 204, 212, 221–222, 269; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 365, 373; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 55; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 21, 30; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. С. 57.

⁴ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 229, 297.

⁵ Там же. С. 150–151; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 205, 213, 218, 274; Великий Кино. С. 169; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 58.

⁶ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 244.

Под «**личностью**», судя по всему, разумелось то общее, что есть в сознании людей, принадлежащих к данному социуму, причём данный концепт увязывался с такими идейно-эмоциональными феноменами, как «разум», «долг», «общественное», «условности», «предрассудки», «зависимость», «путы», «социальная духота»¹.

Подразумевалось, что сохранять единство личности помогает жизнь в привычном для индивида социокультурном окружении, поскольку, судя по фильмам, разрыв человека с воспитавшей его средой редко не кончался трагически. А это значит, что творцы и зрители российского кино 1908–1919 гг. включали в понятие «личность» формальное положение индивида в обществе, т.е. его социальный статус².

Ввиду этого вполне понятно, почему основой их отношения ко всему новому были установки, что новшество – это соблазн, т.е. потенциальная опасность, и что «новой жизни» нужно сменить социальный статус, круг общения и манеру поведения³.

Опорные точки идентификации индивида (и для него самого, и для окружающих) – это память о его прошлом и сегодняшние результаты его прошлых поступков, постоянный круг его общения и мнения окружающих о нём, состав и характер его, так сказать, «именного набора» (в полном виде включающем имя, фамилию, отчество, прозвище, псевдоним), его почерк, подпись, документ, удостоверяющий личность, и вещи-атрибуты (например, нательный крест, ладанка)⁴.

Кроме того, самопознание индивида происходит посредством «взгляда вовне» – наблюдения над «нормальными» и «ненормальными» персонажами, «своими» и «чужаками», т.е. посредством симпатического принятия или антипатического отвержения «другого». Разновидностью этого механизма является создание и

¹ Там же. С. 198–233; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 214, 229; Великий Киноемо. С. 30, 65, 69, 100, 121, 123, 133, 134, 150, 158, 160, 172, 183, 190, 195, 199, 207, 209, 224, 226, 233, 236, 268, 389, 405, 407, 496; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 16–17, 38–39 («Не для денег родившийся»).

² Великий Киноемо. С. 398–399, 406–408, 429; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 36, 45.

³ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 201, 203.

⁴ Там же. С. 195–196, 203, 206, 208–223, 231–233, 243, 290; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 224, 229; Великий Киноемо. С. 63–64, 168, 248, 274, 316, 333, 341–342, 353, 383.

[с. 233]

лицезрение «кинозвёзд» – они воплощают черты, которые публика сама в себе предпочитает или хочет у себя иметь¹.

Остановимся на варианте, когда норма утверждается путём демонстрации антинормы и девиаций.

При фокусировке внимания на «ненормальных» членах социума – при их осмеянии (в комедиях), осуждении или предсказании им неминуемой гибели (в мелодрамах) – исподволь актуализировалась мысль, что в обществе должна быть гармония². Сходным образом в массовом сознании утверждалось представление о ценности «простой», «обыкновенной» жизни – через критический показ маргиналов и авантюристов, а также посредством преподнесения «обычных» сюжетов на фантастическом или экзотическом фоне.

Тот же механизм обеспечивал и закрепление сексуальных норм: например, порочность адюльтера и сексуальных извращений доказывало то, что за ними маячил дьявол; целомудрие и минимальная телесная обнажённость парадоксальным образом закреплялись в качестве идеалов благодаря фарсам «с откровенно трактованной эротикой», где явный эротизм был частью «перевёрнутого мира»³.

В этот же ряд можно поставить и самоубийство героя, пережившего грехопадение, но раскаявшегося, поскольку подобный суицид можно расценивать как реализацию архетипа «строительной жертвы» – ведь своей гибелью герой утверждает незыблемость норм, которые нарушил⁴.

