

МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ МЕНТАЛИТЕТА ПО ИГРОВОМУ КИНО И ЕЁ АПРОБАЦИЯ НА ПРИМЕРЕ РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1908–1919 ГОДОВ

О. Г. Усенко

В статье описывается методология, позволяющая выявлять ментальные феномены из игровых кинофильмов и фильмографических материалов (сценариев, анонсов, рецензий и т. д.), систематизировать их и проводить их социокультурную атрибуцию. Кроме того, автор изложил результаты применения данной методологии при изучении раннего российского кино.

Ключевые слова: менталитет, ментальность, методология, «немое» кино, игровой фильм, кинематограф, парадигма, картина мира, стиль мышления, кодекс поведения, стереотип, инвариант, атрибуция

«История ментальностей» – одно из наиболее перспективных и быстро развивающихся направлений отечественной гуманитарной науки. Однако если учесть, что эффективность познавательной деятельности зависит не только от квалификации исследователя, но также от состава привлекаемых им источников и методологии, приходишь к выводу, что отечественные «менталитетоведы», изучающие историю России XX в., находятся ещё лишь в начале пути.

Авторы, как правило, не уделяют серьёзного внимания игровому кино. Они обращаются к нему в лучшем случае за иллюстрациями, с помощью которых подкрепляют или просто поясняют выводы, сделанные на основе иных материалов. Ну а поскольку игровое кино не воспринимается как самостоятельный источник по «ментальной» истории, постольку отсутствует сколь-нибудь разработанная методология его изучения в этом ракурсе¹. Восполнению этого пробела и посвящена предлагаемая статья.

¹ См.: *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М., 1988; *Коротяев В.И.* Судьба «русской идеи» в советском менталитете (20–30-е годы). Архангельск, 1993; Советский простой человек: Опыт социального портрета на рубеже 90-х годов. М., 1993; *Касьянова К.* О русском национальном характере. М., 1994; Российская ментальность (Мат-лы «круглого стола») // Вопросы философии. 1994. № 1; *Козлов Н.Д.* Общественное сознание в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. СПб., 1995; *Кузнецов И.С.* Советский тоталитаризм. Очерк психоистории. Новосибирск, 1995; *Соколов Я.В.* Формирование менталитета советских граждан // Российская повседневность 1921–1941 гг.: Новые подходы. СПб., 1995; Менталитет и политическое развитие России: Тез. докл. науч. конф. М., 1996; *Сикевич З.В.* Русские – «образ» народа. СПб., 1996; *Эткинд А.М.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996; *Сенявская Е.А.* Героические символы: Реальность и мифология войны. М., 1997; Российский менталитет: вопросы психологической теории и практики. М., 1997; *Зубкова Е.Ю.* Мир

1. Примерная методология изучения менталитета по игровому кино

1. Исследовательский подход

К исследовательскому подходу вообще причисляются исходные положения (постулаты), основные принципы исследования и соответствующая тем и другим терминология.

Исходные положения. 1. Художественный фильм, будучи произведением искусства, а значит выражением субъективных взглядов его творцов, в то же время содержит информацию о мире, окружающем создателей киноленты и обуславливающим характер её субъективности. Поэтому даже если фильм, по мнению авторов, описывает прошлое, он всё равно отражает лишь настоящее, а именно актуальные представления о былом, и даже если фильм посвящён чужой культуре, он всё равно отображает социокультурную реальность, непосредственным образом его породившую, – прежде всего господствующие в данной общности представления об Ином².

2. Игровые ленты отражают менталитет (психический склад) породившей их социокультурной общности. Выйти из предписанной менталитетом системы координат авторы фильма могут лишь в ходе критической рефлексии и сравнения «своего» и «чужого», т. е. в ситуации реальной или умозрительной балансировки

² См.: *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 210, 218; *Хренов Н.А.* Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974; *Лауретис Т.* В зеркале: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования: Хрестоматия. Харьков; СПб., 2001. Ч. 2. С. 739–758; Экранизация истории: политика и поэтика. М., 2003; *Кондаков Ю.Е.* Гражданская война на экране: Белое движение (эпоха немого кино) // Клио. 2007. № 4; *Волков Е.В.* Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага» в игровом кино [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://orenbkazak.narod.ru/kino.doc>; *Токарев В.А.* Между страстью и пристрастностью: Клио и художественный кинематограф [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://www.csu.ru/files/history/39.rtf>; *Ferro M.* Analyse de film – analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l'histoire. Paris, 1975; Idem. Cinéma et histoire. Paris, 1976; 1993; Idem. Cinema and History. Detroit, 1988; The Historian and Film. Cambridge, 1976; Film et histoire. Paris, 1984; Révoltes, révolutions, cinéma. Paris, 1989; *Kaes A.* From Hitler to Heimat: the Return of History as Film. Cambridge; Mass., 1989; *Grindon L.* Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia, 1994; *Rosenstone R.* Visions of the Past. Harvard University Press, 1995; Revisioning History: Film and the Construction of a New Past. Princeton University Press, 1995; The Persistence of History. N. Y., 1996; *Landy M.* Cinematic Uses of the Past. Minneapolis, 1996; *Burgone R.* Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis, 1997; The Historical Film: History and Memory in Media. New Jersey, 2001.

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 процессы творчества и коммуникации в сфере киноискусства неизбежно приобретают общие, типические черты³.

3. По своей сути игровой фильм является не просто текстом, т. е. системой знаков, подлежащих рецепции (прочтению) и осмыслению⁴, но повествованием (нарративом)⁵.

4. Игровое кино в целом – дискурсивное образование, рождённое в ходе коммуникации между кинотворцами и зрителями, а также в среде тех и других, – коммуникации, которая неразрывно связана с практикой создания фильма, его рекламирования и показа, восприятия, обсуждения и т. д.⁶ Поэтому к фильму можно и нужно применять исследовательские принципы и методы текстологии, герменевтики, семиотики.

5. Поскольку все художественные фильмы, даже «немые», включают в себя речевые высказывания (хотя бы на уровне титров), постольку их можно исследовать с помощью принципов и методов социолингвистики.

Основные принципы исследования. 1. **Системность:** фильм рассматривается, с одной стороны, как относительно автономная знаковая система, основными уровнями которой являются сюжет (событийная канва), видеоряд (зрительный образ фильма) и звуко-речевой ряд (музыкально-фоническое оформление), а с другой стороны – как один из элементов определённой социокультурной системы. Отсюда следует, что в предмет исследования нужно включать и фильмографию (сценарии,

³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 238–239, 247; Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977; Кино: политика и люди (30-е годы). М., 1995; Власов М.П. Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов. М., 1997; Заболотских Д. Сказка о совершенном времени: Версия сериала «Ну, погоди!» как зеркала эпохи развитого социализма // Искусство кино. 1998. № 10; Романов П. По-братски: мужественность в постсоветском кино // О муже(Н)ственности: Сб. ст. М., 2002. С. 609; История страны / История кино. М., 2004; Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006; Еланская С.Н. Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2007; Чернова Н.В. Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х гг.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Магнитогорск, 2007; De Russie et d'ailleurs: Feux croisés sur l'histoire. Paris, 1995. P. 47–60, 97–122.

⁴ См.: Что такое язык кино. М., 1989.

⁵ С точки зрения структурализма «решающим в повествовании является не столько признак структуры коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого. Термин "нарративный", противопоставляемый термину "дескриптивный", или "описательный", указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определённую структуру излагаемого материала. Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую *историю*. Понятие же истории подразумевает *событие*. Событием является некое изменение исходной ситуации: или *внешней* ситуации в повествуемом мире (*естественные, акциональные и интеракциональные события*), или *внутренней* ситуации того или иного персонажа (*ментальные события*). Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» (Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 12–13).

⁶ См.: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002.

[Вып. 3, № 40. С. 38]

синопсисы, афиши, анонсы, рецензии, отклики, цензурные заключения, письма, дневники, мемуары и пр.)⁷.

2. Принцип **герменевтического** анализа, суть которого – в различении явно выраженной (эксплицитной) и скрытой (имплицитной) информации, причём носителем и той и другой оказывается любой компонент фильма – даже не несущий «сюжетной нагрузки» (персонаж, предмет, животные, природная среда, композиция мизансцены, освещение и пр.)⁸.

3. Принцип **историзма** в его современном – культурно-антропологическом – понимании.

Исследователь должен, во-первых, осознавать относительность привычных для него норм и понятий (в том числе таких, как «ложь» и «правда», «психическая норма» и «безумие», «логика» и «заблуждение»⁹), а во-вторых, ориентироваться не на вынесение оценок «иному (чужеродному)», но на его понимание и объяснение.

Однако чтобы корректно воспринять поступки и слова людей прошлого, нужно попытаться взглянуть на мир, так сказать, их глазами – «признать чужую одушевлённость», по А. С. Лаппо-Данилевскому. Учёный должен доверять своим «собеседникам» (людям, чьи мысли, речи и/или деяния воплотились в источнике) – доверять в том смысле, дабы в процессе познания использовать не привычные, «родные» для него критерии, но критерии, характерные для изучаемой культуры и/или эпохи¹⁰.

4. Принцип **семиотического** анализа, в соответствии с которым различаются понятие и концепт¹¹, значение и смысл знаков¹², а также отдельно изучаются

⁷ См.: Великий Киному; *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973; *Цивьян Ю.Г.* К проблеме ранней эволюции киноязыка // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1986. Вып. 720. С. 145–154; *Он же.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России: 1896–1930. Рига, 1991; *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993; *Баталлина А.В.* Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://ftad.ru/library/ftad10/25.shtml>.

⁸ См.: *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1973. Вып. 308; *Сильдмяэ И.Я.* О когитологии // Там же. 1981. Вып. 594; *Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Там же. 1984. Вып. 641; *Мейзерский В.М.* Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Там же. 1987. Вып. 754; *Кузнецов В.Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991; *Усманова А.* «Визуальный поворот» и гендерная история [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: http://www.belintellectuals.eu/media/library/gender_visual_history.doc.

⁹ См.: *Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология.* М., 2001. С. 339–340, 349–350, 361–404.

¹⁰ См.: *Лотман Ю.М.* От редакции // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1967. Вып. 198. С. 5–7; *Удам Х.* К вопросу о взаимоотношениях текста и комментария // Там же. 1971. Вып. 284. С. 389; *Кузнецов В.Г.* Указ. соч. С. 143; *Библер В.С.* Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // *Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры.* М., 1990. С. 83; *Он же.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 119–122, 133–134; *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 15–16, 281, 293; *Медушевская О.М., Румянцева М.Ф.* Методология истории. М., 1997. С. 48–52; *Шкуратов В.А.* Историческая психология. М., 1997. С. 96–108; *Сенявская Е.С.* Военно-историческая антропология – новая отрасль исторической науки // *Отечественная история.* 2002. № 4. С. 141; *Теория и методы в социальных науках.* М., 2004. С. 59.

¹¹ См.: *Кондаков Н.И.* Логический словарь. М., 1971. С. 393–398; *Философский энциклопедический словарь.* М., 1983. С. 278, 513–514, 618; *Лагута (Алёшина) О.Н.* Логика и лингвистика.

[Вып. 3, № 40. С. 39]

отношения знаков между собой (синтактика), отношение к знакам автора и реципиента (прагматика) и связи знаков с теми феноменами, которые за ними скрываются (семантика)¹³.

5. Принцип **«вариативного»** изучения кинолент, созданных в рамках одной социокультурной общности и воплощающих тем самым определённый менталитет. Речь идёт о поиске связей «варианты – инвариант» и об анализе отношений внутри этих связей, а также между ними¹⁴.

6. Принцип **«логосферного»** изучения речевого поведения, который ориентирует на выявление риторического идеала (идеалов), речевого этикета, корреляций между речевыми формами и социальными нормами, институтами, традициями, массовыми представлениями, характерными для данной общности¹⁵.

Терминология исследования. Ключевыми понятиями являются «игровое кино», «участники кинопроцесса», «ментальность» и «менталитет».

Игровое (художественное) кино – это «нехроникальная» часть кинопроцесса, а именно производство, прокат и восприятие фильмов, содержанию которых присуща установка на вымысел. В таких фильмах играют актёры или же фигурируют рисованные и кукольные персонажи. С другой точки зрения это сфера коммуникации «участников кинопроцесса», которые в лентах и фильмографии объективируют (воплощают, репрезентируют) свои установки, стереотипы, представления и эмоции.

К участникам кинопроцесса относятся:

1) «кинодеятели»:

а) «авторы (создатели) фильмов» или «кинотворцы» – режиссёры, сценаристы, операторы, композиторы, художники, продюсеры, актёры,

б) «киноредакторы» – цензоры, критики, прокатчики (последние могли менять названия, добавлять подзаголовки, вырезать куски),

в) «кинорекламщики» (авторы рекламных материалов) – художники, журналисты, фотографы;

2) кинозрители (публика).

Ментальность можно определить как совокупность хранящихся в глубинах человеческой психики типических инвариантных структур, которые обуславливают принадлежность индивида к определённой социокультурной общности и в то же время сами порождаются бытием последней. Своё конкретно-историческое

Новосибирск, 2000. С. 32, 42–43, 55–56; *Залевская А.А.* Текст и его понимание. Тверь, 2001. С. 30–34, 81–91.

¹² См.: *Леонтьев А.А.* Смысл как психологическое понятие // Психологические и лингвистические проблемы владения и овладения языком. М., 1969. С. 60, 63–64; *Никитин М.В.* Основы лингвистической теории значения. М., 1988. С. 38–39.

¹³ См.: Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 441; *Кукушкина Е.И.* Познание, язык, культура. М., 1984. С. 179–246; *Степанов Ю.С.* В трёхмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 278–314; *Мукаржовский Я.* Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун–та. 1981. Вып. 546. С. 114–115; *Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию... С. 109–121.

¹⁴ См.: Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. М., 1998. С. 173–178, 280–281; *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.

¹⁵ См.: *Михальская А.К.* Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996. С. 42–58; *Цивьян Ю.Г.* К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Уч. зап. Тартус. ун–та. 1988. Вып. 831. С. 144–153.

[Вып. 3, № 40. С. 40]

воплощение ментальность находит во множестве **менталитетов**, присущих тем или иным общностям – эпохе, этносу, конфессии, культуре (понимаемой как этноязыковое и конфессиональное единство), группе сходных и/или родственных культур, политическому образованию, социальной страт¹⁶.

Основными сферами (компонентами) **менталитета** представляются такие ипостаси массового сознания, как «модель (картина) мира», «стиль мышления» и «кодекс поведения». При этом у них есть поля пересечений – это, во-первых, «парадигма сознания» (ядро менталитета – исходный уровень всех трёх его сфер), а во-вторых, элементы, относимые в зависимости от угла зрения то к одному, то к другому компоненту менталитета.

Парадигма сознания: 1) «концепция мироустройства» – идейно-эмоциональные установки, архетипы и базовые понятия, определяющие отношение каждого члена данной общности ко времени, пространству, природе, обществу и самому себе;

2) массовое представление о том, что такое *ценность* вообще, и набор *фундаментальных ценностей* (принятых всеми без исключения членами данной общности);

3) априорное понимание того, что такое *истина* и *познание*, а также набор многофункциональных «*аксиом сознания*» – массовых стереотипов пополнения, корректировки и перестройки всех трёх ментальных сфер;

4) *бинарная структура сознания* – общепринятая система «двоичных классификаторов», т.е. универсальных оппозиций, их модификаций, конкретных воплощений и обозначений.

Основные элементы **картины мира**: 1) «*модель мироустройства*» – система общепринятых конкретных представлений о Вселенной, времени, пространстве, природе, обществе и человеке (человеке вообще и о представителях конкретных общностей);

2) *система ценностей* (реальных и декларируемых) данной общности, объединяющая ценностные иерархии отдельных страт и групп на основе фундаментальных ценностей;

3) «*эмоциональная матрица*» – совокупность переживаний, чувств и аффектов, неразрывно связанных с двумя указанными выше элементами картины мира.

Основные элементы **стиля мышления**: 1) «*когнитивные архетипы*» – типичные установки и схемы, диктующие индивиду понимание того, что такое знание и заблуждение, истина и ложь, доказательность и голословность, образованность и невежество, памятьливость и забывчивость, а также ставящие предел рефлексии;

2) характерные черты *рациональности* – общепринятые нормы абстрактного мышления и запоминания/вспоминания, на основе которых реально добывается и обрабатывается информация, рождаются понятия и оценки, строятся суждения, умозаключения и теории, а также формируются стереотипные алгоритмы оценочно-познавательной деятельности;

3) «*семиология (семиотическая когнитивность)*» – особенности познавательно-оценочной деятельности, закреплённые (коренящиеся) в структуре

¹⁶ См.: Усенко О.Г. К определению понятия «менталитет» // Российская ментальность: методы и проблемы изучения. С. 23–77.

разговорного языка и так называемых «культурных языков» – речь идёт о языках телодвижений¹⁷, одежды, цветов, музыки и т. д.;

4) *фоносемантика* – общепринятые представления о смысловой содержательности (информативности) и оценочно-эмоциональной окраске «окультуренных» звуков (прежде всего разговорного языка и музыки);

5) «*эмоциональные критерии творчества*» – установки и соответствующие эмоции, благодаря которым единообразно оцениваются те или иные виды интеллектуальной деятельности (например, чтение книг, учение, художественное творчество, заимствование);

6) особенности *комического и смехотворчества*.

Основные элементы **кодекса поведения**: 1) «*модусы поведения*» – наборы социальных ролей (обязательных и допустимых форм и видов поведения), соответствующие тем или иным типам личности, т.е. предписанные всем без исключения членам данной общности – во-первых, как представителям её в целом, а во-вторых, как представителям её основных страт и групп (половозрастных, социальных, этнических, профессиональных и пр.);

2) «*шаблоны индивидуации*» – типичные наборы установок и стереотипов, которые используют для осознания и выражения своей индивидуальности члены данной страты;

3) «*рецепты наведения порядка (преодоления хаоса)*» – шаблонные заготовки «необычного» поведения, которое желательно или допустимо в случае эксцесса, явного нарушения с чьей-либо стороны общепринятых норм; из этого набора индивид (группа) извлекает подходящие в данном случае речевые обороты, невербальные звуковые сигналы, интонации, телодвижения, манипуляции со своим обликом и одеждой и т. д.¹⁸

Совместное достояние **картины мира и стиля мышления**: 1) *«средства оптимального оперирования информацией»* – общепринятые «накопители информации» (знаки, символы, метафоры, образы, формулы, пословицы, поговорки и пр.) и правила их создания, изображения, интерпретации; эти средства обеспечивают единство когнитивных, оценочных, эмоциональных процессов и их результатов (познания и знания, оценивания и оценки, переживаний и чувств);

2) *колористические* установки и представления, диктующие оценочно-эмоциональное восприятие того или иного цвета (по принципу «тёплый/ холодный», «весёлый/ мрачный» и т.п.) и формирующие массовое мнение о сочетаемости различных цветов и оттенков;

3) *стереотипы-обновители «модели мироустройства»* – шаблонные установки и схемы её пополнения, «чистки», структурной корректировки и даже перестройки; если стереотипы осознаваемы, то с их помощью происходит человеческое самопознание.

¹⁷ При реконструкции языка телодвижений нужно помнить, что на раннем этапе развития кинематографа не было единого стандарта скорости прокручивания киноленты: в 1900–1910-х гг. она составляла 16 кадров в сек. и только в 20-х гг. установился современный стандарт – 24 кадра в сек. (см.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 110).

¹⁸ Все три элемента кодекса поведения, рассматриваемые в их единстве на уровне индивида, т. е. в умозрительной ситуации, когда он выступает носителем всего множества социальных ролей, можно обозначить термином «габитус» (см.: Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология. М., 1998. С. 39–41).

[Вып. 3, № 40. С. 42]

Общие элементы **картины мира и кодекса поведения**: 1) *«ладомир»* – идейно-эмоциональная основа повседневной жизнедеятельности людей и групп в рамках данной социокультурной общности, т.е. набор представлений, понятий, воспоминаний и переживаний, закреплённый в массовом сознании посредством обычаев, ритуалов, коммуникативных норм и помогающий индивиду (группе) ориентироваться в обществе и выполнять функции, обусловленные социальными ролями; имеются в виду взгляды на труд и собственность, богатство и бедность, понимание справедливости и законности, отношение к праву и беззаконию, представления о власти и авторитете, о мужском и женском, взгляды на брак и семью, понятия личности и индивидуальности, представления о зависимости и свободе и т. п.;

2) *вкусовые предпочтения*: преобладающие типы одежды; различие престижной и непрестижной пищи; разделение искусств, музыкальных инструментов, певческих голосов, исполнительских форм и стилей (манер) на «чистые/ нечистые», «высокие/ низкие» и т.п.; представления о комфорте и бытовых удобствах; типовые методы ухода за телом; понимание физической красоты и т. д.