В целом же проблема соотношения «индивидуальности» и «личности» решалась в духе компромисса: интерес общественный ставился выше индивидуального, но столкновение их осознавалось как ситуация выбора, где последнее слово было за индивидом.

Установка на подчинение индивида обществу проявлялась в следующем: 1) выше чувства к женщине ставился долг – служебный, почитания монарха, послушания родителям, долг чести (карточный или необходимость держать слово), 2) материнский долг ставился выше любви к мужчине, 3) у защиты Отечества от врага был ореол «святого дела», что подразумевало не только всеобщую

¹ Пави П. Указ. соч. С. 151; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 122–123, 292; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 132.

² Пави П. Указ. соч. С. 153; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 252, 263; Великий Киноемо. С. 8.

³ Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 56–57; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 251.

воинскую обязанность, но и необходимость забыть о социальных распрях и даже о своей личной жизни¹.

Индивидуализму потворствовали следующие обстоятельства: 1) допущение, что можно не выполнять долг (например, доноительства), если вред причиняешь только себе (к примеру, если берёшь на себя вину вместо другого), 2) презумпция, что бунт против государства и общества – дело одиночек (даже революционеры изображаются таковыми)², 3) массовое мнение о позволительности самоубийства.

В России начала XX в. обилию самоубийств на экране соответствовал настоящий суицидный бум среди образованной молодёжи³. Возможным его объяснением является то, что существовала установка на «театрализацию жизни» – подгонку своего поведения под «высокие» образцы, взятые из произведений искусства и трудов по истории.

Согласно Ю. М. Лотману, господству театральных амплуа (а мы добавим: и «киношных») соответствует наличие, так сказать, «жизненных амплуа» – сценариев, соотносящих реальное бытие людей с выбранными ими идеалами. Подобная ориентация, широко бытовавшая в России конца XVIII – начала XIX вв. и вновь ставшая актуальной спустя столетие, требует от индивида соотносить своё поведение с неким «сюжетом», вследствие чего жизнь человека приобретает черты спектакля. Но последний должен рано или поздно кончиться, причём его конец обусловлен представлениями участвующего в нём человека о «высоком/низком». Индивид, не желающий «низкого» завершения своего жизненного «спектакля», волей-неволей должен ориентироваться на каноны драмы, а значит рассматривать возможность и самоубийства⁴.

Кинодеятелям и кинозрителям в России 1908–1919 гг. было присуще **представление о полном соответствии в человеке внешнего и внутреннего.**

¹ Там же. С. 196; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 195, 197, 200, 301–303, 357, 375, 378; Великий Кино. С. 15–17, 58, 117, 203–204, 219, 236, 323, 324, 353, 372, 389; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 295; Т. 3. С. 169; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 9–11, 13, 14, 17, 19, 20.

² Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 196, 207; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 303; Великий Кино. С. 398–399, 478–479.

³ Чхартишвили Г. Ш. Писатель и самоубийство. М., 1999. С. 208–211.

⁴ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М., 1998. С. 180–230.

Прежде всего разумелось единство психических феноменов и телодвижений, поэтому в театре и в кино показ мыслей и эмоций обязательно сопровождался жестами, специальными позами и/или мимикой. Правда, слишком прямая их корреляция воспринималась нередко отрицательно¹.

Существовало также представление о единстве облика и социального статуса человека. Так, одна кухарка утверждала, что композитор Р. Вагнер, как и Наполеон, – «большущий человек», пусть и маленького роста. Для создателей фильма о А. С. Пушкине было естественным, что он в картине лебезит перед вельможами. Столь же естественным был и стереотип, что богач всегда ходит в цилиндре².

Далее, стереотип о единстве внешнего и внутреннего в человеке допускал возможность его преобразования вплоть до полной неузнаваемости – из-за пережитого им или с течением времени. Обратной стороной такого допущения было мнение, что единства личности у

индивида на всём протяжении его жизни может и не быть. Добавочным основанием этому мнению служило убеждение, что моральный облик человека изменчив: он может попасть в рабство страстей и пороков, но может и выбраться из него³.

Особыми вариантами представления о слиянности внешнего и внутреннего в человеке были отождествление экранных образов «звезды» с нею самой и её личностью (как в сознании публики, так и в сознании самих актёров) и лежащий в основе многих комедийных сюжетов постулат о прямой зависимости интеллектуальных достоинств индивида от его телесных потребностей⁴. К этому стоит приплюсовать противопоставление молодости и зрелости на примере взрослого мужчины – противопоставление добрачной жизни и жизни семьянина: если первый период наполнен яркими событиями и приключениями, то второй – их отсутствием (за браком следуют покой и тишина)⁵.

Само собой разумеющейся виделась также взаимосвязь внешности и морального облика человека. Это убеждение было одной из причин появления и существования актёрских ампула, а

¹ Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 28, 33; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 168–169; Великий Кино. С. 289–290.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 223; Великий Кино. С. 49–50; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 38–39.

³ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 206, 224; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 247; Великий Кино. С. 276.

⁴ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 278, 288–289; Пави П. Указ. соч. С. 151.

⁵ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 120–122, 208.

[с. 236]

значит и схематизма персонажей, которые чётко разделялись на добродетельных и злодеев, причём ни тех, ни других не мучили сомнения и не раздирали противоречия. Из этого же ряда – факты, что однотипные персонажи носят похожие фамилии, что урод оказывается злодеем, а злодей-красавец карается уродством¹.

Последний пример показывает, что существовало **представление о неразрывности красоты и «правды»** (морали, добра, блага).

Вот ещё подтверждения этому: для создания и поддержания «культы денег» создатели фильмов применяли «эстетизацию богатства»; в то же время фильмы, где имела место эстетизация порока, успеха не имели и проваливались в прокате. Для создателей и зрителей российского кино 1908–1919 гг. было также очевидным, что есть «красота героического»².

Мнение о слиянности красоты и «правды» конкретизировалось в представлении, что «подлинное» искусство должно говорить о вечных идеалах и фундаментальных ценностях, что от него должна быть «душевная польза» – улучшение нравственности, укрепление любви к Богу и ближнему. В одном из киноманифестов (1915 г.) провозглашалось, что кинематографу предстоит стать «кафедрой для проповеди правды и красоты». Уже в 1919 г. была подмечена схожесть киноперсонажей с мифологическими героями, т. к. и те и другие «объективны, типичны и нормальны»; «Они – воплощения как бы долженствующего быть правила...» Однако предполагалось, что искусство должно поучать неявно, ненавязчиво. Неудача французских киномелодрам и рассказов Л. Толстого для народа обусловило как раз присущее им назойливое морализирование³.

Рассмотрим теперь представления отечественных кинотворцов и кинозрителей 1908–1919 гг. о **физической красоте**.

Идеал женской красоты – это большие глаза, густые брови, пухлые губы, чёткие контуры лица, изящный профиль, бледность, томность, крепкое и плотное телосложение при относительной стройности и изящности (балерина В. Каралли была для кинопублики

¹ Там же. С. 106, 120–122, 187, 243, 276–278; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 103, 218; Великий Кино. С. 45–46, 294–295, 312, 332–333; Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 175.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 227, 304, 313, 353.

³ Там же. С. 220–221, 276; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 92, 133–136, 279.

«слишком изысканная, слишком тонкая»), средний рост, тёмный цвет волос, присущий брюнеткам или шатенкам¹.

Мужская красота, судя по всему, подразумевала тонкие черты лица, прямой нос, плотно прижатые уши, высокий лоб, тёмный цвет волос, отсутствие полноты, стройность, элегантность, умение носить фрак.

Общими для обоих полов идеальными качествами были плавность, мягкость, пластичность движений и умение танцевать².

Нужно также отметить представление о корреляции прекрасного и живого, которое опиралось на естественное наблюдение, что телесная красота с возрастом исчезает. Думается, не случайны были провалы фильмов, где красота становится атрибутом смерти или причиной убийства, и успехи лент, где герой убивает или ослепляет себя из-за того, что его любимая потеряла красоту³.