Общие элементы **стиля мышления и кодекса поведения**: 1) *«установки личностной ориентации»* – массовые идейно-эмоциональные образования (представления, понятия, ожидания, настроения и т.д.), которые подсказывают индивиду оценку его собственных поступков и/или мотивируют его поведение (диктуют понимание того, что такое нормальность/ненормальность, новое/старое, выгода/убыток, полезное/бесполезное, престиж/позор и т. п.);

2) *«арсенал коммуникации»* – набор знаков, символов, образов и кодов, необходимый индивиду для описания в ходе общения всего того, что связано с его познавательно-оценочной деятельностью и эмоциональной жизнью, а социальной группе – для обеспечения взаимодействия с другими группами и для поддержания её внутреннего единства; в этот набор входят элементы «культурных языков» (это язык жестов, мимики, поз, телодвижений, одежды, украшений, «мушек», веера, цвета, материалов, металлов и пр.), а

также речевые клише и фонационные средства коммуникации (тембр речи, её темп, громкость, мелодичность и пр.).

Данная модель в конкретных исследованиях может корректироваться за счёт устранения «пограничных зон» между ментальными сферами. В таком случае структуру менталитета будут составлять лишь парадигма сознания, картина мира, стиль мышления и кодекс поведения.

2. Методика

Под исследовательской методикой вообще понимается система методов (приёмов, способов) познания и правил их применения. Последние – это указания на очерёдность, последовательность и частоту использования тех или иных методов, на необходимость применять их по отдельности и/или в связках и т. п.

Основными структурными компонентами любой методики выступают исследовательские процедуры, каждая из которых представляет собой совокупность операций, направленных на решение конкретных познавательных задач. Операция, в свою очередь, является набором действий, заключающихся в использовании того или иного метода. Цепочка взаимосвязанных и, как правило, последовательно выполняемых процедур обозначается термином «направление исследования».

[Вып. 3, № 40. С. 43]

Методы. Само собой разумеется применение таких когнитивных приёмов, как наблюдение и сравнение, анализ и синтез, индукция и дедукция, обобщение и типизация, абстрагирование и схематизация, типологизация и классификация. Однако специфика «менталитетоведческого» исследования выводит на первый план другие способы научного познания.

Во-первых, это **историко-генетический** метод, незаменимый при изучении жизненного пути и личности отдельных участников кинопроизводства, а также при реконструкции социокультурного бытия (истории) тех или иных фильмов¹⁹.

Во-вторых, это **статистические** методы (включая контент-анализ), незаменимые при обработке фильмографических материалов, счёт которым часто идёт на сотни и тысячи²⁰.

В-третьих, исследование фильмографии, а также целого множества кинолент связано с применением **структурно-типологического** метода. Он заключается в поиске формообразующих универсалий («повествовательных инстанций»²¹, «точек зрения»²², стереотипных композиционных приёмов, а также «общих мест» – широко распространённых и не требующих пояснений образов, символов, речевых конструкций), их классификации и типологии, установлении соотношений между ними с целью выделения инвариантов²³.

В-четвёртых, может иметь место **опрос (анкетирование)** с применением признаков шкал, на основе которых информанты (зрители и/или создатели фильма) оценивают отдельные черты какой-либо киноленты²⁴.

¹⁹ См.: Великий Киному. С. 498–531; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. М., 1995.

²⁰ См.: Методы количественного анализа текстов нарративных источников. М., 1983; *Хвостова К.В.* Контент-анализ в исследованиях по истории культуры // *Одиссей: Человек в истории*: 1989. М., 1989. С. 136–143; Методы сбора информации в социологических исследованиях. М., 1990. Кн. 2; *Богомолова Н.Н., Стефаненко Т.Г.* Контент-анализ. М., 1992; *Основы прикладной социологии*. М., 1995; *Аверьянов Л.Я.* Контент-анализ. М., 2009.

²¹ «Рассмотрим известный парадокс, связанный с именем Эдипа: "Из того, что Эдип хотел жениться на Иокасте, которая была его матерью, следует, что Эдип хотел жениться на своей матери". Утверждение, как мы знаем, фактически неверное. Парадокс снимается, если наряду с субъектом

(агентом) – Эдипом – реконструировать позицию некоего стороннего наблюдателя – судьбы, рока или нашу с вами, читатель, – который выступает субъектом знания того, что Иокаста является матерью Эдипа. Предложение, таким образом, распадается на две самостоятельные части, одна из которых описывает внутренний мир Эдипа – его желание жениться, а другая с позиции объективного наблюдателя описывает родственные связи Эдипа» (*Петренко В.Ф.* Психосемантика сознания. М., 1988. С. 20).

²² «... Только в психологии или же в других дисциплинах, учитывающих психологический аспект, возможно "пробегание" одним и тем же объектом мест наблюдателя, наблюдаемого и "третьего лица"» (*Пятигорский А.М., Успенский Б.А.* Персонологическая классификация как семиотическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1967. Вып. 198. С. 10).

²³ См.: *Шмид В.* Указ. соч.; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 183–225; *Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию... С. 109–121; *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988. С. 11; *Пропт В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; 2-е изд. М., 1969; *Мелетинский Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1983. Вып. 635; *Он же.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. 1993. Вып. 2; *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

²⁴ См.: *Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З.* Как измерить театральные репертуары? // Число и мысль. М., 1980. Вып. 3. С. 107–127; *Воробьев Г.Г.* Твоя информационная культура. М., 1988.

[Вып. 3, № 40. С. 44]

В-пятых, важную роль играют методы из арсенала **герменевтики**:

1. Метод «внимательного чтения» (М.О. Гершензон, Я.О. Зунделович) или «восполняющего понимания» (М.М. Бахтин). Суть его – в обнаружении текстуальных противоречий, «оговорок»²⁵, «умолчаний»²⁶ и «речевых лакун»²⁷, их объяснении и устранении²⁸.

2. Метод «вчувствования» (В. Дильтей) или «вживания» (М.М. Бахтин), который является составной частью процедуры, именуемой с подачи В.С. Библера «диалогом культур». Здесь имеет место игровое раздвоение сознания исследователя: он время от времени мысленно выходит из рамок привычного и смотрит на мир глазами Чужого – через призму иных языков, традиций, обычаев, идеалов и т.д. При этом учёный умозрительно переходит из области «своего» в область «иного (чужеродного)» с вопросами, а возвращается с ответами, которые получает благодаря тому, что отождествляет себя с источником и «одушевляет» его, представляя в образе собеседника, способного реагировать на обращения к нему²⁹.

3. Метод «схематической» (В.П. Визгин) или «анфиладной» интерпретации, когда реалии, обнаруженные за уже истолкованными знаками, в свою очередь рассматриваются как знаки, требующие «прочтения» и толкования, а когда обнаруживаются «реалии 2-го плана», то они тоже предстают в виде знаков, и дешифровка последних выводит исследователя на «реалии 3-го уровня», и всё начинается снова. Такое продвижение «вглубь» текста оказывается переходом от представлений и образов к понятиям и концептам, от частного к общему³⁰.

С. 184–199; *Журавлёв А.П., Павлюк Н.А.* Язык и компьютер. М., 1989. С. 21–127; *Журавлёв А.П.* Звук и смысл. М., 1991. С. 10–58.

²⁵ «Оговорка» – фраза или её часть, которая на взгляд реципиента в данной ситуации выглядит нелогичной, неуместной, лишней, странной, «уводящей в сторону» от повествования.

²⁶ «Умолчание» – это сознательное построение речи (текста) таким образом, чтобы отсечь лишнюю (на взгляд автора в данной ситуации) информацию, т.е. оставить часть сведений, в принципе необходимых реципиенту, за пределами сообщения. При этом сообщение выглядит внешне как нечто цельное и законченное. Утаённая информация выявляется лишь путём сопоставления данной речи (текста) с другими высказываниями автора.

От «умолчаний» нужно отличать «смысловую неполноту текста». Последняя имеется в любом произведении: «Реальный текст характеризуется смысловыми пропусками того, что «само собой» известно реципиенту, того, что образует «имплицитные смысловые аксиомы» – «знания о мире»» (Петренко В.Ф. Указ. соч. С. 18).

²⁷ «Речевая лакуна» – это противоречащее нормам грамматики отсутствие в речи (тексте) отдельных языковых единиц и/или конструкций, но это такое отсутствие, которое, по мнению автора, не должно привести реципиента к неверному восприятию речи (текста), ибо упущенное как бы само собой разумеется и может быть мысленно восстановлено. Подобное возможно лишь в рамках общего для автора и реципиента коммуникативного контекста – при наличии единого фонда представлений и знаний или при условии, что высказывание с «лакуной» дополняется иными сообщениями.

²⁸ См.: Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981. С. 73–75; Кузнецов В.Г. Указ. соч. С. 134–135; Цивьян Ю.Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка. С. 148–149.

²⁹ См.: Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 15–16, 281, 293; Философский энциклопедический словарь. С. 111; Кузнецов В.Г. Указ. соч. С. 58, 134–135; Библер В.С. Образ простеца... С. 90–96; Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 381–383.

³⁰ См.: Кузнецов В.Г. Указ. соч. С. 136–137; Мейзерский В.М. Указ. соч. С. 3–9; Заболотских Д. Указ. соч. С. 82–86.

[Вып. 3, № 40. С. 45]

Основные направления исследования: 1) социокультурная атрибуция менталитета, воплотившегося в изучаемой совокупности источников, т. е. выяснение того, о менталитете какой именно общности идёт речь, 2) непосредственное извлечение из данных источников «ментальной начинки».

Социокультурная атрибуция менталитета, воплотившегося в изучаемой совокупности источников, подразумевает выполнение трёх исследовательских процедур:

1) определение «*культурной ориентации*» каждого фильма:

а) на носителей какого языка рассчитан фильм? (исходная ориентация создателей; язык названия, титров, речи актёров, анонсов и рекламы; регионы проката);

б) на представителей какой конфессии рассчитан фильм? (исходная ориентация создателей; источники и детали сюжета; особенности музыки; характер анонсов и рекламы; регионы проката; обстановка показа);

в) представителям каких этносов – в рамках данной языковой и конфессиональной общности – адресована лента? (исходная ориентация создателей; источники и детали сюжета; особенности музыки; характер анонсов и рекламы; регионы проката без перевода и дубляжа; обстановка показа);

г) носителями какой культуры являются главные лица съёмочной группы – режиссёр, сценарист, оператор, композитор, художник, продюсер? (этническое происхождение; родной язык; этническая группа, внутри которой провёл детство и юность; вероисповедание; конфессиональная группа, внутри которой провёл детство и юность; уровень образования);

д) носителями какой культуры являются ведущие актёры? (параметры те же, что и в предыдущем пункте);

е) было ли массовое неприятие фильма представителями каких-либо конфессиональных или этнических групп? (рецензии и отклики в прессе; оценки, зафиксированные в дневниках и мемуарах);

ж) есть ли важные в данном аспекте замечания у цензоров?;

2) определение «*социальной ориентации*» каждого фильма:

а) адресуется ли фильм лишь горожанам или также сельским жителям? (исходная ориентация создателей; способы и места рекламы; пункты кинопоказа; отношение сюжета к фольклорным традициям);

б) на публику с каким интеллектуальным уровнем рассчитан фильм? (исходная ориентация создателей; характер и способы рекламы; уровень понятности названия и сюжета; количество, роль и характер надписей);

в) для носителей какого имущественного и правового статуса создавался фильм? (стоимость билетов на киносеансы; социальный состав публики; внешнее и внутреннее оформление кинозала; требования к поведению публики и степень их выполнения; характер «бродячих» сюжетов).

г) было ли массовое неприятие фильма на уровне отдельных страт и социальных категорий? (рецензии и отклики в прессе; оценки, зафиксированные в дневниках и мемуарах);

д) есть ли важные в данном случае замечания у цензоров?;

3) формулировка *обобщающего вывода* применительно к данной совокупности кинокартин и фильмографических материалов.

[Вып. 3, № 40. С. 46]

Извлечение «ментальной начинки» из кинолент и фильмографии происходит в три этапа и связано с выполнением в общей сложности 9 исследовательских процедур.

На **первом этапе** изучаются фильмы по отдельности на уровне их основных подсистем – сюжета, видеоряда и звукоряда:

1) изучение *сюжета* (на основе окончательного сценария и/или синопсиса и видеоряда):

а) формальный (структурный) анализ:

■ выделение фабулы, т.е. краткой, связной и необратимой во времени картины событий, посредством переструктурирования сюжета – его разбивки на «линии» и «эпизоды» (которая может не соответствовать авторскому членению сюжета, т.е. главам и главам сценария и/или элементам формального членения видеоряда), схематизации выделенных сюжетных «блоков» и такой их рекомбинации, которая, фиксируя лишь главное, исключает событийную «сумятицу» и темпоральную инверсию;

■ составление «фабульной формулы» – предельно обобщённой сюжетной схемы;

б) содержательный (семантический) анализ сюжета:

■ выявление и анализ коннотаций (глубинных смыслов) названия (названий);

■ выявление и анализ корреляций между именами, внешностью и «ролями» персонажей (под «ролью» разумеется социальный статус, моральный облик и сюжетные функции персонажа);

■ выявление логики описываемых событий и человеческих поступков;

■ анализ и типологизация функций, присущих отдельным элементам вещественной (предметной) среды фильма;

в) анализ, типологизация, интерпретация сделанных выводов с целью получения первичных данных, потенциально содержащих информацию о тех или иных элементах менталитета, воплотившегося в данной киноленте; имеются в виду характерные для её персонажей и авторов представления о физической и социальной реальности и о себе, присущие им черты поведения, эмоциональной и когнитивной деятельности и т.д.;

2) изучение *видеоряда* (если фильм целиком не сохранился, возможен анализ отрывков или даже отдельных кадров):

а) формальный анализ:

■ фиксация, классификация, интерпретация визуальных структур, из которых состоят как отдельный кинокадр (мизансцены; планы съёмки; ракурсы; использование светотени и/или цвета; вставка надписей, заставок, виньеток и пр.), так и вся последовательность кадров, развёртывающаяся во времени и пространстве (формальное членение фильма – его наглядная разбивка на серии, части, действия (акты), эпизоды и т.д.; средства передачи на экране движения персонажей, животных и предметов; методы комбинированной съёмки; межкадровые титры);

■ выявление и описание «визуального языка» фильма, т.е. правил и закономерностей построения видеоряда, применения и сочетания обнаруженных визуальных структур;

б) содержательный анализ видеоряда:

[Вып. 3, № 40. С. 47]

■ анализ облика и поведения персонажей, а также титров с целью обнаружения и типологизации единиц и норм речи, поведения и жизнедеятельности вообще; особенное внимание должно быть уделено тем персонажам или их чертам, которые «не прописаны» в сценарии (синопсисе) вообще или только «намечены»;

■ изучение вещественной (предметной) среды фильма – реального антуража и декораций;

в) обработка полученных выводов с целью пополнения первичных данных, потенциально содержащих информацию о менталитете, воплотившемся в данном фильме;

3) изучение *звукоряда*:

а) функционально-семантический анализ разговорной речи, музыки, «естественных» звуков и «тишины» с целью обнаружения речевых и музыкальных атрибутов положительных и отрицательных персонажей и/или событий, а также выявления корреляций между определённым образом окрашенными событиями, поступками, высказываниями, с одной стороны, и отдельными звуковыми «блоками», музыкальными мелодиями (пассажами) или периодами «тишины», с другой;

б) определение используемых музыкальных инструментов, певческих голосов, исполнительских форм и примерная их классификация на основе установления их связей с репрезентациями позитивного или негативного начала в сюжете и/или видеоряде,

в) определение преобладающих музыкальных форм и выразительных средств: налицо гармония или додекафония (какофония)?; используется одноголосие или многоголосие (гомофония и/или полифония)?; каковы особенности лада? и т.д.;

г) обработка полученных выводов с целью пополнения первичных данных, потенциально содержащих информацию о менталитете, воплотившемся в данном фильме.

Второй этап – это проверка и корректировка первичных данных посредством сопоставления мнений о фильме (фильмах) в среде «своих» (для кинотворцов) и «чужих»:

1) обобщение и типологизация позитивных и негативных оценок, вынесенных фильму (фильмам) членами той же социокультурной общности, в которую входят и кинотворцы, и воплотившихся в текстовых фильмографических материалах (цензурных заключениях, рецензиях, откликах на фильмы, дневниковых записях, обобщающих статьях и обзорах);

2) аналогичная обработка текстовой фильмографии, созданной представителями иных социокультурных общностей (когда исследователь связан с творцами и зрителями изучаемых фильмов посредством единой ментальной традиции, данная процедура позволяет увидеть в кинолентах то, что для исследователя очевидно, естественно и посему незаметно);

3) сравнение вновь полученного материала с отобранными на первом этапе данными и внесение в них коррективов, т.е. пополнение их или, наоборот, исключение из их числа недостоверных сведений – прежде всего тех, что связаны с такими моментами фильма (фильмов), которые у «своих» постоянно вызывали неприятие, критику, насмешки и т. п.

На **третьем этапе** происходит непосредственная реконструкция менталитета, нашедшего своё выражение в изучаемых источниках:

[Вып. 3, № 40. С. 48]

1) обобщение и типологизация данных о подсистемах всех фильмов и о восприятии картин зрителями с целью выделения формальных и содержательных *стереотипов* – как локальных, подсистемных (на уровнях всех сюжетов, видео- и звукорядов), так и общих (на уровне абстрактной модели фильма, представляющей всю изучаемую совокупность кинолент);

2) анализ обнаруженных стереотипов с целью выявления *инвариантов* – как на уровне отдельных подсистем, так и на уровне фильма в целом; это могут быть универсальные «фабульные формулы», мотивы, закономерности построения сюжета, видео- и звукоряда, построения фильма в целом, а также его показа (развёртывания во времени и пространстве), восприятия, понимания, интерпретации и т. д.;

3) обработка инвариантов с целью реконструкции *ментальных феноменов* и распределения их по указанным выше структурным «ячейкам».

II. Апробация предложенной методологии

1. Предварительные замечания

Хронологические рамки исследования. В идеале апробацию лучше всего проводить таким образом, чтобы результаты могли стать основой не только для дальнейшего совершенствования предложенной методологии, не только для дискретных (синхронических) исследований отечественного кино, но и для его связного (диахронического) изучения от зарождения до наших дней. С этой точки зрения наиболее разумным выглядит обращение к начальной истории нашего кинематографа – периоду 1908–1919 гг.

До прихода к власти большевиков российский кинематограф был исключительно в руках частных лиц. Первые государственные студии появились в 1918 г. Однако многие из первых «советских» лент были сняты по заказу и на средства новых властей «кинофабрикантами». Декрет советского правительства от 27 августа 1919 г. инициировал национализацию «фотографической и кинематографической торговли и промышленности». Спустя четыре месяца переход кинопромышленности и кинопроката в руки государства завершился³¹.

Источниковая база исследования. Её формирует случайная выборка из всей совокупности источников по истории российского игрового кино 1908–1919 гг. Характер выборки обусловлен тем, что не было сознательного поиска и отбора источников по типам, жанрам, тематике, авторам, датам выхода в свет и т.д. Однако остаётся открытым вопрос, является ли эта выборка репрезентативной, т.е. позволяющей делать корректные обобщающие выводы о российском игровом кино указанного периода.

Во-первых, неизвестно точное количество художественных лент, снятых в то время. Составителю их наиболее полного каталога Вен. Е. Вишневскому были доступны сведения лишь о части «кинодекламаций», «говорящих» и «звуковых (граммофонных)» фильмов³². При этом к игровым лентам он отнёс и съёмки

³¹ См.: Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 102–103; Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986. С. 392.

³² См.: Вишневский Вен. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945. С. 142 (прим.), 154 (прим.).

театральных спектаклей. Это вызвало возражения у других авторов, которые к тому же сообщают несколько иные сведения о количестве игровых фильмов, созданных до 1918 г.³³ Если же обобщить всю наличную информацию, то получается, что в России интересующего нас периода были сняты как минимум 2263 ленты (из них примерно 256 – в 1918–1919 гг.³⁴).

Во-вторых, из этой совокупности сохранились – хотя бы частично – всего 345 фильмов (к 339 лентам частного производства³⁵ нужно прибавить 6 фильмов, снятых на государственных студиях в 1918–1919 гг.³⁶). Это составляет около 15%.

Плохую сохранность кинокартин могут частично компенсировать фильмографические материалы, но с ними сходная проблема – многие либо утрачены, либо сохранились не полностью, либо ещё не введены в научный оборот³⁷.

Итак, источниковую базу исследования образуют 61 лента и 1490 фильмографических «единиц» – 450 иконографических материалов (репродукции афиш и анонсов, фотографии деятелей кино и «электротеатров», кадры из фильмов) и 1040 текстовых (синописи, анонсы, отклики на фильмы, отрывки из работ критиков, материалов государственного делопроизводства, источников личного происхождения).