Эмоции, связанные с представлениями о социуме, группировались, во-первых, вокруг оппозиции справедливость – несправедливость. С этой связкой, характерной прежде всего для мелодрам, коррелировали радость и печаль, восторг и гнев, удовлетворение и негодование, умиление и сострадание.

Во-вторых, эмоциональная подоплёка была у представлений о социальной стратификации. В этот комплекс входили чувство превосходства над нижестоящими (его составные части – удовлетворение, удовольствие, самолюбование) и одновременно чувство уважения и даже преклонения перед вышестоящими (вспомним «киношного» А. С. Пушкина)⁴.

Если говорить о **системе ценностей** изучаемой общности, то, насколько можно судить, к фундаментальным (общим) ценностям, помимо красоты, относились добродетельность, любовь к ближнему

¹ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 198, прим., 218, 230, 252, 313, 368–369; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 293, 296; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 292–293, 303; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. М., 1995. С. 19–40, 215, 223, 267–286; Великий Кино. С. 28, 45, 51, 55, 62, 63, 69, 72, 79–81, 99, 134, 158–159, 164, 167, 188, 193, 195, 198, 201, 207, 213, 226, 229, 243, 248, 258, 284, 338, 381, 387, 431, 438, 440, 446; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 32–33, 96–97.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 226, 230, 369; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 55, 63; Мигающий синема. С. 25, 242, 259, 260, 278–279; Великий Кино. С. 49, 376, 380, 433, 466, 468, 495; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 64–65.

³ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 312; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 56; Великий Кино. С. 340; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 172.

⁴ Пави П. Указ. соч. С. 146, 151–153; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 115; Великий Кино. С. 49.

и Отечеству (патриотизм), верность (и человеку, и Богу), искренность, честность, законность. Преимущественно «мужскими» ценностями были следование долгу, доблесть и героизм (мужество, храбрость, удаль), а «женскими» – скромность, целомудрие, заботливость¹.

Понятием «**закон**» охватывалось как писаное право (установления государства и церкви), так и неписанные нормы, дарованные Богом (обычай, мораль и даже в какой-то мере этикет). Поэтому люди, преступившие закон, становятся изгоями, теряют прежний круг общения и

несут позорное клеймо всю жизнь. Отношение к нарушителям писанных норм базировалось также на различении осуждённых справедливо/несправедливо и на готовности назвать «преступником» не только осуждённого, но даже ещё не арестованного человека.

При этом люди, занимаясь **плагиатом**, не испытывали негативных эмоций (страха, стыда, угрызений совести и пр.), поскольку прямое заимствование было явлением заурядным. Существовали понятия «автор» и «авторство», но не было понятий «авторское право» и «плагиат», ибо господствовало мнение, что произведение искусства принадлежит всем (ср. с фольклором). Отсюда вольные переделки и «доделки» (написание продолжений) литературных произведений российских и чужеземных авторов, использование чужих лент кинодекламаторами, воровство сюжетов и целых пьес, заимствование героев и комических масок, произвольная смена названий и «национальности» иностранных кинокартин и пр.²

Далее, идеальной нормой человеческих отношений был **принцип «Доверяй, но проверяй»**, обоснованием которого были примеры, когда чрезмерное доверие оборачивалось для человека неприятностями. Этот принцип диктовал отношение индивида и к тем, кто ниже его («бедным и убогим»), и к тем, кто ему ровня; и к тому, кто нуждался в его помощи, и к тому, кто сам ему помогал; и к чужим людям, и к близким, знакомым³. При этом декларировалось

¹ Пави П. Указ. соч. С. 174–175; Эстетика. С. 199; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 120–122, 134–135, 195, 205, 208, 195–243.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 113–124, 129, 140, 156, 219, 230–231, 253, 261, 265, 273, 276, 359–360; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 92, 98, 102, 105–106, 110, 136–137; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 47; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 27; Великий Кино. С. 32, 136, 192, 277, 311, 410.

³ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 200, 218–219, 231–232, 240; Великий Кино. С. 171, 201, 305.

и доказывалось, что настоящая любовь (к родным, любимым, друзьям) подразумевает самопожертвование¹.

Теперь обратим внимание на **половозрастные нормы и запреты**, предписываемые мужчинам и женщинам вообще, без учёта их социального статуса.

Для взрослых мужчин были в принципе допустимы добрачный секс, любовная измена, содержание любовницы, обращения к проституткам (хотя всё это и осуждается), а также – в разумных пределах – алкоголь (например, для снятия душевной боли), карты и застолья². Предосудительными чертами мужского поведения считались пьянство, картёжничество, отсутствие денег, альфонство, дебоши, кутежи, преступная деятельность³.

В поведении взрослых женщин были недопустимы добрачный секс (правда, лишь в случае огласки и если в этом нет самопожертвования со стороны женщины); пребывание в качестве содержанки, любовницы, кокетки, куртизанки, проститутки; пьянство, частые выпивки и даже просто посещение трактира; курение; отсутствие заботы о родных и близких; «нескромность» – нежелание быть позади мужчин (например, проявление инициативы в ухаживаниях и любовных признаниях)⁴. В то же время вдове как бы разрешалось иметь любовника и быть властной, т.е. «мужеподобной», особенно если у неё есть своё дело. Впрочем, «нескромность» была позволительна и замужним женщинам, но при этом в адрес их супругов раздавались насмешки⁵.

Факторами **престижа/позора** индивида были в первую очередь оценки его поступков и мнения о нём непосредственно окружающих его людей. Причём подобный ореол мог сопровождать человека и после его смерти.

Основными способами завоевания и поддержания престижа и для мужчины и для женщины было соблюдение законов и

¹ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 196, 204–209; Великий Киноемо. С. 73, 198, 207–208, 216, 223–224, 249, 277, 335, 358, 426; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 295; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 58.

² Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195–196, 202–203, 222; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 38–39, 58; Великий Киноемо. С. 15, 41, 55, 155, 167, 198, 207–208, 231–232, 238, 246, 278, 335, 471; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 48.

³ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 224–225, 233, 365; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 222; Великий Киноемо. С. 15, 22, 40, 99, 116, 155, 171–172, 189, 191, 246, 248, 266, 353, 406.

⁴ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195–196, 202; Великий Киноемо. С. 55, 65, 117, 155, 157–160, 193–195, 198, 231–233, 238, 245, 248, 334–335, 471.

⁵ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195, 201, 205–206, 208, 216–217, 231, 273, 275; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 53; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 148, 224–226; Великий Киноемо. С. 134, 144, 189–190, 196, 224, 226.

[с. 240]

моральных норм, но особенно – самопожертвование. Оно возвышало в глазах окружающих даже «падших женщин» (бесчестье девицы ради семьи прощается, а жертва часто вознаграждается)¹.

Преимущественно «мужскими» способами обретения авторитета были героизм на войне и стойкость («мужество») в экстраординарных обстоятельствах мирной жизни (например, в тюрьме, ссылке). Гибель на поле боя и в чрезвычайных ситуациях мирного времени (которые могли восприниматься как скрытая война) часто воспринималась в образе «строительной жертвы», после которой оставшиеся в живых уже не могли не продолжать почин павших².

Сугубо «женским» способом повысить свой престиж была стойкость перед соблазнами роскоши и любовной страсти³.

Фактором позора, общим для мужчин и женщин, было открытое, демонстративное несоблюдение законов и норм морали (пример: супруги открыто живут врозь и у каждого – любовник или любовница).

Кроме того, мужчину покрывали позором неспособность противостоять посягательствам на его властные prerogatives в сексуальной и семейной сфере, нежелание или неумение держать слово и выполнять принятые обязательства.