В группу источников-кинолент входят следующие фильмы (некоторые сохранились не полностью): 1908 г. – «Драма в таборе подмосковных цыган», «Понизовая вольница (Стенька Разин)», «Русская свадьба в XVI столетии», «Свадьба Кречинского», «Усердный денщик»; 1909 г. – «Мазепа», «Смерть Иоанна Грозного»; 1910 г. – «Жизнь и смерть А.С. Пушкина», «Идиот», «Пиковая дама», «Русалка»; 1911 г. – «Евгений Онегин», «Жених», «Князь Серебряный», «Оборона Севастополя»; 1912 г. – «Барышня-крестьянка», «Борис Годунов», «Братья-разбойники», «Весёлые сценки из жизни животных», «Крестьянская доля», «Месть кинематографического оператора», «1812 год (Отечественная война)», «Уход великого старца»; 1913 г. – «Воцарение Дома Романовых», «Домик в Коломне», «Дядюшкина квартира», «Ночь перед Рождеством», «Сонька Золотая ручка» (1-я серия), «Стрекоза и Муравей», «Трёхсотлетие царствующего Дома Романовых»; 1914 г. – «Сказка о спящей царевне и семи богатырях», «Снегурочка», «Хризантемы»; 1915 г. – «Дети века», «Дядя Пуд в Луна-парке», «Лилия (Лилия Бельгии)», «Миражи», «После смерти», «Сонька Золотая ручка» (4-я и 6-я серии), «Тени греха», «Царь Иван Васильевич Грозный (Псковитянка)»; 1916 г. – «Жизнь за жизнь», «Лысый – кинооператор», «Пиковая дама», «Умирающий лебедь»; 1917 г. – «Бабушка русской революции», «За счастьем», «Король Парижа», «Революционер», «Сатана ликующий»; 1918 г. – «Барышня и хулиган (Учительница рабочих)», «Горничная Дженни», «Закованная фильмой», «Молчи, грусть, молчи», «Отец Сергей», «Последнее танго», «Проект инженера Прайта», «Честное слово»; 1919 г. – «Девьи горы», «Поликушка».

³³ См.: Вишневский Вен. Е. Указ. соч. С. 7–156; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2. С. 298; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 27, 43.

³⁴ См.: Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. С. 5–19; Т. 3. С. 248–306.

³⁵ См.: Великий Киному. С. 4–497, 532–536.

³⁶ См.: Советские художественные фильмы. Т. 1. С. 5–19, № 2, 5, 21, 26, 34, 47.

³⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 14–20, 260, 270–271; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 85 (прим.), 155; Петрович А. Русская периодическая печать первых послереволюционных лет // Из истории кино: Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6. С. 175.

Фильмографические материалы взяты из двух каталогов³⁸, четырёх сборников³⁹ и шести монографий⁴⁰.

Говоря об информативных возможностях привлечённых источников, нужно отметить, что до марта 1917 г. существовала официальная цензура⁴¹. Во-первых, она следила за тем, чтобы в кинофильмах не было «порнографии». Во-вторых, запрещалось не только критиковать существующие порядки, но и просто поднимать в кино темы политического характера. Поначалу (примерно до 1911 г.) цензоры следили даже за тем, чтобы среди киногероев не оказались российские офицеры. Вплоть до Февральской революции нельзя было изображать здравствующих членов царской фамилии, а также иноземных монархов⁴². (Правда, последний запрет был фактически снят после начала Первой мировой войны, так как появились фильмы, выставлявшие германского императора в неприглядном свете⁴³). Наконец, была запрещена демонстрация лент религиозного содержания, в том числе и о жизни православного духовенства⁴⁴.

Таким образом, результаты нашего исследования следует воспринимать как предварительные и требующие дальнейшей проверки на более широком круге источников.

2. Социокультурная атрибуция менталитета, воплотившегося в изучаемой совокупности источников

Ради экономии места, думается, вполне позволительно начать сразу с выводов, полученных на основе сравнения, обобщения и типизации сведений о всех картинах с учётом фильмографических материалов.

2.1. Атрибуция культурных параметров. Во-первых, анализ показал, что отечественный кинематограф 1908–1919 гг. ориентировался главным образом на русскоязычное население Российской империи.

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 русском⁴⁵. Что касается титров (надписей), то даже в лентах, рассчитанных в первую очередь на еврейскую публику, они были, скорее всего, на русском⁴⁶. То же самое надо сказать о языке анонсов и рекламы. Лишь ленты, используемые для «кинодекламаций», сопровождалась иногда монологами на языке национального меньшинства – к примеру, на том же идише⁴⁷.

³⁸ Вишневский Вен. Е. Указ. соч. С. 7–160; Советские художественные фильмы. Т. 1. С. 5–19.

³⁹ Великий Кино; Мигающий синема; Якубович О.В. Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат. и док. М., 1961. Вып. 4. С. 101–102; 20 режиссёрских биографий. М., 1971. Раздел «Иллюстрации».

⁴⁰ Это уже названные монографии С.С. Гинзбурга, Н.М. Зоркой, Н.А. Лебедева, Ж. Садуля, а также следующие работы: Поляновский М.Л. Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958; Соколов Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961.

⁴¹ Следует признать ошибочным утверждение, что до 1918 г. «цензурные ограничения фактически были ничтожны» (Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 247).

⁴² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 376; Великий кино. С. 78.

⁴³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 199–200.

⁴⁴ См.: Там же. С. 102, 129, 376.

⁴⁵ См.: Великий Кино. С. 101–102, 115, 145–146.

⁴⁶ См.: Там же. С. 56–60, 86, 115, 145.

⁴⁷ См.: Там же. С. 101–102.

Если говорить об экранизациях литературных произведений, то из 120 авторов 85 писали на русском языке⁴⁸.

Регулярный прокат фильмов имел место лишь в тех регионах, где было относительно много русскоязычных (собственно Россия, Украина, Польша, Прибалтика и лишь с 1915 г. – Средняя Азия)⁴⁹. Фильмы, созданные на польской территории, с успехом шли в других регионах Российской империи, а часть поляков-кинодеятелей работали или даже осели в Москве⁵⁰.

Второй вывод: российское кино было рассчитано в первую очередь на христианскую аудиторию, ядром которой выделялись православные.

Об этом свидетельствуют и цензурный запрет глумиться над православным духовенством и даже его изображать⁵¹, и легко угадываемая конфессиональная принадлежность главных персонажей отечественных лент, сделанных на «местном материале»⁵², и названия отдельных картин (к примеру, в 1911 г. вышел фильм «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ!»)⁵³.

Музыка, сопровождавшая демонстрацию фильмов, была по преимуществу «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)⁵⁴, что некоторые фильмы шли под аккомпанемент оркестра и/или церковного хора, исполнявшего либо отрывки из произведений русских композиторов и народные песни⁵⁵, 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 сцене⁵⁶. 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 песнопений⁵⁷.

Третий вывод: в 1908–1919 гг. из всех этносов, живших на территории Российской империи, в качестве зрителей отечественных кинокартин воспринимались прежде всего русские.

Подавляющее большинство кинолент были сняты по сюжетам из жизни русских⁵⁸ – или по литературным произведениям (их экранизации составляли не менее трети всего репертуара игровых фильмов)⁵⁹, или по сюжетам из отечественной

⁴⁸ См.: Вишневецкий Вен. Е. Указ. соч. С. 157–160.

⁴⁹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 191; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 158.

⁵⁰ См.: Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 302–303.

⁵¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 129, 376.

⁵² См.: Вишневецкий Вен. Е. Указ. соч. С. 7–156.

⁵³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 115.

⁵⁴ См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 8; Великий Кино. С. 79, 82, 111–112.

⁵⁵ См.: Великий Кино. С. 23, 54, 112, 332; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 20.

⁵⁶ См.: Соболев Р.П. Указ. соч. С. 96–97; Великий Кино. С. 160–161, 355; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 240–241.

⁵⁷ См.: Великий Кино. С. 23, 91–95, 339; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 20.

⁵⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 112, 271; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 28.

⁵⁹ См.: Вишневецкий Вен. Е. Указ. соч. С. 3, 142–156; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 99–100.

истории⁶⁰, или по оригинальным сценариям⁶¹. Впрочем, это не удивительно, поскольку 90 % дореволюционного российского кинопроизводства было сосредоточено в Москве⁶².

Из остальных этносов увидеть на экране свою историю и жизнь могли хотя бы изредка лишь украинцы (в основном в лентах по произведениям Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина)⁶³ и евреи⁶⁴, а также – правда, совсем редко – некоторые народы Кавказа и Закавказья⁶⁵.

Названия и сюжеты многих кинокартин прямо или косвенно связаны с романсами и песнями, популярными в среде русских⁶⁶. Это касается и лент, названия которых отсылают к революционным песням⁶⁷. Исключением являются немногочисленные фильмы на сюжеты еврейских песен и оперетт или просто сопровождавшиеся еврейскими мелодиями на сеансах «кинодекламации»⁶⁸. Но были музыкальные произведения, «общие» для евреев и русских, – к примеру, романс Блейхмана «Ты помнишь ли?»⁶⁹

Четвёртый вывод, позволяющий провести «культурную» атрибуцию привлечённых источников, таков: российский кинематограф 1908–1919 гг. был делом прежде всего людей, для которых русский язык был родным, которые были носителями христианской культуры и обладали как минимум средним образованием.

подавляющее большинство кинотворцов были по происхождению русскими⁷⁰. Остальную часть составляли русскоязычные («обрусевшие») украинцы, евреи, поляки⁷¹, а также чехи (семья Бауэров) и немцы (Гельгардт, Г. Либкен, Ф. Рейнгардт, П. Тиман)⁷². Людей, не знавших или плохо знавших русский язык, в киномире можно было пересчитать по пальцам⁷³. При этом нужно отметить, что

⁶⁰ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 110–113, 115–120, 271; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 22, 29–30.

⁶¹ См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 57; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 301.

⁶² См.: Садуль Ж. Указ. соч. М., 1961. Т. 3. С. 175.

⁶³ 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.

⁶⁴ 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. Т. 1. № 59.

⁶⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 141; Великий Кино. С. 98, 189; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 180.

⁶⁶ 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.

⁶⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 356; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 15, 63.

⁶⁸ См.: Великий Кино. С. 56–57, 101–102, 116.

⁶⁹ См.: Там же. С. 223.

⁷⁰ 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.

⁷¹ См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 25–26; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 168; Великий Кино. С. 115, 131.

⁷² См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 23; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 167; Великий Кино. С. 38, 190 (прим.), 498, 521.

⁷³ 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; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 302–303.

фильмы, снятые такими людьми на сюжеты из русской жизни, чаще всего вызывали неприятие у публики, – так было, например, с картинами фирмы «Пате», полных, по словам критика, «развесистой клюквы»⁷⁴.

Если взять лишь актёров, то окажется, что нерусские исполнители снялись в небольшом количестве лент, причём эти фильмы чаще всего предназначались опять-таки для русскоязычной публики⁷⁵. И наоборот – в лентах для еврейской публики героев нередко играли русские⁷⁶.

Если говорить о профессиональном составе российских кинодеятелей (имея в виду записи в документах, а не убеждения людей), то львиную долю составляли православные (причём старообрядцы были крайне редки)⁷⁷, католики и протестанты.

Что касается интеллектуального уровня кинодеятелей, то можно полагать, что почти все они (тапёры не в счёт) получили среднее образование – закончили гимназию, реальное или коммерческое училище. Кроме того, многие режиссёры, сценаристы и операторы дополнительно учились ремеслу художника или актёра (например, Е.Ф. Бауэр, В.К. Висковский, Л.В. Кулешов, Ч.Г. Сабинский, П.И. Чардынин)⁷⁸. Некоторые из этих трёх групп, а также часть художников, продюсеров и актёров обучались в университетах – к примеру, И.И. Мозжухин⁷⁹ (правда, учёбу не закончил), Б.А. Михин, Р.Д. Перский, В.К. Туркин, П. Тиман, Френкель⁸⁰. Написавший музыку к нескольким фильмам И.М. Ипполитов-Иванов был не только дипломированным композитором, но и директором Московской консерватории⁸¹.

2.2. Атрибуция социальных параметров. Прежде всего надо сказать, что отечественная кинопродукция 1908–1919 гг. была адресована горожанам и людям, жившим рядом с городом и регулярно выбиравшимся туда.

На это указывают как преимущественные способы и места рекламы (газеты и городские афиши), так и пункты кинопоказа, среди которых на первом месте стоят города и рабочие посёлки и лишь спорадически фигурируют «крупные сёла» и «земские деревенские кинематографы»⁸². Обращает на себя внимание и то, что героями кинокартин о современной жизни были почти всегда горожане, а если крестьяне всё же изображались, то «этнографично» – как нечто диковинное⁸³. При всём при том в основе сюжетов или сюжетных линий нередко лежал крестьянский

⁷⁴ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 21; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 134; *Великий Киноемо.* С. 36.

⁷⁵ 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 Киноемо.* С. 15–16, 131, 364, 367.

⁷⁶ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 145; *Великий Киноемо.* С. 56, 252, 365–366.

⁷⁷ См.: *Мигающий синема.* С. 61.

⁷⁸ См.: *Великий Киноемо.* С. 498, 500, 516, 529; *Громов Е.С.* Лев Владимирович Кулешов. М., 1984. С. 14–17.

⁷⁹ См.: *Великий Киноемо.* С. 511.

⁸⁰ 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.

⁸¹ См.: *Великий Киноемо.* С. 23, 339; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 20.

⁸² См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 158, 223; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 13; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 77.

⁸³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 114, 118–119, 126–127.

фольклор (например, песни, сказки) – либо в исходном виде, либо в лубочной обработке⁸⁴.

Ответ же на вопрос об интеллектуальном уровне публики, которой адресовались российские фильмы в 1908–1919 гг., будет таким: «нормальным» зрителем был не просто

грамотный человек, но бегло читающий, получивший как минимум начальное образование и живо интересующийся искусством.

Ориентация на бегло читающих видна в характере титров (надписей), которые хотя и были краткими (как правило, назывные или простые предложения из 2–4 слов), однако не сохранялись на экране дольше 6–7 секунд⁸⁵.

В рекламе довольно часто были сокращения, понятные только театрам, а также иностранные слова. Кроме того, рядом с названием фильма обычно помещались интригующие анонсы (2–3 предложения по 2–4 слова)⁸⁶.

Чтобы понимать названия фильмов, нужен был некий культурный багаж, дабы не ломать голову над тем, кто такие опричники, партизаны, плебеи, рыцари, масоны, баядерки, шакалы, Леда, Юлиан-отступник, Дон Жуан, Лихо одноглазое, что такое гарем или скерцо⁸⁷.

Если говорить о сюжетах кинокартин, то они были рассчитаны на средний уровень интеллекта: с одной стороны, у них была, как правило, весьма простая и устойчивая структура⁸⁸, с другой стороны, сюжеты часто заимствовались из литературы, драматургии или учебников истории, а это уже подразумевало некую подготовленность зрителя.

Судя по экранизациям, «эталонный» зритель должен был интересоваться музыкальным театром (зачастую основой киносюжета было оперное или балетное либретто⁸⁹), а также активно читать – не только «бульварную» литературу, но и «высокую», не только отечественную, но и заграничную.

Если составить список авторов, чьи произведения экранизировались чаще всего, то на первом месте будет А.С. Пушкин. Следующие места (по принципу сокращения числа экранизаций) занимают А.П. Чехов, Л.Н. Толстой, А.М. Пазухин. Затем располагаются (примерно на одном уровне) Н.В. Гоголь и А.Н. Островский. Далее следуют Н.А. Некрасов, М.Ю. Лермонтов, Я. Гордин, Л.Н. Андреев, И.С. Тургенев, Г. Мопассан, А.В. Амфитеатров. Наконец, «наименее экранизированными из наиболее экранизированных» были А.А. Вербицкая, Ф.М. Достоевский, А.П. Каменский, И.А. Крылов, А.И. Куприн, Е.А. Наградская, А.К. Толстой, И.В. Шпагинский, С. Пшибышевский, И.С. Никитин⁹⁰.

Наконец, надо сказать, на людей какого социального положения было по преимуществу ориентировано российское кино в 1908–1919 гг.

⁸⁴ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 110–113, 118–119, 126, 142, 308; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 204, 213, 268; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 53; *Якубович О.В.* Иван Мозжухин. С. 6; *Великий Киному.* С. 28, 40, 55, 97, 144, 322, 388.

⁸⁵ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 110–111; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 12–13; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 103, 271; *Великий Киному.* С. 143, 145.

⁸⁶ См.: *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 8–9; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 185, 191, 197, 235; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 169 (прим.), 233.

⁸⁷ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 136, 149–150, 152, 218, 229, 261, 274–275, 353, 361, 365, 373; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 56–57; *Великий Киному.* С. 147, 282, 410.

⁸⁸ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 198–211, 218.

⁸⁹ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 121; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 28.

⁹⁰ См.: *Вишневский Вен. Е.* Указ. соч. С. 157–160.

В принципе, публику кинотеатров составляли почти исключительно горожане самых различных слоёв⁹¹. Разница была только в том, что одни ходили в дорогие, первоклассные кинотеатры («буржуазная публика» – известные адвокаты, профессора, актёры, писатели, крупные торговцы, фабриканты, спекулянты, тыловое офицерство, чиновники)⁹², а другие – в дешёвые кинозалы («демократические слои» – мелкие чиновники и торговцы, приказчики, ремесленники, домашняя прислуга, заводские рабочие, крестьяне-сезонники)⁹³.

Соответственно с этим делились и киноленты. Героями одних лент, наиболее многочисленных, были «белоручки» – богачи, аристократы и люди творческих профессий⁹⁴. Герои других картин, относящихся к жанру «бытового» фильма, были из провинциального купечества, крестьянства, ремесленников, а иногда рабочих, ямщиков, цыган и даже проституток. Но картин таких было мало; даже при том, что герои и сюжеты оставались условными, эти фильмы не желала смотреть обеспеченная публика, поэтому они сразу предназначались зрителям «второразрядных» кинотеатров⁹⁵.

Таким образом, налицо ориентация кинематографа «на мелкобуржуазного и буржуазного зрителя»⁹⁶ – на людей, которым не нужно ежечасно думать о хлебе насущном, у которых мало жизненных проблем, а главные из потрясений – это любовь, измена близкого человека, служебная интрига и т.д. Это люди среднего достатка (с точки зрения российского общества в целом). В социальной иерархии они занимают ступень выше крестьян, рабочих и прислуги, но ниже богачей, крупных предпринимателей и высших чиновников. Среди них есть 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 творческим, «невульгарным» занятиям.

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

3. Выявление «ментальной начинки» изучаемой совокупности источников

Опять-таки ради экономии места начнём с описания исследовательских процедур сразу **третьего этапа**, причём в данном разделе ограничимся действиями, которые только подготавливают реконструкцию менталитета, воплотившегося в наличных источниках.

3.1. Выявление стереотипов кинопроцесса. Здесь имеет смысл ограничиться лишь примерами, не дублирующими материал последующих разделов.

Так, изучение сюжетов на уровне формального анализа показало, что в любом фильме имелись «лакуны»⁹⁷. Для зрителя они могли быть и неявными (к примеру,

⁹¹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 94.

⁹² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 142, 159, 212; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 55.

⁹³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 142, 159, 214–215, 223–224, 241; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 31.

⁹⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 228; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 55.

⁹⁵ См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 31, 53.

⁹⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 224.

⁹⁷ См.: Там же. С. 111–112, 115, 120, 123–124, 141; Великий Кино. С. 52.

[Вып. 3, № 40. С. 56]

предпосылки, причины и/или 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 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»⁹⁸. И тут можно провести параллель с произведениями фольклора, для которых тоже характерно частое отсутствие объяснений и мотивировок – это имеет место в случаях, когда слушатели уже слышаны о героях и знают о них всё или почти всё⁹⁹.

В явной связи с указанным стереотипом была такая особенность киноповествования: поскольку считалось невозможным изобразить психологическую жизнь нескольких персонажей, то подробно выписывалась лишь одна роль – главная¹⁰⁰.

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 протеста¹⁰¹. Зато был иной устойчивый мотив: сюжеты антинемецких фильмов периода Первой мировой войны, как правило, включали эпизоды изнасилования россиянок захватчиками, и эти эпизоды становились «чуть ли не центральным материалом в подобных фильмах»¹⁰².

Стереотипным было и отношение создателей фильмов к материалу, взятому из «высокой» литературы и драматургии: почерпнутые сюжеты, идеи и образы 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 материала¹⁰³.

С этой точки зрения раннее отечественное кино и лубок («полуфольклорные» произведения изобразительного и словесного искусства) – родные братья¹⁰⁴. В России начала XX в. на лубочные картинки и книги был массовый спрос, несравнимый с популярностью «настоящей» живописи (например, «передвижников») и произведений русской классической литературы. Последние часто становились популярными лишь после того, как их переделывали в «лубочном духе». Сообразно с этим вполне закономерным был провал фильмов по рассказам Л.Н. Толстого, написанным для народа, но не адаптированным для него¹⁰⁵.

⁹⁸ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 30.

⁹⁹ См.: *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX веков. М., 1967. С. 12.

¹⁰⁰ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 284; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 145; *Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 1. С. 300.

¹⁰¹ *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 212.

¹⁰² См.: Там же. С. 196, 206.

¹⁰³ См.: Там же. С. 214–215; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 99–135.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ 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.

[Вып. 3, № 40. С. 57]

Интересные результаты дал семантический анализ названий фильмов, а именно выявление у них коннотаций (глубинных смыслов).

Во-первых, многие названия содержали отсылку к витальным (экзистенциальным) эмоциям – страху, ужасу, гневу, эротическим переживаниям: «Дерево смерти, или Кровожадная Сусанна», «Петля смерти», «Пляска смерти», «Смерти обречённые», «Страшная месть горбуна К.», «Страшный покойник», «Шкаф смерти», «Женщина с кинжалом (Обнажённая)»¹⁰⁶.

Во-вторых, названия кинолент актуализировали в сознании зрителя религиозные представления: «Братья Борис и Глеб» (1 серия фильма «Ирина Кисанова»), «Великомученик свободы Егор Сазонов», «Голгофа любви», «Её жертва», «И ждёт она суда не человеческого», «Кара Божия», «Кто без греха, кинь в неё камень», «Крестный путь», «Суд Божий», «Чаша искупления», «Не пожелай жены ближнего твоего», «Волжский дьявол»,

«Женщина-дьявол», «Женщина-сатана», «Загробная скиталица», «Антихрист», «Дети Сатаны», «Потомок дьявола», «Сатана ликующий», «Скерцо дьявола», «Таверна Сатаны»¹⁰⁷.

В-третьих, очень популярными были названия, указывавшие на слабость человеческой природы, стихийность и непреодолимость эмоций, безвыходность жизненных ситуаций: «В огне страстей и страданий», «В буйной слепоте страстей», «Во власти тёмной силы», «Грех попутал», «Невольник разгула», «Раба страстей, раба порока», «Смерч любовный», «Ураган страстей», «Человеческие бездны»¹⁰⁸.

В-четвёртых, названия кинолент часто завлекали тайной, которая трактовалась как неизвестное в привычном, обыденном: «Загадочный мир», «Из мира таинственного», «Любовные похождения госпожи В.», «Одесские катакомбы», «Тайна барского дома», «Тайна Воробьёвых гор», «Тайна германского посольства», «Тайна ложи литер "А"», «Тайна Нижегородской ярмарки»¹⁰⁹.

В-пятых, названия кинокартин зачастую создавали у зрителя нужный авторам идейно-эмоциональный фон, ибо содержали отсылки к широко известным произведениям искусства – балету («Умиравший лебедь»), опере («Снегурочка»), романсу («Последнее танго», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «У камина»), народной песне («Мой костёр в тумане светит», «Вниз по матушке по Волге», «Лучинушка»), эстрадной песне («Бал господень»), революционной песне («Вставай, проклятьем заклеймённый!», «Это будет последний и решительный бой»), стихам («Не подходите к ней с вопросами», «Ты ко мне не вернёшься», «Революционный держите шаг!»)¹¹⁰.

Далее, обнаружены корреляции между полом и статусом персонажей, с одной стороны, и их именовани-ем, с другой.

¹⁰⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 206, 208; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143, 204, 292, 298, 308; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52, 55–56.

¹⁰⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 205, 207, 221–222, 236; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 136, 143, 146–197 (прим. 2), 229, 236, 272, 308–309, 356, 373; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52, 56–57; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 59.

¹⁰⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 204–207, 212; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 234.

¹⁰⁹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 208, 218–219, 232, 234–235; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143–144, 203, 234, 308, 312; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52.

¹¹⁰ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 197, 204–205, 213, 220–221, 232, 240–241; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 206, 216, 308, 371–372; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 55, 57; Великий Киноемо. С. 215, 355, 388, 415, 467; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 15, 50, 63.

[Вып. 3, № 40. С. 58]

Так, мужчины из рабочих, крестьян, казаков, солдат, слуг и работников по найму носят имена Дмитрий (Митюха), Иван (Ванюша, Ванька), Касьян, Кузьма, Максим, Михаил, Панкрат, Пётр, Сергей, Тарас, Филипп¹¹¹. Их фамилии чаще всего оканчиваются на «-ов», «-ев» или «-кин»: Зайцев, Иванов, Козырев, Крючков, Кулешов, Летов, Меркулов, Нов, Петров, Пульников, Шевырёв, Загуляйкин, Сойкин, Чайкин¹¹². Иногда фамилию и даже имя заменяет прозвище (Иван Сотый, Щегол)¹¹³. При этом бросается в глаза, что выходцы из народа чаще называются лишь по имени или по фамилии, нежели по имени и фамилии вместе.

Мужчины из «среднего класса» (разночинцы, купцы, мелкие и средние чиновники, небогатые помещики, офицеры, люди «свободных профессий») и представители «высшего общества» (богачи-дельцы, крупные чиновники, аристократы), носят следующие имена: Алексей, Антон (Антоша), Анатолий, Андрей, Аркадий (Аркаша), Борис, Валерьян, Виктор, Витольд, Владимир (Вова, Вово), Георгий, Евгений, Жорж, Игорь, Лев, Михаил, Николай, Павел, Пётр, Пьер, Роберт, Сергей, Фома, Юрий, Ян¹¹⁴.

Но вот что интересно: персонажи этой группы чаще всего зовутся пофамильно, без имени. При этом их фамилии разнородны. Одни оканчиваются как на «-ов», «-ев», «-ин/ын», «-кин» (Астров, Башкиров, Воронов, Грибов, Громов, Жадов, Жуков, Золотов, Инсаров, Рокотов, Феофанов, Арсеньев, Волынцев, Тюфяев, Ахтырин, Волжин, Ворочилин, Кисточкин, Ланин, Мичурин, Рюмин, Сорокин, Кострицын, Лисицын). Другие фамилии имеют окончание «-ич» (Ренич, Рудзевич и т.п.). Эти варианты характеризуют чаще всего купцов, банкиров, промышленников, чиновников и офицеров¹¹⁵. Однако деловые люди носят и «неславянские» фамилии (Гольц, Кранц, Мервиль, Прест, Старк)¹¹⁶.

Третий вариант – когда фамилии заканчиваются на «-ский/цкий», «-ской/цкой» (Арский, Балицкий, Ведринский, Глинский, Горский, Нильский, Черский, Энский, Крамской, Заблоцкий, Красовский, Журицкий, Рудницкий, Терлецкий, Бецкой и т.п.). Их носители – основном аристократы, книгоиздатели, люди «свободных профессий» (писатели, учёные, врачи, художники, музыканты, театральные актёры, оперные певцы и пр.)¹¹⁷.

¹¹¹ См.: Великий Киноемо. С. 27, 55, 97–98, 116–117, 123, 171, 189, 191; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 55, 60; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 194–195, 255; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 204, 206, 222; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 38–39.

¹¹² См.: Великий Киноемо. С. 73–74, 171, 191; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 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.

¹¹³ См.: Советские художественные фильмы. Т. 1. № 60; Великий Киноемо. С. 28.

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ 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, 218–219, 220–222, 231, 241–242; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 294–296; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 171; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 5, 26.

¹¹⁶ См.: Великий Киноемо. С. 207; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 234, 357; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 207–208.

¹¹⁷ 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.

[Вып. 3, № 40. С. 59]

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, Мария (Маша), Анастасия (Настя), Прасковья (Параша), Оксана, Татьяна (Таня), Ульяна (Уля), Юзя¹¹⁸.

Представительницы «среднего» и «высшего класса» фигурируют под именами 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, Лёля (Лёлечка), Лидия (Лиза), (Любовь) Любочка, Людмила, Марианна, Мариетта, Мария (Марья, Маруся), Мирра, Муся, Ната, Надежда (Надя), Наталья (Наташа), Нелли, Нина (Ниночка, Нетти), Нюра, Ольга, Полина (Поля), Раиса, Софья, Тамара, Татьяна (Таня), Эвелина, Элен (Эллен), Эльза, Эмма, Янина¹¹⁹.

Отметим, что женщины гораздо чаще, нежели мужчины, носят имя в неполной или уменьшительно-ласкательной форме. Как правило, носителями таких имён являются девицы, причём главным образом для девушек из «низов» характерны именные формы с окончаниями на «-ша», «-ка». Кроме того, женщины гораздо реже мужчин имеют фамилию, если они существуют 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 отчеством¹²⁰. Таким образом, можно говорить о разных системах именования для мужчин и женщин.

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

Только для богемы характерны вычурные и редкие («иностранные») имена, фамилии, псевдонимы – например, Антек Гальсен, Олеско Прасвич, Робин, Лорио, Ярон, Конрад (вместо Кондрата) или же Мара Зет, Люля Бек, Пола¹²¹.

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.¹²² Имена преступников часто фигурируют в уничижительной форме, сопровождаются или заменяются прозвищем (Гришка, Васька Чуркин, Сашка Семинарист, Антон Кречет, Сонька – Золотая ручка, Орлиха)¹²³. Нередко уголовники зовутся только по имени (Андрей, Алим) или по фамилии,

¹¹⁸ См.: Великий Киноемо. С. 28, 39, 55, 73–74, 97–99, 117, 123, 153, 189, 191, 194–195, 197–1–98, 201, 210, 220; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 21, 60; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 276–277, 296; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 200, 204, 206, 222, 271.

¹¹⁹ 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 Киноемо. 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.

¹²⁰ 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 Киноемо. С. 156–157, 189, 224–226.

¹²¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 245, 294, 371–372; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 214–215, 290; Великий Киноемо. С. 206, 223.

¹²² См.: Великий Киноемо. С. 124, 134–135, 167, 196.

¹²³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 105, 143, 211, 247; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 207, 225–226; Великий Киноемо. С. 217, 272–277; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52.

[Вып. 3, № 40. С. 60]

причём её происхождение и окончание могут быть любыми (примеры: Кучинский, Сучинский, Шпейер)¹²⁴.

Среди сюжетных стереотипов, обнаруженных при выявлении логики описываемых событий и человеческих поступков, заслуживают быть отмеченными следующие: 1) у «благородного разбойника» (грабящего лишь богатых) – позитивный ореол¹²⁵, 2) крупный капиталист – преимущественно положительный герой¹²⁶, 3) аристократ – чаще всего отрицательный герой (обольститель, кутила и мот)¹²⁷, 4) несовершеннолетние дети не играют самостоятельной роли в сюжете¹²⁸, 5) порядочная женщина – объект, пассивное существо¹²⁹, 6) активная женщина (субъект) – носитель зла (пусть даже она вредит лишь себе или же творит зло помимо своей воли); она либо изначально порочна¹³⁰, либо стала такой из-за того, что изменила своей природе, отринув мораль¹³¹.

Наконец, изучение функций, присущих элементам вещественной среды фильмов, позволило выделить, например, такой стереотип, как представление о смычке «чистого» – оторванного от повседневной жизни – искусства (живописи и музыки) с областью не просто потустороннего, но сатанинского. Например, мистическим образом с тёмными силами могут быть связаны картина, пианино, рояль, орган¹³². Ещё одним стереотипом является негативная роль автомобиля, который оказывается предвестником или спутником то обольщения/изнасилования, то убийства, то шпионажа, то финальной трагедийной развязки¹³³.

Разговор о стереотипах **видеоряда** российских игровых фильмов 1908–1919 гг. начнём с типичных визуальных структур на уровне отдельных кинокадров.

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 в интересующий нас период построение кадра опиралось на тогдашние театральные нормы. Нарушение этих норм встречается лишь во время натурных съёмок, но здесь налицо другой

¹²⁴ 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.

¹²⁵ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 211, 247, 272; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 207; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 52; Великий Кино. С. 297.

¹²⁶ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 206, 224–225, 273, 361, 365.

¹²⁷ См.: Там же. С. 224–225, 361; Великий Кино. С. 358.

¹²⁸ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 200, 204, 206, 208.

¹²⁹ См.: Там же. С. 288–289, 295.

¹³⁰ См.: Там же. С. 195, 198, 200–201, 204, 206; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 233, 272; Великий Кино. С. 41, 72, 77, 86, 100, 124, 192, 213, 217; «Сатана ликующий» и «Король Парижа» (поведение кокоток).

¹³¹ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 205–207, 212–214, 216, 221, 222, 231, 292; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 272, 375; Великий Кино. С. 28, 30, 41, 53, 58, 64, 67–69, 71, 85–87, 99, 117–118, 155, 157–158, 172, 207–208, 210–211, 223–224, 282; «Молчи, грусть, молчи» (героиня бросила большого мужа ради любовника).

¹³² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 201, 236–237, 239; Великий Кино. С. 400–401; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 234; «Сатана ликующий» (идея дьявола, что, согласно природе, красивое должно сочетаться с красивым, а не с безобразным; пианино и картина как орудия сатанинского воздействия).

¹³³ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 231–232, 274, 290; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 233, 272; Великий Кино. С. 11–12, 119, 244, 302; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 294; «Дети века» (обольститель и героиня в автомобиле); «Миражи» (автомобиль у обольстителя).

[Вып. 3, № 40. С. 61]

стереотип – мизансцены, как правило, строятся по законам живописной композиции¹³⁴ (см. 4.3.3).

Характерной чертой построения кадра в российском кино 1908–1919 гг. было и 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 вариантом «светописи» оказывалось «отношение чёрных и белых пятен»¹³⁵.

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 типично отсутствие ракурсов и панорамирования; последнее 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 плану¹³⁶.

Разговор о типичных визуальных структурах, упорядочивающих кинокадры в рамках целого фильма, нужно начать с монтажа. И вот что важно: в российском кино 1908–1919 гг. монтаж был по преимуществу техническим, а не выразительным средством. С современной точки зрения, в тогдашнем кинофильме, как правило, начисто отсутствовали монтажные

связи между сценами одного плана и между смежными планами, вследствие чего не было плавного перехода действия из кадра в кадр¹³⁷.

Можно назвать ещё два стереотипа данного уровня. Во-первых, это обязательность титров (межкадровых надписей), хотя чаще всего они дублировали, примитивно иллюстрировали изображение и просто передавали речь героев, нежели разъясняли сюжетное действие. Во-вторых, нормативным было делить фильмы на «части», каждая из которых структурно соответствовала театральному сценическому действию (акту)¹³⁸.

Таким образом, говоря о «визуальном языке» российских фильмов 1908–1919 гг., нужно отметить его театральную природу. Но при этом нельзя говорить о слепом копировании кинотворцами театральных форматов.

К аналогичному заключению подводит и содержательный (семантический) анализ видеоряда ранних игровых лент.

Обратим внимание на синтактику персонажей в мизансценах. По европейским театральным нормам XVIII – начала XX вв. в каждой мизансцене выделялся персонаж-субъект и персонаж-объект, причём носитель активного начала располагался справа (с точки зрения зрителей), а носитель пассивного начала – слева. При

¹³⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 311 (прим.), 314; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 33.

¹³⁵ 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 Кинемо. С. 12.

¹³⁶ 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.

¹³⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 127, 284, 303, 311; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 60.

¹³⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 153, 289; Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 146; Великий Кинемо. С. 6.

[Вып. 3, № 40. С. 62]

этом «левая» позиция могла маркировать и наиболее значимых, функционально важных персонажей¹³⁹.

Однако в российском кино 1908–1919 гг. это правило соблюдалось (да и то не всегда) лишь в мизансценах, где сталкивались изначально неравноправные – «власть имущие» и «зависимые» (монарх и его подданные/иностранцы послы¹⁴⁰, знатный и незнатный¹⁴¹, начальник и подчинённый¹⁴², господин и слуга¹⁴³), а также представитель «высшего» или «среднего класса» и выходец из «низов»¹⁴⁴.

Если же говорить о взаимодействии в рамках мизансцены формально равноправных персонажей, то слева для зрителя мог находиться как мужчина, так и женщина, как старый человек, так и молодой (если рядом лица одного пола), как муж, так и жена, как отец/мать, так и сын/дочь, как носитель активного начала, так и 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 (особенно, когда он в кадре один).

Во-первых, «вектор движения» персонажа часто помогает зрителям понять, уезжает он или приезжает, отправляется ли он в неизведанное, на чужбину и т. д. или же возвращается на родину, домой, «на круги своя» (к прежним отношениям, привычному кругу занятий и пр.). Справа налево двигаются в кадре, к примеру, женщины, покидающие отвергнутых ухажёров, люди, возвращающиеся куда-либо или приходящие в сознание, а также обороняющиеся или отступающие российские войска¹⁴⁵.

Во-вторых, «вектор движения» персонажа коррелирует с его моральной сущностью. Положительные герои чаще всего располагают лицо и корпус так, чтобы смотреть слева направо (с точки зрения зрителя), в том же направлении они и

¹³⁹ См.: Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 12–13.

¹⁴⁰ См.: Великий Кинемо. 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»); «Смерть Иоанна Грозного» (царь и польский посол); «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (поэт и монарх); «Воцарение Дома Романовых» (Михаил Романов и народ у храма); «Трёхсотлетие царствующего Дома Романовых» (Михаил Романов и бояре).

¹⁴¹ См.: *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 280–281 («Стенька Разин», «Чародейка»); Великий Кинемо. С. 22, 72, 431; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 32–33 («Стенька Разин»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Стенька Разин»).

¹⁴² См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Ревизор»); *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 32–33 («Сонька Золотая ручка»); «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (экзамен); «Барышня и хулиган» (новая учительница у директора школы).

¹⁴³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Песнь торжествующей любви», «Плебей»); Великий Кинемо. 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»); «Борис Годунов» (боярин и слуга); «Отец Сергей» (герой и денщик).

¹⁴⁴ См.: Великий Кинемо. 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...»).

¹⁴⁵ См.: Великий Кинемо. С. 88, 104; «Князь Серебряный» (смотрины невесты; возвращение героя в Москву); «Оборона Севастополя» (расположение пушек на бастионах; отступающие войска на мосту; уход из кадра участников обороны в конце фильма); «Ночь перед Рождеством» (возвращение девок за мешками); «Сказка о спящей царевне и семи богатырях» (пробуждение царевны); «Дети века» (уход героини из павильона по требованию мужа); «Пиковая дама» 1916 г. (уход гостей от Нарумова; обычный вектор перемещений Германа); «Король Парижа» (возвращение с морской прогулки); «Барышня и хулиган» (объяснение героя в любви на ступеньках дома).

[Вып. 3, № 40. С. 63]

двигаются. Отрицательные герои, разумеется, поступают противоположным образом. «Вектор движения» слева направо характерен для добротворца, вершителя высшего правосудия, страдальца, жертвы, российских войск в наступательном бою, освободителей. Слева направо смотрят и умирающие; по крайней мере, они располагаются в кадре так, что голова находится слева, а ноги справа (хотя и не всегда¹⁴⁶). Подобным образом чаще всего располагаются упавшие в обморок, раненые и уже мёртвые. Справа налево же смотрят и двигаются любовники/обольстители, вольные или невольные виновники беды, преступники и их соучастники, тираны, захватчики, изменники, колдуны, представители нечистой силы¹⁴⁷. Но если «злодей» в кадре смотрит и/или двигается слева направо, это, вероятно, свидетельствует о том, что авторы фильма пытаются его в какой-то мере оправдать¹⁴⁸.

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

¹⁴⁶ См.: «Русалка» (утонувший князь в окружении русалок); «Оборона Севастополя» (смерть П.С. Нахимова); «Трёхсотлетие царствующего Дома Романовых» (раненый на паперти собора); «Молчи, грусть, молчи» (убитый Зарницкий); «Пиковая дама» 1916 г. (графиня сразу после смерти); «Умирающий лебедь» (убитая героиня); «Хризантемы» (умершая героиня); «Сатана ликующий» (умершая танцовщица); «Отец Сергей» (умирающий отец героя).

¹⁴⁷ См.: Великий Кинемо. 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; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; *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; «Драма в таборе подмосковных цыган» (путь любовника в табор; его перемещения во время и после убийства); «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (смерть поэта); «Евгений Онегин» (смерть Ленского); «Пиковая дама» 1910 г. (падение Германа в обморок; явления

умершей графини в окне квартиры и в клубе); «Пиковая дама» 1916 г. (любовник в грёзах графини; появления призрака); «Жених» (положение тела убитой любовницы атамана); «Оборона Севастополя» (штурм; смерть В.А. Корнилова); «1812 год» (Бородинская битва; отступление французов); «Воцарение Дома Романовых» (поляки у И. Сусанина; движение Второго ополчения); «Ночь перед Рождеством» (полёт чёрта с Вакулой на спине в Петербург); «Уход великого старца» (Л.Н. Толстой покидает школу); «Царь Иван Васильевич Грозный» (царь у тела умершей героини); «Дети века» (обольститель и героиня на скамье в парке и в автомобиле); «Сонька Золотая ручка» (взгляд и разворот корпуса героини в большинстве мизансцен 1-й серии); «Жизнь за жизнь» (князь и Ната в сценах наедине; убитый князь); «Миражи» (движение героини в её грёзе перед суицидом; её падение после самоубийства); «Молчи, грусть, молчи» (расположение входа в дом Прахова; его движение при соблазнении героини; Зарницкий у сейфа перед смертью); «Хризантемы» (героиня смотрит за кулисы перед финальным выступлением); «Сатана ликующий» (перемещения и взгляд пастора, дьявола и Сандро в большинстве мизансцен; мёртвые пастор и художник); «Король Парижа» (Роже Бремон и герцогиня; проникновение бандитов в дом Жана Генара; дуэль Бремона и Генара); «Отец Сергей» (царь перед кадетами и гвардейцами, а также на балу); «Барышня и хулиган» (перемещение и направление взгляда учительницы в большинстве сцен; герой и школьный сторож; герой и его антагонист на мостике; умирающий герой); «Честное слово» (раненый дуэлянт на земле и на кровати); «Девьи горы» (передвижение Сатаны и Иуды); «Поликушка» (герой продаёт краденое; его отъезд из дома и от постоялого двора).