Имеются в виду ситуации, когда мужчина не выплачивает карточный долг⁴; когда он зависит от жены или любовницы (он – «подкаблучник», она его бьёт или материально обеспечивает)⁵; когда его дочь убегает или её похищают⁶; когда другой мужчина из числа «своих» обладал или обладает «его» женщиной – женой, невестой, любимой. В последнем случае если «потерпевший» убивал себя, соперника и/или женщину, он вызывал сочувствие у окружающих⁷. Ещё одна позорная ситуация – при изнасиловании «чужаками» женщин, входящих в понятие «наши», «свои» (к примеру, во время войны); в этом случае сценарий поведения мог быть один – истребление врага⁸.

¹ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 206; Великий Киноемо. С. 117, 157–158, 209, 335.

² Великий Киноемо. С. 141; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 25; эпизод клятвы на могиле умершего товарища в фильме «Революционер» (1917).

³ Великий Киноемо. С. 194, 196, 361, 389.

⁴ Там же. С. 15–16.

⁵ Там же. С. 189–190, 196–198; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 154.

⁶ Великий Киноемо. С. 62, 72–73.

⁷ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 202–203; Великий Киноемо. С. 15–16, 22, 67, 71, 74, 84–85, 119–121, 145, 192, 209–211, 221, 225, 266, 272, 305, 324, 376, 380, 433, 468, 471; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 159.

⁸ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 196, 206; Великий Киноемо. С. 240, 484.

[с. 241]

Позором для «порядочной» женщины были прежде всего её добрая «нечистота» (добровольная интимная связь, изнасилование или даже просто тайное свидание)¹, а также демонстративное пренебрежение к ней со стороны близкого мужчины (например, проигрыш её в карты или наличие у мужа всем известной любовницы)².

Если борьба с преступностью отдавалась на откуп государству (жандармам и полиции), то **борьба с аморальностью** была делом церкви и частных лиц, причём обычные люди – прежде всего мужчины – располагали шаблонными заготовками для «преодоления хаоса».

Эти заготовки можно поделить на «благородные», «низкие» и «подлые». К первым относились варианты личного участия человека в «наведении порядка» при минимуме насилия с его стороны – дуэль, неформальный поединок вооружённых людей, открытое порицание, словесное разоблачение (в том числе с пощёчиной и/или плевком в лицо)³.

«Низкими», но в принципе допустимыми способами «преодоления хаоса» были те, что связаны с грубым физическим воздействием, – убийство из револьвера, убийство безоружного холодным оружием, единоборство (побои, драка, оплеуха и т.п.), насилие с помощью других людей (друзей, слуг, полиции и пр.)⁴.

«Подлые» (недопустимые) действия по «наведению порядка» подразумевали самоустранение и перекладывание ответственности на других – имеются в виду доносы властям или заинтересованным лицам (письменный и устный, анонимный и «открытый»), издевательство и смех в отсутствие объекта насмешек, удар ножом исподтишка и т. д.⁵

Основными «рецептами наведения порядка» в своей собственной жизни были суицид и его символические эквиваленты – уход в монастырь, добровольное изгнание и брак с нелюбимым

¹ Великий Киноемо. С. 26, 68–69, 72, 74, 117, 123, 155, 171, 198, 201, 210, 272, 305, 341, 433, 466, 471; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 171.

² Великий Киноемо. С. 15–16, 119, 225, 477.

³ Там же. С. 47–48, 67, 79–80, 85, 120, 202, 210, 221, 240, 264, 305, 383, 429, 433; Якубович О. В. Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат-лы и док-ты. М., 1961. Вып. 4. С. 102; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 295.

⁴ Великий Киноемо. С. 15–16, 20, 25, 29–30, 41, 46, 56, 71–74, 87, 118, 158, 171, 191–192, 196, 208–209, 224–225, 240, 249, 266, 316, 421, 478; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 171; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 58.

⁵ Якубович О. В. Указ. соч. С. 102; Великий Киноемо. С. 28, 99, 116, 119, 132, 225, 235, 316, 360–361; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 58.