¹⁴⁸ См.: «Понизовая вольница» (путь кораблей и движение С. Разина перед гибелью княжны); «Русалка» (героиня склоняется над утонувшим князем); «Князь Серебряный» (видение Ивану Грозному); «Братья-разбойники» (побег); «Мсть кинематографического оператора» (Жучиха и любовник; Жуков и любовник); «Ночь перед Рождеством» (полёт Солохи и чёрта на помеле); «1812 год» (Наполеон за столом с картой); «Миражи» (умирающий Дымов); «Пиковая дама» 1916 г. (Герман и графиня; Герман у себя после проигрыша); «Поликушка» (возвращение героя домой).

[Вып. 3, № 40. С. 64]

Мысленному или явному движению слева направо (для зрителя) соответствует принятие окружающего мира, утверждение сложившегося порядка, следование общепринятым нормам. Вектор обратный – это манифестация ухода от действительности, отрицания (явного или скрытого) существующих правил, демонстрация протеста. Справа налево в большинстве мизансцен смотрят и/или передвигаются, например, смелые и энергичные женщины, гении, революционеры, предводители народа, реформаторы, иноки или желающие постричься в монахи, фанатики и блаженные, комики, мужчины в женском платье, призраки умерших или ожившие изображения¹⁴⁹.

Относительно стереотипов, связанных с вещественной (предметной) средой фильмов, следует заметить, что в целом ряде картин (преимущественно 1908–1910 гг.) нормальным является условность, «неправдоподобность» природы и декораций. Например, и создателей лент, и публику не задевало, если в кадре было видно, что декорации сделаны из холста и шевелятся при порывах ветра¹⁵⁰.

Что касается стереотипов **звукоряда**, то о них мы пока мало что можем сказать, ибо не знаем, какие именно произведения чаще всего были «в обойме» у тапёров и как последние их исполняли во время киносеансов.

Тем не менее можно утверждать, что для интересующих нас фильмов «тишина» была несвойственна. Более того, нередко у кинолент был заранее предусмотренный звукоряд: 1) если они отправлялись в прокат вместе с приложенными к ним грампластинками, на которых было записано музыкальное сопровождение¹⁵¹, 2) если при демонстрации фильмов специально написанная музыка звучала «вживую» – благодаря оркестрам и певцам¹⁵², 3) если фильм относился к жанру «кинодекламаций»¹⁵³.

Остаётся добавить, что музыка для кино отличалась мелодичностью и гармоничностью, при этом склад музыки был многоголосным¹⁵⁴.

3.2. Выявление инвариантов кинопроцесса. Ограничимся здесь лишь несколькими примерами, оставив за рамками разговора инварианты, напрямую попавшие

¹⁴⁹ См.: Мигающий синема. С. 123, 229, 232; Великий Киному. С. 34, 126, 183, 241, 263, 299, 398, 426, 457; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 292–293; Т. 3. С. 432–433; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 160–161; «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (юный герой читает стихи со скамьи; поэт на дуэли); «Идиот» (Настасья Филипповна сжигает деньги); «Евгений Онегин» (Татьяна пишет письмо); «Пиковая дама» 1910 г. (явление умершей графини в комнате Германа); «Домик в Коломне» (псевдокухарка и барыня); «Трёхсотлетие царствующего Дома Романовых» (воззвание Кузьмы Минина); «Лысый – кинооператор» (герой за киноаппаратом); «Горничная Дженни» (героиня одна у себя в комнате); «Умиравший лебедь» (появление призрака); «Отец Сергей» (герой наблюдает за балом; его разрыв с Мэри; его поза и взгляд в момент принятия решения об отставке; его движение после объявления об уходе в монастырь; обычные перемещения и взгляд героя в качестве монаха); «Сатана ликующий» (Эсфирь отталкивает мужа); «Революционер» (взгляд героя перед смертью); «Бабушка русской революции» (движение толпы во главе с героиней); «Закованная фильмой» (балерина «сходит» с плаката).

¹⁵⁰ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 122, 127; Великий кино. С. 27, 38.

¹⁵¹ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 130; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 24–25; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 20.

¹⁵² См.: *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 24; Великий кино. С. 23, 54, 91–96.

¹⁵³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 128–129; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 26–27; Великий кино. С. 70, 78, 97, 101–102, 113–114 и др.

¹⁵⁴ См.: *Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. М., 1954. С. 53–67, 83–89.

[Вып. 3, № 40. С. 65]

в «ячейки» реконструируемого менталитета. 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, а потому типичным было сведение социальных конфликтов к истории взаимоотношений мужчины и женщины и одновременно к 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») романс¹⁵⁵.

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 шпионах¹⁵⁶.

У жанровой природы, а значит идейно-психологической оболочки указанных категорий фильмов есть общие черты.

Это, во-первых, 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-инвариантов (не более 24). Эталоном же ранней российской кино melodрамы является «сюжет обольщения» («сюжет домогательства»), состоящий примерно из 9 шаблонных мотивов. Например, была типична такая последовательность: соблазн – обольщение/домогательство – сопротивление жертвы – победа обольстителя – его разоблачение/поймка с поличным – новая жизнь – самоустранение покинутого – разочарование/раскаяние обольстителя – его крах/расплата¹⁵⁷. В таком ракурсе кинопродукция сближается с фольклорными произведениями, которые всегда выступают конкретными вариантами общей схемы, хранящейся в коллективной памяти¹⁵⁸.

Во-вторых, для произведений всех трёх указанных жанров ключевым является понятие социального или жизненного равновесия – его нарушением сюжетное действие начинается/предваряется, а восстановлением заканчивается¹⁵⁹.

Сделать важные выводы о менталитете кинодеятелей и кинозрителей в России 1908–1919 гг. позволяет и анализ их **коммуникации**.

С одной стороны, можно говорить о том, что общение кинотворцов с потребителями их продукции было монологичным, однонаправленным – раз кинозритель рассматривался как объект воздействия.

¹⁵⁵ 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.

¹⁵⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 139–141, 225, 230; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 201–204, 245, 249, 251.

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ См.: Путилов Б.Н. Искусство былинного певца // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966.

¹⁵⁹ См.: Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 199; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 146, 152, 175.

[Вып. 3, № 40. С. 66]

Так, изучение запросов и вкусов отечественного зрителя началось только в 1916 г., когда была опубликована первая киноанкета¹⁶⁰.

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 (на их взгляд) истолкования «картинки». Видимо, не случайно в кинолентах было много титров-иллюстраций, констатирующих то, что и так было понятно публике. С позиции зрителя это могло выглядеть и как «чрезмерное количество ... повторений в жестах актёров того же, что сказано в поясняющей надписи». Однако это было нужно, очевидно, потому, что даже при наличии надписей оставалась возможность «остранения» киноизображения, его ироничного или пародийного осмысления, если зритель вдруг обнаружил бы «зазор» между титрами и «картинкой»¹⁶¹.

С другой стороны, можно говорить о диалоге и даже духовном союзе кинодеятелей и публики.

Вспомним: часто названия для картин выбирались такие, чтобы зритель не только шёл в русле заданного, но и «подключал» свой интеллект – актуализировал свои знания в области религии, искусства и литературы.

Кроме того, уже «смена кадров требует от зрителя усилий, чтобы понять пространственно-смысловую связь между двумя соседними картинками»¹⁶². Сюжетные «лакуны» и сама исходная «немота» фильма (прерываемая в какой-то мере лишь титрами) тоже заставляли зрителя активно участвовать в заполнении сюжетных и звуковых «пустот», идентифицировать себя с персонажами, как бы говорить и жить за них¹⁶³. Именно поэтому публика легко принимала и понимала (хотя иногда и неверно, с точки зрения создателей фильмов) картины о том, чего не знала или о чём имела смутное представление, – об экзотических странах, о жизни аристократов, маргиналов и т.д.

На духовный союз кинодеятелей и кинозрителей указывает и практически полное отсутствие в киносюжетах временной инверсии (есть только возврат в прошлое через воспоминания), и обилие титровых «надписей-ремарок» (появились примерно в 1903 г.), т.е. замечаний со стороны – от лица авторов и одновременно зрителей, при минимуме «надписей-реплик» (появились в конце 1900-х гг.). Последние передают речь персонажей, а значит подразумевают идентификацию зрителя с киногероем¹⁶⁴.

Таким образом, у зрителей было изначальное доверие к авторам фильмов, стремление их понять, если те не стремились возвыситься над публикой, противопоставить себя «толпе». И наоборот – в России 1908–1919 гг. большинство кинодеятелей, зная, что широкая аудитория не готова к монтажным и техническим изыскам, сознательно шли у неё на поводу. Те же, кто стремились усложнить

¹⁶⁰ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 126.

¹⁶¹ См.: Там же. С. 271, 275.

¹⁶² См.: Мукаржовский Я. Указ. соч. С. 114.

¹⁶³ 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.

¹⁶⁴ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 200, 213; Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 144, 146.

[Вып. 3, № 40. С. 67]

киноязык, терпели в прокате неудачу – так было, например, с В.Э. Мейерхольдом, попытавшимся внедрить в кино условное («рембрандтовское») освещение, игру света в зеркалах и т. п.¹⁶⁵

Разговор об инвариантах **видеоряда** можно начать с указания на «объективистский» подход к отображению пространства, который запрещал манипулировать камерой и оптическими средствами¹⁶⁶. Такой подход подразумевает особый взгляд на мир – прежде всего на время и пространство, причём взгляд, во многом сходный с тем, что присущ произведениям «традиционного» искусства – как изобразительного, так и словесного (см. 4.1.1, 4.1.4, 4.3.3).

(Продолжение в следующем номере)

Литература:

Burgone R. Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis, 1997.

Ferro M. Analyse de film – analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l'histoire. Paris, 1975;

Idem. Cinéma et histoire. Paris, 1976; 1993.

Ferro M. Cinema and History. Detroit, 1988.

Grindon L. Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia, 1994.

Kaes A. From Hitler to Heimat: the Return of History as Film. Cambridge; Mass., 1989.

Landy M. Cinematic Uses of the Past. Minneapolis, 1996.

Rosenstone R. Visions of the Past. Harvard University Press, 1995.

Аверьянов Л.Я. Контент-анализ. М., 2009.

Бакишутова Е.В. Социально-психологические аспекты ментальности русской интеллигенции конца XIX – начала XX вв. (По материалам журнала «Русская мысль» 1880–1918 гг.): Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Самара, 2005.

Баталина А.В. Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://ftad.ru/library/ftad10/25.shtml>.

Библер В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.

Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.

- Богомолова Н.Н., Стефаненко Т.Г.* Контент-анализ. М., 1992.
- Борев Ю.Б.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981.
- Бушмаков А.В.* Изменения ментальности городского населения российской провинции в конце XIX – начале XX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Пермь, 2006.
- Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. М., 2001.
- Вишневский Вен. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945.
- Власов М.П.* Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов. М., 1997.
- Волков Е.В.* Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага» в игровом кино [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://orenbkazak.narod.ru/kino.doc>.
- Воробьев Г.Г.* Твоя информационная культура. М., 1988.

¹⁶⁵ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 301–302, 304.

¹⁶⁶ См.: Там же. С. 54–55, 127.

[Вып. 3, № 40. С. 68]

- Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М., 1988.
- Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963.
- Громов Е.С.* Лев Владимирович Кулешов. М., 1984.
- Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993.
- Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З.* Как измерить театральный репертуар? // Число и мысль. М., 1980. Вып. 3.
- Еланская С.Н.* Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2007.
- Журавлёв А.П., Павлюк Н.А.* Язык и компьютер. М., 1989.
- Журавлёв А.П.* Звук и смысл. М., 1991.
- Заболотских Д.* Сказка о совершенном времени: Версия сериала «Ну, погоди!» как зеркала эпохи развитого социализма // Искусство кино. 1998. № 10.
- Залевская А.А.* Текст и его понимание. Тверь, 2001.
- Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
- Зубкова Е.Ю.* Мир мнений советского человека 1945–1948 годов // Отечественная история. 1998. № 3–4.
- Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1973. Вып. 308.
- Касьянова К.* О русском национальном характере. М., 1994.
- Козлов Н.Д.* Общественное сознание в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. СПб., 1995.
- Козлова Н.Н.* Социально-историческая антропология. М., 1998.
- Кондаков Н.И.* Логический словарь. М., 1971.
- Кондаков Ю.Е.* Гражданская война на экране: Белое движение (эпоха немоего кино) // Клио. 2007. № 4.
- Коротаев В.И.* Судьба «русской идеи» в советском менталитете (20–30-е годы). Архангельск, 1993.
- Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977.
- Кузнецов В.Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991.

- Кузнецов И.С. Советский тоталитаризм: Очерк психоистории. Новосибирск, 1995.
- Кукушкина Е.И. Познание, язык, культура. М., 1984.
- Лагута (Алёшина) О.Н. Логика и лингвистика. Новосибирск, 2000.
- Лауретис Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования: Хрестоматия. Харьков; СПб., 2001. Ч. 2.
- Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965.
- Леонов С.В. «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003.
- Леонтьев А.А. Смысл как психологическое понятие // Психологические и лингвистические проблемы владения и овладения языком. М., 1969.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Лотман Ю.М. От редакции // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1967. Вып. 198.
- Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.
- Медушевская О.М., Румянцева М.Ф. Методология истории. М., 1997.
- [Вып. 3, № 40. С. 69]**
-

- Мейзерский В.М. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754.
- Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1983. Вып. 635.
- Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. 1993. Вып. 2.
- Михальская А.К. Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996.
- Мукаржовский Я. Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546.
- Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. М., 1988.
- Пави П. Словарь театра. М., 1991.
- Петренко В.Ф. Психосемантика сознания. М., 1988.
- Петрович А. Русская периодическая печать первых послереволюционных лет // Из истории кино: Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6.
- Поляновский М.Л. Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958.
- Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М., 1954.
- Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928; 2-е изд. М., 1969.
- Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988.
- Путилов Б.Н. Искусство былинного певца // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966.
- Пятигорский А.М., Успенский Б.А. Персонологическая классификация как семиотическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1967. Вып. 198.
- Рейтблат А. Глуп ли «Глупый милорд»? // Лубочная книга. М., 1990.
- Романов П. По-братски: мужественность в постсоветском кино // О муже(N)ственности: Сб. ст. М., 2002.
- Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2.
- Сенявская Е.А. Героические символы: Реальность и мифология войны. М., 1997.
- Сенявская Е.С. Военно-историческая антропология – новая отрасль исторической науки // Отечественная история. 2002. № 4.
- Сикевич З.В. Русские – «образ» народа. СПб., 1996.
- Сильдмэя И.Я. О когитологии // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 594.
- Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961.

- Соколов Я.В.* Формирование менталитета советских граждан // Российская повседневность 1921–1941 гг.: Новые подходы. СПб., 1995.
- Степанов Ю.С.* В трёхмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
- Токарев В.А.* Между страстью и пристрастностью: Клио и художественный кинематограф [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://www.csu.ru/files/history/39.rtf>.
- Удам Х.* К вопросу о взаимоотношениях текста и комментария // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1971. Вып. 284.
- Усенко О.Г.* К определению понятия «менталитет» // Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М., 1999.
- Усманова А.* «Визуальный поворот» и гендерная история [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: http://www.belintellectuals.eu/media/library/gender_visual_history.doc.
- Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 1.
- Фещенко Е.В.* Менталитет человека, его эволюция и особенности в России. Новосибирск, 1999.

[Вып. 3, № 40. С. 70]

- Хвостова К.В.* Контент-анализ в исследованиях по истории культуры // Одиссей: Человек в истории: 1989. М., 1989.
- Хренов Н.А.* Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Хренов Н.А.* Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
- Цивьян Ю.Г.* К проблеме ранней эволюции киноязыка // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1986. Вып. 720.
- Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641.
- Цивьян Ю.Г.* К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.
- Чернова Н.В.* Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х гг.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Магнитогорск, 2007.
- Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX веков. М., 1967.
- Шкуратов В.А.* Историческая психология. М., 1997.
- Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- Эткинд А.М.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996.
- Якубович О.В.* Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат. и док. М., 1961. Вып. 4.
- Якубович О.В.* Иван Мозжухин: Рассказ о первом русском киноактёре. М., 1975.
- Ямпольский М.Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
- Ямпольский М.Б.* Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641.
- Ямпольский М.Б.* О воображаемом пространстве фильма // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.

O.G. Usenko

**METHODOLOGY OF STUDYING OF MENTALITY ON THE BASIS
OF FEATURE FILMS AND ITS APPROBATION BY THE EXAMPLE
OF RUSSIAN CINEMATOGRAPH OF 1908–1919**

Summary

The paper contains description of the methodology which allows to take mental phenomena from feature films and from filmographic materials (scripts, announcements, reviews, etc.), to systematize them and to make their socio-cultural attribution. Besides the author has stated results of using of the given methodology at studying of early Russian cinema.

Keywords: mentality, methodology, the «mute» cinema, a fiction film, a cinema, a paradigm, a world picture, style of thinking, the behavior code, a stereotype, a attribute

[Вып. 3, № 40. С. 71]

МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ МЕНТАЛИТЕТА ПО ИГРОВОМУ КИНО И ЕЁ АПРОБАЦИЯ НА ПРИМЕРЕ РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1908–1919 ГОДОВ

О. Г. Усенко

(Окончание. Начало в предыдущем номере)

В статье представлена методология, позволяющая выявлять ментальные феномены из игровых кинофильмов и фильмографических материалов (сценариев, анонсов, рецензий и т. д.), систематизировать их и проводить их социокультурную атрибуцию. Кроме того, автор изложил результаты применения данной методологии при изучении раннего российского кино.

Ключевые слова: менталитет, ментальность, методология, «немое» кино, игровой фильм, кинематограф, парадигма, картина мира, стиль мышления, кодекс поведения, стереотип, инвариант, атрибуция

4. Характеристика выявленного менталитета

4.1. Парадигма сознания

4.1.1. «Концепция мироустройства». Рассмотрим вначале характерное для носителей реконструируемого менталитета **восприятие времени и пространства**.

Во-первых, налицо идея вечности, которая понимается как бесконечное умножение времени. Привычными для человека формами вечности являются посмертное существование души и социальная память, воплощённая в искусстве и текстуально зафиксированной истории¹.

Во-вторых, имело место представление, будто время течёт «слева направо». Основанием для данного вывода являются наблюдения за «векторами движения» разнотипных персонажей (см. 3.1), а также над особенностями «семиологии» носителей изучаемого менталитета (см. 4.3.3).

Далее, в общем временном потоке, разделяемом на прошлое, настоящее и будущее, наиболее значимыми предстают первые два сегмента. При этом подразумевается, что прошедшее присутствует и в настоящем: 1) как личное прошлое индивида – в виде последствий его поступков (и тогда оно может быть «опасным»),

¹ См.: Зоркая Н.М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 92.

«плохим», если деяния были проступками), 2) как социальное прошлое, предстающее в виде традиций, обычаев, институтов.

В свою очередь, социальное прошлое делится, так сказать, на «недавнее» и «давнее». Последнее обозначается термином «былое» и маркирует временной сегмент, с которым у индивида уже нет самоидентификации, который прямо противопоставляется настоящему времени. Можно полагать, что для носителей реконструируемого менталитета «давнее

прошлое» закончилось в 1860-х гг. Так, фильм «Огородник Лихой» (1916) имел подзаголовки: «Ужасы былого» и «Ужасы крепостного права»².

Интересно, что разные виды прошлого обладают различной ценностью. Личное прошлое амбивалентно: с одной стороны, ценность его абсолютна, т.к. добрые дела и грехи человека не пропадают втуне, а фиксируются Господом; с другой стороны, ценность его относительна, ибо человеческой памяти свойственно что-то помнить, но что-то и забывать. Ценность же общественного прошлого относительна, т.к. важно только то, что хранится непосредственно в массовом сознании, – то, что большинству людей нужно и хочется помнить. Поэтому социальное прошлое полностью утрачивает ценностный статус при коренном изменении общества.

Соответственно «прощание с прошлым» подразумевает его «развенчание» или «разоблачение», о чём красноречиво свидетельствуют не только «революционные» ленты 1917–1919 гг., но и более ранние фильмы, посвящённые эпохе крепостничества. Налицо архаический механизм смены эпох в массовом сознании путём «разрыва» с прошлым, которое становится вместилищем «ужасов» и грехов – даже тех, что в реальности не имеют к нему отношения³.

Таким образом, темпоральность нельзя назвать чистой хронометрией, т.к. время «одушевляется» и «конкретизируется» – оно не воспринимается в качестве полностью автономной субстанции, но теснейшим образом увязывается с поступками людей, событиями. Это вкупе со взглядом, что прошлое «не уходит вовсе, но повторяется», свидетельствует о циклическом восприятии времени (характерном для носителей «мифологического» сознания, т.е. представителей «традиционного» общества) или, по крайней мере, о рудиментах такого восприятия⁴.

Восприятие **пространства** тоже опирается больше на конкретные, чувственные образы, нежели на абстракции. Если и есть механистичное представление о пространстве как пустоте, в которой перемещаются физические тела, то такой взгляд не является доминирующим.

В изучаемый период пространство кинокадра всегда правдоподобно, «реально» (рисованная мультипликация пока ещё только зарождается, причём успехом не пользуется)⁵. Оно всегда заполнено персонажами, вещами, сооружениями или природными объектами. Кроме того, пространство полисеманлично и эмоционально окрашено: например, антитеза «простор – замкнутое пространство» может

² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 104, 206.

³ См.: Там же. С. 104; *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 352–354; *Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)*. М., 2002. С. 409–410; *Лотман Ю.М.* Технический прогресс как культурологическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 110.

⁴ См.: *Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 1. С. 28–29.

⁵ См.: *Багратион-Мухранели И.* Похвала объёму и тени // Искусство кино. 1999. № 12. С. 57.

обозначать жизнь и смерть, мир земной и подземный, царство Бога и обитель Сатаны⁶. (см. 4.1.4).

При этом существует представление о дискретности, прерывистости пространства при его общей, хотя и «растяжимой», связности. В принципе, это представление формируется (поддерживается?) самой структурой киноповествования, ибо в зрительском восприятии «фильм строится как машина, разрушающая целостное пространство в процессе его конституирования». Однако в условиях природной «немоты» кинематографа дискретность пространства ощущается сильнее – благодаря наличию титров и примитивности монтажа,

из-за которых переход от эпизода к эпизоду, от одного места действия к другому осуществляется «скачком»⁷.

Можно говорить и о том, что зрителю не навязывается авторский взгляд на окружающее пространство. Кинотворец как бы устраняется, т.к. исходная система координат лежит вне его. Неподвижность камеры, фронтальность мизансцен, отсутствие крупных планов и «плоскостность» киноизображения воплощают установку, согласно которой главной является точка зрения не оператора, режиссёра или актёров, но позиция стороннего наблюдателя – некоего абстрактного субъекта. Всё это соответствует канонам «обратной (нелинейной)» перспективы, свойственной средневековому и «традиционному» искусству. Ментальная база такой перспективы – допущение множественности зрительских позиций и отказ художника от навязывания своей личной точки зрения⁸.

Кроме того, неподвижность камеры приводит к «вытеснению последовательно развёртываемого пространства действием»⁹. А поскольку действие всегда связано со временем, то получается, что в рамках изучаемого менталитета время как бы «главнее», «активнее» пространства. При этом налицо «пространственно-временной континуум», неразрывная связь времени и пространства. Дело в том, что зритель не видит временной связи между кинокадрами, когда в них разные субъекты, да ещё и занимающие разные «позиции» (речь идёт о месте действия и обстановке)¹⁰.

В итоге напрашивается вывод, что российское игровое кино 1908–1919 гг. отражает взгляды на время и пространство, во многом отличные от современных.

Реальность в понимании членов интересующей нас общности фактически совпадала с понятием «сущее». С одной стороны, она делилась на идеальное и материальное, а с другой – на явь и сновидения¹¹.

⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 136, 206; Великий Кино. С. 215, 353.

⁷ См.: Ямпольский М.Б. О воображаемом пространстве фильма // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 137; Мукаржовский Я. Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 112–113.

⁸ См.: Ямпольский М.Б. Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 123; Он же. О воображаемом пространстве фильма. С. 129; Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 10–13, 246–328.

⁹ Мукаржовский Я. Указ. соч. С. 115.

¹⁰ См.: Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 110–113, 116.

¹¹ Различение «реальности сна и реальности яви» – универсальная черта человеческой психики с древнейших времён. Эпохи (а значит и ментальные типы) отличаются друг от друга тем, какая из этих реальностей считается приоритетной (см.: Успенский Б.А. Избр. труды. Т. 1. С. 17, 19–20).

Материальным, судя по всему, считалось то, что было доступно органам чувств и фиксировалось при помощи приборов – например, фотокамеры. Для обозначения всего этого применялось понятие «земной мир».

К идеальному причислялись необъективированные идейно-эмоциональные феномены – мечты, грёзы, фантазии, чувства, помыслы, интуитивные озарения, религиозная вера, а также «потусторонний (загробный) мир». Обитателями последнего и «гостями» в мире земном были «тёмные силы» (Сатана, черти, призраки, вампиры и пр.) и «светлые силы» (Христос, ангелы, святые и др.).

Встреча с потусторонними силами обозначалась термином «видение». Она могла быть и наяву, и во сне. Обретённая таким образом информация в любом случае воспринималась как заслуживающая доверия, важная, сокровенная. Можно даже сказать, что сновидения были

более важными каналами получения экзистенциальной информации, нежели органы чувств¹².

Таким образом, описанная классификация не совсем совпадает с привычным для нас различием субъективной и объективной реальностей.

Рассмотрим теперь, какой смысл вкладывался в **понятия «человек» и «человечество»**.

Человеком вообще – абстрактным представителем человечества – считалась каждая особь рода *Homo Sapiens*, поскольку, во-первых, российскому кино 1908–1919 гг. не был свойственен расизм, а во-вторых, определение человека базировалось на его противопоставлении животному (у которого нет души и способности себя контролировать), а также машине.

В то же время различались, так сказать, «настоящие» люди и «недочеловеки». Это происходило на основе оппозиции «свой – чужой», у которой было много обличей: друг – враг, цивилизованный человек – дикарь, христианин – нехристианин, культурный человек – некультурный, гуманный – жестокий, сохранивший душу – продавший её дьяволу.

В свою очередь «настоящие люди» делились на «нормальных» и «ненормальных». Воплощениями такой сегрегации было различие законнорожденных и бастардов, умных и глупых, полноценных и ущербных, красивых и уродливых, добропорядочных и нелепых, законопослушных и преступников/пройдох¹³.

Наряду с этим «настоящие люди» делились, образно говоря, на людей «первого сорта», «второго» и «третьего». На вершине этой пирамиды стоял взрослый мужчина, ступенькой ниже – взрослая женщина, а в самом низу было место для детей.

В российском кино 1908–1919 гг. приключения были уделом прежде всего самостоятельных мужчин; фильмов для детей почти не было¹⁴. Вспомним также, что положительная героиня чаще всего была пассивным существом, а несовершеннолетние дети, как правило, вообще не играли самостоятельной роли в сюжетах.

¹² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 92, 94, 98, 120–122, 125; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 234, 236, 238; *Великий Киному.* С. 65, 128, 368, 400; «Девьи горы»; «Князь Серебряный» (видения у Ивана Грозного); «Умиравший лебедь» (сновидения Гизеллы); «Миражи» (сон героини); «Поликушка» (сон Семёна Дутлова).

¹³ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 92–96; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 105, 144, 147, 166, 192–197, 199–200; *Пави П.* *Словарь театра.* М., 1991. С. 146–147, 151–153.

¹⁴ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 120–122.

[Вып. 4, № 43. С. 53]

Место человека в мироздании виделось таким: он – существо по преимуществу 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. Во вселенной господствует рок (фатум), но существует и персональная судьба («доля»). Её можно знать или не знать, принимать или пытаться избежать, в определённой мере даже можно её изменить. Следствием такого изменения будет переход от несчастья к счастью или наоборот¹⁵.

Человеческая особь рассматривалась как единство телесного и духовного начал, причём телесное было второстепенным. Духовное начало составляли сугубо человеческое (психика) и 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 искусства¹⁶.

У «нормального» человека психика представляла как нечто цельное и гармоничное. Сомнения и внутренние конфликты воспринимались как пагубная девиация, поэтому считалось, что долго находиться в состоянии душевного раздора невозможно и нельзя. В то

же время постулировалось, что внутренние конфликты неизбежны – прежде всего в ситуации выбора между добром и злом. У человека есть свобода воли, но по своей природе он слаб, а значит потенциально греховен. Он поддается соблазнам потому, что сильная эмоция захватывает его целиком, становится аффектом или манией (был даже фильм с названием «Не разум, а страсти правят миром»)¹⁷.

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 врага¹⁸. В конечном счёте допустимым оказывается и суицид из-за неразделённой любви¹⁹.

Далее, кинодеятелям и кинозрителям в России 1908–1919 гг. было присуще представление о полном соответствии в человеке внешнего и внутреннего.

Прежде всего разумелось единство психических феноменов и телодвижений, поэтому в театре и в кино показ мыслей и эмоций обязательно сопровождался

¹⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 214, 228–229, 262; Великий Кино. С. 8, 145, 150–151; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 219; Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 146, 152, 175; «Миражи» (сон героини).

¹⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 206, 207.

¹⁷ См.: Там же. С. 133–134, 198, 202; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 229, 308–309, 379–380.

¹⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 204, 231; Великий Кино. С. 121, 123, 133–134, 150, 160, 172, 190, 199, 272, 305, 374, 405, 407, 442, 496; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2. С. 297; «Жизнь за жизнь» (требование Хромовой, дабы князь покончил с собой); «Поликушка» (суицид героя).

¹⁹ См.: Великий Кино. С. 30, 69, 100, 158, 183, 195, 198, 207, 209, 216, 224, 226, 261, 269, 305, 361, 372, 389, 426; Садуль Ж. Указ. соч. М., 1961. Т. 3. С. 172; «Хризантемы» (суицид героини).

[Вып. 4, № 43. С. 54]

жестами, специальными позами и/или мимикой. При этом чрезмерность кинетических средств оценивалась негативно²⁰.

Само собой разумеющейся виделась также взаимосвязь внешности и морального облика человека. Это убеждение было одной из причин появления и существования актёрских амплуа, а 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 уродством²¹.

Существовало также представление о тесной корреляции облика и поведения человека с его статусом, авторитетом, заслугами. Отсюда стереотипное мнение, что богач всегда носит цилиндр. В ленте «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (1910) великий поэт лебезит перед вельможами. Фильмографический источник сохранил высказывание одной кухарки, что композитор Р. Вагнер, как и Наполеон, – хоть и маленького роста, но «большущий человек»²².

Особыми вариантами представления о слиянности внешнего и внутреннего в человеке выступают отождествление экранного образа актёра-«звезды» и его реальной личности (как в сознании публики, так и в сознании самого актёра) и постулат о зависимости интеллектуальных достоинств от телесных потребностей, лежащий в основе многих комедийных сюжетов²³.

Характеризуемое представление допускало и возможность полного физического преобразования индивида под воздействием пережитого или времени. Обратной стороной такого допущения было мнение, что единой идентичности на всём протяжении жизни человека может и не быть. Добавочным основанием этому мнению служило убеждение, что нравственность индивида изменчива: он может попасть в рабство страстей и пороков, но может и выбраться из него²⁴.

Лучшее воплощение человека виделось в страдальце, стойко переносящем все невзгоды. Это мог быть аскет, подвижник, «блаженный» или внешне обычный добродетельный человек, свободный от человеческих слабостей и противник кровопролития. Но это также мог быть изначально хороший человек, совершивший тем не менее грех и от раскаяния покончивший с собой. Именно к этим двум типам относятся большинство положительных героев мелодрамы. Можно даже сказать, что они, воплощая идеал жертвенности, выступают неким приземлённым аналогом христианских мучеников²⁵.

Естественно поэтому, что, с точки зрения носителей описываемого менталитета, активность человека должна быть направлена прежде всего внутрь его самого.

²⁰ См.: *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 28, 33; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 168–169; Великий Кино. С. 289–290.

²¹ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. 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.

²² См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 223; Великий Кино. С. 49–50; *Поляновский М.Л.* Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958. С. 38–39.

²³ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 278–279, 288–289; *Пави П.* Указ. соч. С. 151.

²⁴ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 206, 224; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 247; Великий Кино. С. 276.

²⁵ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 378; Великий Кино. С. 375, 394; *Соболев Р.П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 165.

[Вып. 4, № 43. С. 55]

К проявлениям данной установки относится, во-первых, представление, что социальные проблемы и конфликты можно предотвратить или разрешить моральным исправлением и/или самосовершенствованием людей. Из этого же ряда – преимущественное внимание к душевной жизни героев, а не к их действиям и событиям вокруг них (в отличие, к примеру, от лент из Франции и США). Вспомним характерную для раннего российского кино смену эпизодов «скачком» – такой переход согласуется с «видами действия, где мотивировка перенесена во внутренний мир персонажей»²⁶. На то, что зритель «кинодрам» и «киноповестей» должен был фокусировать своё внимание на психике персонажей, указывали статичность мизансцен, минимум внутрикадровых передвижений, а иногда и полная неподвижность героя. При этом даже в рамках так называемого «психологического кинематографа» было мало интереса к взаимоотношениям человека и общества, т. е. социальные проблемы затрагивались в лучшем случае вскользь, а героев окружала чаще всего вымышленная или условная среда (в том числе и в экранизациях классики)²⁷.

Наконец, одним из базовых представлений российских кинодеятелей и кинозрителей изучаемого периода было отрицание проблемы поколений как ситуации конфликта. Господствовало убеждение, что дети неизбежно идут по стопам старших, а если отходят в сторону, то всё равно рано или поздно возвращаются к нормам жизни отцов, причём грехи последних ложатся на плечи детей. Например, в лентах 1917–1919 гг. деды и/или отцы поддерживают внуков/детей в деле революции или контрреволюции²⁸.

Охарактеризуем теперь **общие представления о социуме**, отличающие реконструируемый менталитет. Человеческое общество рассматривалось как система, находящаяся в равновесии, в состоянии гармонии, где порядок и добро (благо)

отождествлялись, поэтому нарушение порядка было злом. Частные проявления хаоса воспринимались как неизбежность, однако предполагалось, что в конце концов добро восторжествует. При этом бытовало представление, что зло порождается даже тягой к добру, если эта тяга чрезмерна. Поскольку идеалом было мировое равновесие, господствовала ориентация на вечно обновляющуюся старину, на повтор известного, на традицию²⁹.

Однако налицо и представление о развитии общества как результате сознательной деятельности людей и воздействия стихийных процессов, а также представление о прогрессе – техническом, промышленном, культурном и социальном. При этом отмечалось, что технический прогресс имеет не только положительные, но и отрицательные стороны. И вот ещё что интересно: понятие «общество» помогало не только отграничить человеческий мир от природного, но и выделяло из

²⁶ Мукаржовский Я. Указ. соч. С. 116.

²⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 273, 276, 289, 291–293, 300, 361–363, 378; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 47; Великий Кино. С. 9–12, 201–202; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. № 5.

²⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 220, 222, 240; Великий Кино. С. 398–399, 484; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 5, 25, 34, 39; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 439.

²⁹ См.: Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 146, 152, 175; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 248; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 199, 207–208, 243; «Сатана ликующий» (сцена во время грозы и появление дьявола).

[Вып. 4, № 43. С. 56]

числа россиян, так сказать, «настоящих людей», под которыми разумелись прежде всего жители городов³⁰.

4.1.2. Понятие «ценность» и набор «ценностных образцов». Носители реконструируемого менталитета ценным считали всё, что поддерживает миропорядок, установленный от века. Тут явна увязка ценности с вечностью, поэтому вполне логично, что ценностный статус был и у бессмертного по своей природе искусства³¹.

Что же до «ценностных образцов», то главным из них, судя по всему, была «**правда**», под которой разумелось нерасторжимое единство истины, морали и блага (добра).

О взглядах на истину пойдёт речь в следующем разделе. Относительно же других компонентов «правды» можно сказать следующее.

Воплощением основополагающих норм человеческого общежития (морали) на уровне индивида была «добродетель». Считалось, что она есть только у людей, входящих в понятие «мы (свои)», т. е. у «настоящих людей», ибо зверствующие захватчики представляли воплощениями Антихриста и убийство их было уже не мезтью, а возмездием, доблестью, причём для этого допускались любые средства³². Зависимость морали от деления на «своих» и «чужих» проявлялось также в том, что мезть «своим» так или иначе осуждалась, оказывалась грехом, а к высшим духовным ценностям причислялось прощение (мстят обычно отрицательные персонажи, и чаще всего это для них выходит боком)³³.

Основой морального сознания и представлений о благе было понятие справедливости. Справедливым считалось всё, что соответствовало должному порядку вещей, законам мироздания и человеческого общежития. В этом смысле идеалами были гармония и покой, а хаос допускался лишь как эпизодическое явление. Восстание, стачка, революция – как раз и воспринимались в качестве временного хаоса, не ведущего, однако, к разрушению социального целого³⁴.

Процесс установления справедливости (гармонии) увязывался с действием закона воздаяния, согласно которому зло будет наказано, а добро вознаграждено. Сообразно с этим

понималась и суть революционных преобразований – она виделась в рокировке «верхов» и «низов». Выражением этого был клич «Мир – хижинам, война – дворцам!»³⁵.

В то же время носителям реконструируемого менталитета был присущ «абстрактный гуманизм».

Имеется в виду декларативное уважение к человеческой жизни (осуждение убийств, совершаемых «просто так», «играючи», а также террора и политического

³⁰ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92–95, 104, 187; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 105.

³¹ См.: Пави П. Указ. соч. С. 175; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92.

³² См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 96; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 196–197 (прим. 2); Великий Киноемо. С. 42, 203–204, 215; Пави П. Указ. соч. С. 175.

³³ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 205–209; Великий Киноемо. С. 45–46, 74, 77, 117–118, 132, 145, 191, 209, 221, 266, 282, 297, 324, 350, 352, 376, 389; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 36, 49; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 443, прим.

³⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 296, 361–364; Эстетика. С. 199; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 207–208.

³⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 361–362; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 207–208; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 5, 24, 35.

[Вып. 4, № 43. С. 57]

насилия), к смерти (нельзя обращаться с умершим как с падалью), к обездоленному человеку – прежде всего христианину³⁶.

На уровне видеоряда уважительное отношение к другому человеку проявлялось в крайне редком применении крупных планов. Раз они подразумевают рассмотрение человека с очень близкого расстояния, т.е. как бы заставляют зрителя вторгнуться в «интимную зону» другого, то их отсутствие можно связать с психологической установкой на сохранение общепринятой «коммуникативной дистанции» (см. 4.4.1).

В число фундаментальных ценностей, отличавших изучаемую общность, входила также **красота** (прекрасное).

Бросается в глаза максимально тесное сближение красоты и «правды». Так, для создания и поддержания «культы денег» создатели художественных фильмов применяли такой приём, как «эстетизация богатства». В то же время фильмы, где имела место «эстетизация порока», успеха не имели и проваливались в прокате. Кроме того, для российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. было очевидным, что есть «красота героического»³⁷.

Мнение о нераздельности красоты и «правды» конкретизировалось в представлении, что «подлинное» искусство должно говорить о вечных идеалах и фундаментальных ценностях, что от него должна быть прежде всего «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 – «воплощения как бы долженствующего быть правила». Однако предполагалось, что искусство должно поучать ненавязчиво, без нажима. Одной из причин – возможно, главной – провала французских киномелодрам стало как раз присущее им назойливое морализирование (кстати, отсутствие успеха у рассказов Л.Н. Толстого для народа обусловила, видимо, та же причина)³⁸.

Нужно также отметить представление о прямой корреляции прекрасного и живого, которое опиралось на естественное наблюдение, что телесная красота с возрастом исчезает. Об этом свидетельствуют 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 красоту³⁹.

4.1.3. Понимание того, что такое истина и познание. У носителей исследуемого менталитета оно было двойственным, противоречивым.

С одной стороны, под **истиной** понималось правильное отражение в сознании людей законов объективного мира, т.е. она имела субъективную природу. С другой стороны, истиной было не только знание о законах мироздания, но и сами эти законы, т.е. она оказывалась неотъемлемой частью не только человека, но и окружающего его мира. С одной стороны, истина была динамическим феноменом – знанием, верно отражающим постоянно меняющуюся жизнь. С другой стороны, истиной считалось нечто уже существующее, но лишь до поры сокрытое, т. к. её

³⁶ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 233, 358, 374; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 298; *Якубович О.В.* Иван Можухин: Рассказ о первом русском киноактёре. М., 1975. С. 6.

³⁷ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 227, 304, 313, 353.

³⁸ См.: Там же. С. 220–221, 276; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 92, 133–136, 279.

³⁹ См.: *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.

[Вып. 4, № 43. С. 58]

ядром представлялись данные раз и навсегда, неизменные нормы и представления – прежде всего моральные и религиозные.

Далее, истина представлялась единством рационального и эмоционального, ибо выступала составной частью «правды». Её воплощениями были не только знания, объективированные в научных трудах, произведениях искусства и фольклора, сакральных текстах, но и необъективированные идейно-эмоциональные феномены – религиозная вера и неписанные, а частью даже неосознаваемые традиции и нормы общежития. Сообразно с этим виделись и пути обретения истины, т.е. способы **познания** – таковыми считались религия, искусство и наука, причём предпочтение отдавалось первым двум.