[с. 242]

человеком. Особым вариантом было посвящение себя социально важному делу¹.

Кстати, к важнейшим общественным занятиям **искусство** не относилось. Для кинодеятелей и кинозрителей в России 1908–1919 гг. оно было частью праздника, а значит способом развлечься и отвлечься от повседневности. От искусства ждали того, чего нет вокруг, или того, что есть, но необычно, ненормально². Отсюда популярность мелодрам, исторических и детективно-приключенческих фильмов, полных интриги, зрелищности, необыкновенных судеб и ситуаций, экзотики и «красивой жизни»³. Отсюда такая особенность комедий, как «полная их оторванность от современной жизни». Отсюда и тот факт, что в 1915–1918 гг. российский кинематограф старался «не замечать» идущую мировую войну⁴.

Для представителей изучаемой общности было также характерно разделение видов и явлений искусства на «высокие/низкие» и «приличные/неприличные».

К «приличным» и одновременно «высоким» видам искусства причислялись, по всей видимости, опера, балет, симфоническая музыка, камерное исполнение арий и классических

романсов, «серьёзная» литература, драматический театр, жанровая живопись, скульптура, архитектура, храмовое хоровое пение, классические бальные танцы (например, вальсы)⁵.

«Приличными», но «низкими» считались оперетта, кино, цирк, музыка духовых и военных оркестров, эстрада («восточные» танцы, чечётка, фокусы, цыганские и «жестокие» романсы и пр.), неклассические бальные танцы (танго), исполнение русских народных песен и мелодий⁶.

¹ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195–196, 203–204; Великий Киноемо. С. 30, 65, 69, 85, 100, 121, 123, 133, 134, 150, 158, 160, 172, 183, 190, 195, 199, 207, 209, 224, 226, 233, 236, 245–246, 268, 389, 405, 407, 496; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 297.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 239–240, 368; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 41, 58; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 304; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 112–116, 123–125, 133–136.

³ Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 175; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 137, 143–144, 212–214, 228, 231, 234–236, 239, 271–275, 373; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 118, 122, 124, 187, 240–242.

⁴ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 158, 192, 206, 211–216, 250, 255, 364.

⁵ Там же. С. 110–111, 118–124, 126, 171, 227, 249; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 218–219, 236, 239, 240–241, 294; Великий Киноемо. С. 23, 79, 89, 92–95, 112, 120, 135, 151, 160–161, 225–227, 258–259, 355–356, 350, 413, 433–436; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 150.

⁶ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 170–171, 208–210, 223, 226, 233, 255–256, 268–269, 293; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 43–44; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 97; Великий Киноемо. С. 54, 82, 92–93, 95, 112, 116, 194–195, 227, 302, 334, 446, 467.

[с. 243]

К сфере «неприличного» относились народные пляски (воспринимались как атрибут казарм, кабаков, «отребья») и, вероятно, народная поэзия (балаганные зазывы, частушки)¹.

Схожим было и разделение музыкальных инструментов (так, арфа была «высокой», гитара – «низкой», а гармошка – и вовсе «неприличной»), голосов (лишь «обработанные», поставленные считались «приличными»), а также стилей песенного исполнительства – «приличным» считалось пение без активных телодвижений и тем более танца, без «надрыва» и «подвываний», причём «благородным» было пение в сопровождении оркестра, а «низким» – под аккомпанемент самого исполнителя².

Итак, можно заключить, что для создателей и зрителей российского кино 1908–1919 гг. фактически не было триады «человек – социум – природа», т. к. последний элемент оставался большей частью вне сферы их внимания. В целом же охарактеризованные представления являют собой сплав, по сути, средневековых воззрений со взглядами, присущими культуре Нового времени.

¹ Соболев Р. П. Указ. соч. С. 12; Великий Киноемо. С. 39, 92, 116, 301.

² Великий Киноемо. С. 23, 54, 112, 116, 151, 301–302, 332, 413, 480; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 217, 240–241, 294.

[с. 244]