Дихотомичным посему был и взгляд на сущность познания. С одной стороны, оно понималось как открытие (обнаружение) истины, как путь в неизведанное, как поиск того, чего ещё нет, что не похоже на известное, как отказ от старого и стремление к оригинальности. Соответственно познание в определённых случаях представлялось бесконечным процессом, неким духовным пространством без горизонтов, т.е. имела место идея неограниченности познания. Собственно говоря, за интересом к синематографу скрывалась тяга не только к новому развлечению, но и к новому способу познания, позволявшему приблизиться к «настоящей» реальности, преодолеть условность её описания традиционными средствами – языком словесности, живописи, скульптуры, театра. Не случайно в породивших фурор анимационных лентах В.А. Старевича куклы выглядели «абсолютно живыми», а рисованные (т.е. демонстративно условные) фильмы успеха у публики не имели⁴⁰.

С другой стороны, познание могло представать как узнавание («разоблачение») истины, как опознание старого (уже знакомого) в новом обличье, как подгонка под трафарет, как бесконечное варьирование привычного. Но в таком случае нужно говорить об идее ограниченности познания (в определённых ситуациях). Вспомним названия фильмов, интригующих тайной, – она там являет собой неизвестное в привычном. Подобные названия походят на загадки, жанровая суть которых заключается в том, что ответ в принципе известен, однако скрыт от «непосвящённых». Вспомним и о манере экранизаций в России 1908–1919 гг.: литературное произведение или историческое событие переносилось на экран далеко не целиком – брались лишь наиболее выигрышные моменты в расчёте на то, что зритель не может не иметь общего представления об исходном материале⁴¹.

Среди многофункциональных **«аксиом сознания»**, характерных для изучаемой общности, главными, судя по всему, были «традиционные» – магия и христианская вера. К

примеру, элементом сюжета было чудотворное воздействие икон. Различались «белая», положительная магия (например, обретение истины с помощью «волшебных» предметов) и «чёрная», вредоносная (чары колдунов и гипнотизёров, мистическая связь человека и некоторых вещей)⁴².

⁴⁰ См.: Великий Киноемо. С. 518–519; *Багратион-Мухранели И.* Указ. соч. С. 57–58; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. М., 1995. С. 152.

⁴¹ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 92, 187, 210, 221, 226, 228–229; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 30; Великий Киноемо. С. 39, 42, 52, 434–435; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 67–69.

⁴² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 92, 120, 198, 201, 218–219, 232, 236–239; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 229, 363; Великий Киноемо. С. 124, 220, 342, 369; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 2.

[Вып. 4, № 43. С. 59]

4.1.4. Бинарная структура сознания. Из набора оппозиций, задававших индивиду ментальную «систему координат», наиболее важной была связка 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, своё – чужое. К числу визуальных воплощений добра и зла относились такие связки, как семья – внешний мир, «ближний круг» (родные и друзья) – незнакомые люди, дом – публичные места, провинция – столицы, Солнце – Луна⁴³.

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

Имело место и деление художественных произведений по принципу «высокие» – «низкие», хотя по поводу того, что именно относить к «искусству» и «псевдоискусству», единства не было⁴⁴. При этом существовало предубеждение к «высокому» 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 Сатаны⁴⁵.

Связка центр – периферия могла представлять в виде оппозиций 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 иногда городские окраины маркировали благо – когда с ними ассоциировались деревья, зелень и простор (в противовес камню, серости и замкнутости)⁴⁶.

Вариантами антитезы простор – замкнутое пространство были также связки опасность – защищённость, улица – дом, природа – социум. Последняя оппозиция, в свою очередь, наглядно представляла в противопоставлениях натура – кинопавильон, живопись – театр (ибо нарушение канонов киносъёмки, театральных по сути, разрешалось только 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)⁴⁷.

⁴³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 146, 197 (прим. 2), 199–200, 205, 308–309, 374; Великий Киноемо. С. 17, 368, 400; *Пави П.* Указ. соч. С. 174–175; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 134, 200–242.

⁴⁴ См.: 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.

⁴⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 232–234, 236, 292, 298, 312; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 218–219, 236–237, 239–241; Лебедев Н.А. Указ. соч. 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.

⁴⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 150–151, 308; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 200–242; Великий Кино. С. 118–119, 159, 207, 248.

⁴⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 273, 311, прим.; 20 режиссёрских биографий. М., 1971. Раздел «Иллюстрации» («Дворянское гнездо»).

[Вып. 4, № 43. С. 60]

Важными для носителей исследуемого менталитета были и ассоциации, связанные с антитезой целое – часть. Она лежала даже в основе концепта «судьба» – вспомним, что различались мировая сила (рок) и персональная судьба (доля). Надо отметить и то, что в данной связке наиболее значимым элементом было целое, которое отнюдь не рассматривалось как простое единство частных, – на это указывает практически полное отсутствие в раннем российском кино крупных планов и глубинных мизансцен. Такой взгляд на целое имеет аналог в средневековой и «традиционной» (в том числе лубочной) живописи⁴⁸.

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: мужчина – женщина, взрослый – ребёнок, труженик – сибарит, предприниматель – аристократ)⁴⁹.

Нетрудно заметить, что некоторые антитезы конкретного характера являются воплощениями сразу нескольких абстрактных 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 – обитель Сатаны. Антитеза мужское – женское представляла связки правое – левое, высокое – низкое, сильное – слабое, активное – пассивное⁵⁰.

Взаимодействие базовых бинарных конструкций обеспечивали медиаторы – «поливалентные» понятия и представления, которые зависимости от ситуации входили то в одну, то в другую оппозицию, получая каждый раз то положительную, то негативную окраску. Медиаторами были, например, понятие «общественный долг» (см. 4.1.4, 4.6.1), представления о «благородном разбойнике» (см. 3.1, 4.6.1) и незахороненном покойнике⁵¹.

Гибкость ментальной «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

⁴⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 219; Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 10–11, 249–250.

⁴⁹ См.: *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.

⁵⁰ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 119, 136, 206; *Великий Киноемо.* С. 215, 353.

⁵¹ См.: *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.

[Вып. 4, № 43. С. 61]

массовом сознании поменялся из-за политических событий (революционер, полицейский провокатор, политический уголовник)⁵².

Во-вторых, элементы оппозиции могут меняться не только знаками, но и местами – как на уровне одной антитезы, так и на уровне целого набора связей. Именно таким образом создаётся «перевернутый мир», столь характерный для «комедии ситуаций» и пародии. Этот же механизм лежит в основе «разрыва с прошлым», начавшегося в марте 1917 г. и подразумевавшего очернение и осмеяние всего, что было ценным при «старом режиме», а также переоценку политического радикализма и масонства⁵³.

Функциональная значимость бинарных конструкций на уровне киносюжетов проявляется, например, в том, что антиподом немой героини оказывается певица, что злодей чаще всего принадлежит к иной стране, 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 находит выражение в противопоставлении соответственно морали и распутства, «верхов» и «низов», бедности и богатства⁵⁴.

4.2. Картина мира

4.2.1. «Модель мироустройства». Можно заключить, что для членов интересующей нас общности фактически не было триады «человек – социум – природа», т.к. последний элемент оставался большей частью вне сферы их внимания. Наиболее важными были понятия «человечество», «социум», «искусство».

Уже говорилось, что носители описываемого менталитета делили **человечество** на «цивилизованных» людей и «дикарей». Но граница между ними, судя по всему, была размыта. С одной стороны, у «настоящих людей» – белая кожа (европейцы, жители США и россияне), обладатели же чёрной и жёлтой кожи (например, готтентоты и кафры) – фактически «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 «цивилизованном» обществе, – к примеру, тот, кто насилует «вражеских» женщин⁵⁵.

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 – турки⁵⁶.

⁵² См.: *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.

⁵³ См.: *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.

⁵⁴ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 146; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 207, 240–241.

⁵⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 96, 217; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 144, 197, 272; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 439; Великий Кинемо. С. 132, 236, 283, 484.

⁵⁶ См.: Великий Кинемо. С. 61, 283, 413; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32-34; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 232-233.

[Вып. 4, № 43. С. 62]

Среди христиан чётко просматривается противопоставление православных католикам и протестантам, но лишь протестанты маркируются как носители сугубо отрицательного начала; католики же нередко являются положительными героями⁵⁷. Сторонники официального русского православия («никониане») как носители добра противопоставляются «раскольникам» (старообрядцам и сектантам) – носителям зла⁵⁸.

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 империи⁵⁹.

Кстати, с лета 1914 г. для творцов и зрителей российских игровых фильмов иностранцы стали делиться на «хороших» и «плохих» по принципу «наши союзники в войне – 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 врагам России противопоставлялись и нейтральные страны (к примеру, скандинавские), т.е. действовал принцип «Кто не против нас, тот с нами»⁶⁰.

Хотя Болгария выступала на стороне Германии, российское кино по-прежнему выражало благожелательность к болгарскому народу, а в измене «славянскому братству» обвинялся только его правитель (примером служит лента «Иуда – коронованный предатель Болгарии»⁶¹).

Представления о **российском социуме** тоже были весьма сложными. В понятие «Мы» (а значит и в понятие «настоящие люди») представители изучаемой совокупности включали всё население Российской империи. Правда, имела место иерархия: так сказать, «полностью своими» были русские и украинцы (вспомним этническую природу большинства киносюжетов), «почти своими» – христиане Кавказа и Закавказья, а «своими, да не совсем (чужими среди своих)» – поляки, мусульмане Северного Кавказа и евреи. Хотя у части кинозрителей бывали антиеврейские настроения, всё же российскому кино 1908–1919 гг. антисемитизм не был свойственен⁶².

Среди россиян выделялись также «нормальные подданные» и маргиналы, а среди «нормальных» – «социальные верхи» и «низы». Последнее разделение считалось неизбежным и естественным. Хотя граница между «верхами» и «низами» преодолима, её пересечение нетипично, ненормально, поэтому чаще всего иллюзорно, губительно или смехотворно⁶³. «Если бы в России на материале российской

⁵⁷ См.: Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32-34; Великий Кинемо. С. 203-204, 240, 256-257, 438; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 58; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 236-237, 239.

⁵⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 373; Великий Кинемо. С. 386, 420, 423.

⁵⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 196-197, 200 (прим.), 205, 206; Великий Кинемо. С. 239-240.

⁶⁰ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 156 (прим.), 192-194, 201, 203-204; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 230, 232-233; Великий Кинемо. С. 203, 256, 302.

⁶¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 205.

⁶² См.: Там же. 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. Т. 1. № 10, 56.

⁶³ См.: Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 175; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 144, 216-218, 229; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 95, 104, 198, 243, 289-292; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 11; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 38-39, 57-58; Великий Кинемо. С. 171, 268, 305, 338.

действительности был выпущен фильм о том, что честь бедняка вознаграждена богатством или девичья скромность работницы – замужеством с богачом, зрители не стали бы его смотреть»⁶⁴.

Однако в обозначенных рамках всё же допускались критика существующих порядков и «остранённый» взгляд на них, особенно характерный для комедий: «Комическое же ясно указывает на то, что социальные нормы и ценности – всего лишь человеческие условности, полезные для совместной жизни, но без которых можно было бы обойтись или заменить их другими условностями»⁶⁵.

Противопоставление «верхов» и «низов» представляло как различие власть имущих и подвластных, знатных и незнатных («благородных» и «черни»), богатых и бедных, «образованных господ» и неграмотного «народа» (под последним разумелись прежде всего рабочие и крестьяне).

У аристократов – преимущественно отрицательный образ, а у крупных капиталистов – положительный. В целом позитивный ореол присущ и православному духовенству, тоже относимому к страте «господ»⁶⁶. Но такое отношение кинодеятелей к представителям официальной церкви могло быть и показным – уступкой цензуре.

Что же касается «народа», то позитивное отношение к нему коррелирует с практически полным незнанием его жизни.

Для создателей фильмов чуть не каждый человек из народа – потенциальный герой, поэтому подвиги солдат на войне воспринимаются как нечто естественное и лёгкое. Вплоть до 1919 г. почти нет киногероев из рабочих и крестьян – преобладают предприниматели, купцы, дворяне, чиновники и разночинцы, пусть даже порвавшие со своей средой. Единственная стачка, показанная на экране, выглядит нелепо, равно как и единственный показ восстания крестьян⁶⁷. Хотя сюжеты из крестьянской жизни экранизировались нередко, такие фильмы были далеки от реализма. Бросаются в глаза сентиментальность и слащавость повествований о «пейзанах», подчёркнутый этнографизм фильмов, нежелание понимать сельчан, пребывающих во «тьме невежества», отношение к ним как детям, которых нужно учить и опекать. Обратим внимание также на логичность и связность киносюжетов – раз нет «лакун», то нет и априорного знания!⁶⁸

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 если не отрицательное, то настороженное, хотя богема, цыгане и проститутки иногда достаивались жалости и сочувствия⁶⁹.

⁶⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 220.

⁶⁵ См.: Пави П. Указ. соч. С. 152.

⁶⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 224–225; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 64; Великий Кино. С. 484; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 439.

⁶⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 194, 358, 361–362; Великий Кино. С. 377, 391, 406–407, 428; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 2, 6.

⁶⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 118–119, 126–127, 221; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 129–132, 134–136; Великий Кино. С. 40.

⁶⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143–145; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 208, 217, 220, 231–232; Великий Кино. С. 15–16, 71, 146, 171, 248.

Отношение к стране и государственному строю до весны 1917 г. опиралось на убежденность в мощи и несокрушимости Российской империи и на лояльность монарху. Причём существовало представление, что уже во времена Киевской Руси монархия была абсолютной, т.к. её ограничивали только обычай и мораль (исключением считалась лишь Новгородская республика)⁷⁰. Естественно поэтому, что когда империя развалилась, уважение к монархии сменили презрение и насмешка. И всё равно «монархические» по своей природе символы и понятия по-прежнему были в ходу – только уже как метафоры: примерами служат фильмы «Борцы за светлое царство III Интернационала» и «В царстве палача Деникина»⁷¹.

Во взглядах на искусство ключевым было представление, что оно – часть праздника, а значит всего лишь способ развлечения и отвлечения от повседневности. От искусства ждали того, чего нет вокруг, или того, что есть, но необычно, ненормально⁷². Отсюда популярность мелодрам, исторических и детективно-приключенческих фильмов – произведений, которым по законам жанра присущи экзотика, интрига, зрелищность, перипетии судеб, «красивая жизнь»⁷³. Отсюда и 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 войну⁷⁴.

Отношение к художнику – автору произведений искусства было весьма своеобразным. Он в известной мере уподоблялся Богу, т.к. воспринимался как demiург идеального – им самим созданного – мира, а его творчество приравнивалось к магии⁷⁵.

Напоследок выделим ряд устойчивых **ассоциативных комплексов**, характерных для психического склада интересующих нас людей: 1) пьянство – игра в карты – аморальность – кутежи – преступность – шайка – кровь – полиция – суд – каторга⁷⁶, 2) красotka (куртизанка или кокотка) – престиж – развлечение – веселье – страсть – адюльтер – расходы – беспокойная жизнь – ревность – скандал⁷⁷, 3) земля – страна – Отечество (Родина) – социум – государство – патриархальная семья, 4) монарх – подданные = отец (мать) – дети (братья и сёстры), 5) война – крепость – осада – штурм – захват – трофеи = страсть – женщина – ухаживание – домогания – обладание – ласки, 5) дом – очаг (камин) – огонь – зола – брак – семья

⁷⁰ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 192–195, 197, 200, 203; Великий Кино. С. 61–64, 99, 137–144, 172–179.

⁷¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 352–354; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 10, 11, 38.

⁷² См.: 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.

⁷³ См.: 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.

⁷⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 158, 192, 206, 211–216, 250, 255, 364.

⁷⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 94; Великий Кино. С. 434–435; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 67–69.

⁷⁶ См.: Великий Кино. С. 15–16, 40, 55–56, 64–66, 189, 246, 248–249, 266, 274–275, 343, 406; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 219; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 312.

⁷⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198, 206, 214, 240–241, 269, 290; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 294, 371–372; Великий Кино. С. 124, 134–135, 157–158, 167, 196, 206, 218–219, 224–226; «Месть кинематографического оператора».

[Вып. 4, № 43. С. 65]

– любовь – адюльтер⁷⁸, 6) человек – его тень – душа – моральный облик, 7) фабрика – машины – нефть – богатство, 8) верёвка – змея – путы – паутина – цепи – социальные нормы⁷⁹.

4.2.2. Система ценностей. Судя по всему, общими для мужчин и женщин декларируемыми ценностями были добродетельность и любовь к ближнему (в православной трактовке), любовь к Отечеству (патриотизм), верность – слову, человеку и Богу, а также искренность, честность, уважение к закону.

Преимущественно «мужскими» ценностями считались верность общественному долгу, доблесть и героизм (мужество, храбрость, удаль), а «женскими» – скромность, целомудрие, заботливость⁸⁰.

4.2.3. «Эмоциональная матрица». Среди переживаний, устойчиво связанных у носителей описываемого менталитета с **общими представлениями о мироздании**, рассмотрим вначале те, что фокусировались на природе. Отношение к ней, судя по натурным съёмкам и пейзажам в кинофильмах, было не только эстетическим, но и сентиментальным – причиной тому убеждение, будто близость к природе делает человека лучше⁸¹.

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.

Эмоции, связанные в основном 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)⁸².

Что касается взглядов на развитие общества вообще и российского в частности, то их эмоциональная оболочка была разнородной.

С одной стороны, можно говорить об устойчивом чувстве оптимизма, жизнерадостности, т.к. на экране в конце концов добро торжествует, а фильмы, посвящённые воспеванию смерти, вызывали смех в зрительном зале⁸³.

⁷⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 200, 205, 251, 371.

⁷⁹ См.: Соболев Р.П. Указ. соч. С. 69; Мигающий синема. С. 260; Великий Кино. С. 342; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 300, а также раздел «Иллюстрации» («В царстве нефти и миллионов»); Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 16–17, 72–73 (плакаты к фильмам «Не для денег родившийся», «Закованная фильмой»); «Пиковая дама» 1916 г. (тень Германа; его галлюцинация в конце фильма).

⁸⁰ См.: 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.

⁸¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 124–127; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 67–68.

⁸² См.: Пави П. Указ. соч. С. 146, 151–153; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 115; Великий Кино. С. 49.

⁸³ См.: Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 146, 174–175; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 134, 241.

С другой стороны, массовая любовь к детективам, фильмам о разбойниках и мошенниках свидетельствует о скрытом желании быть сильным, а значит о распространённости чувства собственного бессилия вкупе с недовольством и раздражением по поводу социальных порядков⁸⁴. Негативные чувства, так или иначе омрачавшие жизнь членов изучаемой общности, включали также грусть, тоску, неуверенность в будущем, пессимизм, тревогу. Подобные настроения усилились во время Первой мировой войны. Кроме того, ностальгию по ушедшим временам вкупе с чувством страха вызывало осознание того, что жизнь людей всё больше зависит от машин (пример – статья А.С. Серафимовича

1911 г. «Машинное надвигается»)⁸⁵. Кстати, такое отношение к техническому прогрессу – характерная черта массового сознания со времён Возрождения⁸⁶.

4.3. Стилль мышления

4.3.1. «Когнитивные архетипы». Анализ привлечённых источников позволил выделить лишь один архетип, а именно **самопознание посредством взгляда «вовне»** – посредством наблюдения за «ненормальными» персонажами и «чужаками», т.е. в ходе симпатического принятия или антипатического отвержения «Другого». Разновидностью этого механизма является сотворение и почитание «кинозвёзд», ибо они воплощают черты, которые зритель хочет у себя иметь или которыми уже обладает и при этом считает важными⁸⁷.

4.3.2. Характерные черты рациональности. Наиболее заметной из них у кинодеятелей и кинозрителей в России 1908–1919 гг. был, безусловно, **«культ слова»** – вербальность мышления, его «логоцентричность»⁸⁸.

Это значит, что в оппозиции «речь – молчание» главным было слово (отсутствие или задержка ответа значимы). Существовало и убеждение, что идеи выражаются лишь словами, поэтому слово первично по отношению к изображению⁸⁹. Из этого вытекала обязательность титров (фильмы, сделанные без них, плохо принимались публикой; более трёх четвертей сохранившихся лент не поддаются пониманию, т.к. не остались надписи)⁹⁰. Благодаря указанному убеждению родились также кинодекламации, «говорящие» и «поющие» фильмы⁹¹.

«Культ слова» проявлялся и в том, что не было чёткой грани между сюжетами литературного произведения и фильма (до 1914 г. сценария в нашем понимании не

⁸⁴ См.: *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 176; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 201–203, 211, 239–240, 368; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 52–53.

⁸⁵ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 54, 56; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 105, 142, 213–214, 235–237, 370; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 93, 240–242.

⁸⁶ См.: *Лотман Ю.М.* Технический прогресс как культурологическая проблема. С. 103–105.

⁸⁷ См.: *Пави П.* Указ. соч. С. 151; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 122–123, 292; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 132.

⁸⁸ О «логосферности» русского мышления в XIX в. см.: *Лотман Ю.М.* Место киноискусства в механизме культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Вып. 411. С. 145.

⁸⁹ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 55; *Цивьян Ю.Г.* К семиотике надписей в немом кино. С. 148–150; *Великий Киному.* С. 13; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 94.

⁹⁰ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 127, 289; *Великий Киному.* С. 12–13.

⁹¹ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 128–130; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 24–27; *Великий Киному.* С. 70, 78, 97, 101–102, 113–114 и др.

[Вып. 4, № 43. С. 67]

существовало вовсе), что кинематографическими эталонами были «киноиллюстрация» и «кинопьеса» («кинодрама», «киноповесть», «кинороман»)⁹².

В качестве особого мыслительного шаблона можно выделить **любовь к повторам**.

Как в лубочной и «бульварной» литературе, так и в кино совершенно нормальным, а часто и желательным было вариативное повторение одних и тех же сюжетных мотивов, присутствие однотипных персонажей, шаблонность образов. Повторы часто содержались и в названиях кинолент: «Раба страстей, раба порока», «И нет ей ни доли, ни счастья», «Я – царь, я – раб, я – червь, я – бог»⁹³. (То, что последнее название заимствовано у Г.Р. Державина, дела не меняет).

Данный шаблон стал основой и чисто «киношной» метафоризации. Она обеспечивалась регулярным повторением связки из двух кадров с разными субъектами и их «позициями» – иначе говоря, связки из двух изображений с полностью разнящимся содержанием, где одна из «картинок» отсылала к реальности, лежащей за пределами фильма⁹⁴.

Характерным для носителей изучаемого менталитета было также познание окружающего мира по **принципу аналогии**.

Во-первых, этот принцип лежал в основе метафоризации, основными вариантами которой были: 1) наделение нечеловеческого – животных, насекомых, растений, материальных объектов и потусторонних сил – антропоморфными чертами (пример – название ленты «Пляска смерти»)⁹⁵, 2) уподобление человеческого и социального нечеловеческому и природному (примеры: «В омуте Москвы», «Смятые цветы», «Шакалы власти»)⁹⁶, 3) наделение одних природных объектов чертами других («Пламя неба»), 4) уподобление психологических явлений физическим и наоборот («Инвалиды духа»)⁹⁷.

Во-вторых, принцип аналогии был основанием вербальной стилизации – стереотипного способа привлечь внимание и облегчить запоминание благодаря «вызову» нужных эмоций, представлений и ассоциаций:

Наиболее широко стилизация применялась при выборе названия для фильма. Например, инверсия эпитета отсылала к архаическим, преимущественно библейским, текстам («Смерч любовный», «Цветы запоздалые», «Сатана ликующий», «Кара божия», «От уст греховных к устам непорочным», «Арина – мать солдатская», «Смерти обречённые»)⁹⁸.

Создание имён и фамилий для пародийных персонажей подразумевало такой вариант вербальной стилизации, как сочетание русской морфологии с

⁹² См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 285, 288–289; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 106, 141, 183–184; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 26.

⁹³ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 106, 112–116, 123–125, 133–136, 187, 204, 219, 269, 279, 288–289.

⁹⁴ *Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию... С. 116.

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

⁹⁶ См.: *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.

⁹⁷ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 229, 297.

⁹⁸ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 207, 236–237, 239; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 152, 195, 229, 297, 308; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 54–56; *Великий Кинемо.* С. 400–403.

[Вып. 4, № 43. С. 68]

иноязычной. Таким образом, например, жук-художник получает псевдоитальянскую фамилию Усачино, а королева жуков – имя Люканида⁹⁹.

Стилизация могла также проявляться в использовании чёткого ритма («Любви сюрпризы тщетные»), а также в применении рифмы. Причём если в рекламе рифма могла быть в конце каждой строфы, то для названий фильмов и титров характерны парные рифмы в одной строфе, т.е. уподобление раёшному стиху: «Слава – нам, смерть – врагам!», «Один наслаждался, другой расплатился», «Как немецкий генерал с чёртом контракт подписал» («Полёт на Луну»), «Пропадут болезни барства от советского лекарства»¹⁰⁰.

Далее, налицо **абстрактное мышление**. Во-первых, «нормальные» участники любого кинопроцесса (и творцы фильмов, и зрители) не могут не мыслить силлогизмами. Уже «временная интерпретация представленных в кадрах событий» базируется на мысленном сравнении кадров и выявлении тождества/различия их «ядерных элементов» – субъектов и их «позиций»¹⁰¹. Без умения мыслить силлогизмами стереотипная монтажная связка

«пристальный взгляд персонажа + последующая "картинка" под флёром (в дымке)» не понималась бы как мечта, воспоминание, грёзы, сновидение, озарение и т. д.

Во-вторых, можно выделить стереотип «геометричной» схематизации движения – его сведения в кадре к прямой или кривой линии. Примеры: криволинейное движение конников в картине «1812 год»; прямые линии танцующих на балу в ленте «Отец Сергей»¹⁰².

Менталитет кинодеятелей и кинозрителей в России 1908–1919 гг. отличался также некоторыми чертами, свойственными «мифологическому сознанию».

Так, обнаруживается установка на **«тотальную символизацию»** – стремление видеть «бесконечное в конечном»¹⁰³. Это наглядно проявлялось в замене актёра скульптурным изображением персонажа, в частом отсутствии артикуляции у актёров при наличии «надписей-реплик», в демонстративной условности киноизображения и киноязыка, которая ничуть не тяготила зрителя, более того – была для него необходимой и обязательной¹⁰⁴.

Да и шаблонные персонажи («маски») – это разве не символы? Разве схематизация характеров и поведения вроде бы неповторимых персонажей, в том числе из-за подмены актёра «тренированным натурщиком» (по Л. Кулешову), не влечёт за собой превращение их в символы?

Коли на то пошло, присущие раннему кино акцентированная мимика и обязательная жестикуляция – тоже символы, т.к. они намекают на нечто большее, нежели то, что непосредственно выражают в данный момент. Прежде всего они были нужны для замены слов, которых не слышно зрителю, однако у них могла быть

⁹⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 149–151; Великий Кино. С. 118–120; «Месть кинематографического оператора».

¹⁰⁰ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 199–200, 249, 275, прим. 2; Великий Кино. С. 167, 215; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 26; Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 235.

¹⁰¹ См.: Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию... С. 110–113.

¹⁰² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32–33.

¹⁰³ См.: Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754. С. 13, 19–20.

¹⁰⁴ См.: Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 147–148; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 116, 122–123, 127, 198, 215–216, 240, 289; Великий Кино. С. 27, 32, 38.

[Вып. 4, № 43. С. 69]

и дополнительная символика. К примеру, актёры в первой игровой ленте «Понизовая вольница (Стенька Разин)» активно жестикулировали для того, чтобы зритель видел, что это не фотография, демонстрируемая с помощью проекционного фонаря. Или такой пример: актёр, внешне не подходивший под шаблон злодея, компенсировал это с помощью «наигрыша» лицом и жестами¹⁰⁵.

Обратной стороной «тотальной символизации» была установка на **морализаторскую интерпретацию всех событий**. Особенно характерна в этом смысле мелодраматизация социальных конфликтов и преобразований – их подмена абстрактной борьбой Добра и Зла, Христа и Антихриста и т.п. Из этого же ряда – конъюнктурная социологизация сюжета, которая требовала сгущения красок, и в результате социальные конфликты описывались в чёрно-белых цветах, схематично¹⁰⁶.

4.3.3. «Семиология». Если говорить о воздействии на мышление интересующих нас людей их **разговорного языка**, то, во-первых, можно утверждать, что им было присуще стремление придавать понятиям, обозначающим душевные качества человека, преимущественно «женственный облик». Дело в том, что это наблюдается у Л.Н. Толстого¹⁰⁷, а он, как мы знаем, активно экранизировался. Имела место и преимущественно

«женская» визуализация общезначимых идеалов. Данный стереотип сформировал убеждение, что «олицетворением лучших свойств души народной всегда является женщина»¹⁰⁸.

Во-вторых, поскольку носителям любого языка свойственно «воспринимать формальные связи как содержательные и, следовательно, переносить структуру языка на структуру объекта»¹⁰⁹, постольку можно полагать, что разнообразие и гибкость морфологических форм, которыми отличается русский язык, формируют в сознании его носителей набор таких познавательных стереотипов: 1) почти у каждого предмета есть несколько ипостасей, 2) мир внешне изменчив и разнообразен, однако в сути своей не изменен, 3) новизна – это смена ипостасей, метаморфоза предмета, 4) развитие – это цепь метаморфоз одной и той же совокупности объектов¹¹⁰.

Не секрет, что бытие людей в условиях «письменной культуры» – один из факторов наличия у них абстрактного мышления¹¹¹. Но как **письменность** влияла на участников кинопроцесса в России 1908–1919 гг.?

Поскольку в русском языке буквы и слова фиксируются и читаются линейно слева направо, исподволь формируется установка на соответствующее упорядочивание и осмысление любых знаков. К наиболее важным последствиям

¹⁰⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 111, 120, 128, 152, 218, 315; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 56; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 187, 268; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 169; Пави П. Указ. соч. С. 175.

¹⁰⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 141, 217–218, 309, 374; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 104–105; Эстетика. С. 199.

¹⁰⁷ См.: Журавлёв А.П., Павлюк Н.А. Язык и компьютер. М., 1989. С. 92.

¹⁰⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 244.

¹⁰⁹ Лотман Ю.М. Изъявление Господне или азартная игра? // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 354.

¹¹⁰ Ср.: Успенский Б.А. Избр. труды. Т. 1. С. 299–300, 303.

¹¹¹ См.: Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 442. С. 95–102; Он же. Система языковых ареалов и её значение для типологии культуры // Там же. 1978. Вып. 463. С. 57–58, 60–61; Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 3–11.

[Вып. 4, № 43. С. 70]

«линейности» мышления можно отнести такие: 1) в образе движения слева направо мыслится ход устного и экранного повествования, ход времени и развитие вообще, 2) движение по тексту в обратную сторону связано или с возвратом к исходному (предыдущему) состоянию, или с отменой («перечёркиванием») сделанного, 3) вербальный или визуальный текст, который требует от реципиента двигаться от знака к знаку справа налево, квалифицируется как ненормальный и даже как отрицающий существующий мир в целом.

Совокупное влияние письменного и устного языков на мышление членов интересующей нас общности сказывалось на особенностях нарратива, для которого была характерна взаимозависимость грамматических форм времени и позиции рассказчика. В соответствии с русской литературной традицией формы настоящего времени и несовершенного вида прошедшего времени употреблялись в ситуациях, когда позиция автора совпадает с позицией персонажа (= синхрония), а форма прошедшего времени совершенного вида – когда позиция автора не совпадает с позицией персонажа (= ретроспектива)¹¹².

Особенности познавательно-оценочной деятельности носителей реконструируемого менталитета частично были обусловлены и так называемыми «культурными языками».

Влияние **языка изобразительного искусства** выражалось преимущественно в многообразном использовании принципов живописной композиции.

Во-первых, они помогали строить кинокадр при натуральных съёмках – обеспечивали наиболее гармоничное «вписывание» групп и целых масс людей в окружающий ландшафт¹¹³.

Во-вторых, соблюдение этих принципов помогало выделять в кинокадре главное, ибо режиссёры и операторы знали: чем меньше в пространстве кадра вещей, тем легче сосредоточить внимание зрителей на герое¹¹⁴.

В-третьих, среди участников кинопроцесса преобладало мнение, что если мизансцена одноплановая, то главное должно быть в центре композиции (кадра)¹¹⁵, а если мизансцена глубинная (два или три плана), то главное должно быть на первом плане (желательно опять же по центру, но не обязательно)¹¹⁶.

Наконец, вспомним, что операторы в России 1908–1919 гг. широко применяли приём визуального укрупнения главного в данном кадре персонажа. Это помогало авторам и зрителям фильма выделять главного героя – им был тот, который чаще других показывался с помощью общесредних планов¹¹⁷. Данный стереотип имеет соответствие в традиционной живописи (построенной по канонам «обратной перспективы»), где главный персонаж – всегда самый высокий¹¹⁸.

¹¹² См.: Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 95–101; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 103, 253, 270–271; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 110–111; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 12–13; Великий Кино. С. 143, 145.

¹¹³ См.: Соболев Р.П. Указ. соч. С. 37, 63–65; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 311, прим.; Великий Кино. С. 57.

¹¹⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 377; Великий Кино. С. 16; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 94.

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 275; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 148.

¹¹⁸ См.: Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 173, 257, 274–275.

[Вып. 4, № 43. С. 71]

Отдельным вкладом языка живописи в менталитет интересующей нас общности была стереотипная трактовка изображения «в дымке» (полученного с помощью «наплыва», т.е. съёмки «не в фокусе») как мечты, грёзы, воспоминания, сновидения и пр.¹¹⁹

Под влиянием **языка театра** в сознании первых отечественных кинодеятелей и кинозрителей возникли и укоренились, как минимум, три стереотипа.

Вспомним для начала, что нормативным было деление игровых фильмов на «части», соответствующие действиям (актам) в пьесе.

Кроме того, кинодеятели применяли театральные принципы мизансценирования. Считалось, что они обеспечивали «правильное» повествование, т.е. помогали зрителю не упустить главное (ход событий, иерархию персонажей и пр.), а также фокусировали его внимание на самых важных – семиотически «заряженных» – частях тела актёров.

Пауза в развитии сюжета и, так сказать, «визуальное молчание» (отсутствие жестов, мимики, надписей) воспринимались как особые знаки. Например, видимая у актёров артикуляция без наличия сопровождающей надписи шаблонно интерпретировалась или как общение, не заслуживающее внимания, или как разговор, важный для развития действия, но секретный¹²⁰.

На основе последнего стереотипа возник «русский стиль» киномелодрамы: в так называемых «полных» сценах (сутью их была демонстрация сильных эмоций) актёры сводили до минимума свои жесты и мимику, при этом кинодействие замедлялось, так как на экране был только один герой и отсутствовали надписи. Родилось даже убеждение, что

длительность сцены (игрового эпизода без монтажной перебивки) равна её достоверности. Критик И. Петровский в 1916 г. писал: «В мире экрана, где всё считается на метры, борьба актёра за свободу игры свелась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены»¹²¹.

4.3.4. Фоносемантика. Вполне вероятно, что смысловая и оценочно-эмоциональная наполненность у **звуков речи** для членов изучаемой общности была примерно такой же, как для русскоязычного населения современной России.

Дело в том, что с точки зрения кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. у слова «лихой» был двойственный, но преимущественно положительный ореол. Шипящие звуки они воспринимали (подобно нам) как «плохие», «грубые», «низкие» – раз шипящие присутствовали в суффиксах имён, фамилий и обобщающих слов с уничижительным оттенком (см. 3.1, 4.7.2). Звук «Р» и тогда воспринимался как нечто грубое, мужественное, тёмное, активное, тяжёлое, страшное и злое, ибо у активных персонажей (а это были в основном отрицательные герои мужского пола) чаще всего фамилии включали букву «Р»¹²².

Если наше предположение верно, допустима экстраполяция на изучаемый период и других сведений о восприятии звуков речи современными носителями русского языка.

¹¹⁹ См.: Цивьян Ю.Г. К символике поезда в раннем кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754. С. 124; Великий Кино. С. 490–491.

¹²⁰ См.: Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 148–150.

¹²¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 289, 376; Великий Кино. С. 10–11; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 90.

¹²² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 216–218; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 104; Великий кино. С. 80; Журавлёв А.П., Павлюк Н.А. Указ. соч. С. 103–118, 126.

[Вып. 4, № 43. С. 72]

Выскажем теперь несколько соображений насчёт восприятия **звуков музыки**, характерного для носителей изучаемого менталитета.

До сих пор исполняются многие музыкальные произведения, которые в России 1908–1919 гг. сопровождали демонстрацию фильмов. Это и народные песни («Барыня», «Лучинушка»), и городские романсы («Очи чёрные», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «Молчи, грусть, молчи»), и вальсы («На сопках Манчжурии»), и оперы (Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского), и балеты (К. Сен-Санса, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Гюетеля), и православные молитвенные напевы¹²³.

Сообразно с этим допустимо полагать, что для интересующих нас людей была естественной та же корреляция музыкальных и речевых интонаций, которая была присуща россиянам полвека спустя и даже нам.

Имеется в виду, например, использование узких (секундовых) интервалов без применения ритма для воспроизведения в музыке интонаций всхлипывания/рыдания, а широких интервалов (кварты, квинты и др.) – для передачи эмоционально приподнятой, призывной речи и сигналов. При чётком ритме секундовые интонации выражают уже бодрость, мужественность, целеустремлённость. Интонации вопроса, просьбы, недоумения, удивления, носящие характер неопределённости, передаются на неустойчивых звуках лада, а ответ, утверждение, приказание – на устойчивых. Восходящее мелодическое движение (постепенный переход от более низких к более высоким звукам) в большинстве случаев обозначает нарастание напряжения, особенно если это движение совпадает с динамическим усилением звучания. Нисходящее же мелодическое движение создаёт впечатление успокоения/угасания, в особенности если оно сопровождается постепенным ослаблением звучности¹²⁴.

4.3.5. «Эмоциональные критерии творчества». Увы, наблюдений на этот счёт немного. Можно заключить, что **школьное учение** в глазах носителей описываемого менталитета не было связано с положительными чувствами (радости, удовольствия, наслаждения и пр.).

Зато позитивными эмоциями «обволакивалось» **чтение книг** – правда, не любых книг, а вызывавших интерес изначально, написанных изящно и так, чтобы нужно было над ними размышлять.

Остаётся лишь добавить, что в рамках интересующей нас общности люди, которые занимались **плагиатом**, не испытывали (в отличие от наших современников) негативных эмоций – страха, стыда, угрызений совести и пр. Дело в том, что несанкционированное прямое заимствование было явлением обыкновенным и заурядным¹²⁵ (см. 4.6.1).

4.3.6. Особенности комического и смехотворчества. Судя по всему, участники отечественного кинопроцесса 1908–1919 гг. знали разные формы смеховой культуры: «грубые» и «изящные», сфокусированные на телесности и, так сказать, «интеллектуальные».

¹²³ См.: Великий Кино. С. 54, 79, 82, 92, 160–161, 346, 413; «Молчи, грусть, молчи» (героиня с мужем у дома Прахова).

¹²⁴ Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М., 1954. С. 57–58, 60–61, 76–77.

¹²⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 136–137; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 113–114.

[Вып. 4, № 43. С. 73]

Преобладало «грубое комическое» (в терминологии С.И. Юткевича¹²⁶). Его питали фольклорная традиция (раёшник и лубок), а также театральные фарсы, водевили и цирковая клоунада (буффонада). Для него были характерны: 1) ситуации типа «qui pro quo» (взаимный обман, обоюдное или одностороннее непонимание, неузнавание, «обознавание», путаница, переодевание), 2) трюки и гэги (падение, спотыкание, битьё посуды, порча одежды, оголение, удары и потасовки, форсированный темп действия, чрезмерная жестикуляция и мимика, суетливость персонажей и т.п.), 3) «обыгрывание» человеческой физиологии (на уровне, к примеру, сюжета «Проклятая мозоль») и телесной ненормальности (роста, толщины, веса, плешивости и т.д.), 4) эксплуатация типичных бытовых неурядиц (на уровне анекдотов о зяте и теще, о муже и жене с любовником и т.п.)¹²⁷.

Даже в основе сатиры лежало шутовство. Популярнейшим приёмом было «выворачивание мира наизнанку». Это проявлялось иногда уже в названии фильма («Наполеон наизнанку»). Можно вспомнить и эпизод антигерманского фильма, где император Вильгельм II скачет на палочке¹²⁸.

Впрочем, имел место и юмор достаточно тонкий, «изящный» – например, трюки с тросточкой для заполнения пауз в развитии действия; выворачивание карманов, чтобы показать отсутствие денег; гротесковая в своей полноте серьёзность при достижении пустяковых целей; постоянство поведения в любых ситуациях (к примеру, невозмутимое положение лица, желание и готовность заснуть в любом положении и месте)¹²⁹.

«Интеллектуальные» формы комического в российском кино 1908–1919 гг. ограничивались иронией. Она существовала главным образом в жанре пародии, для которого, как известно, характерна инверсия признаков, отличающих изображаемый объект (чаще всего благородное заменяется вульгарным или наоборот)¹³⁰. В кинопародиях действовали не только актёры, но и куклы (фильмы В.А. Старевича), и дрессированные животные (ленты В.Л. Дурова). Основой их сюжетов были амурные похождения героев, войны, социальные и бытовые конфликты, жизнь кинодеятелей и богемы, а также сюжетные стереотипы иностранных фильмов¹³¹.

4.4. Кодекс поведения

4.4.1. «Модусы поведения». Укажем сначала нормы, единые для всех членов изучаемой социокультурной общности. К ним относится прежде всего

¹²⁶ «Комическое» – не то же самое, что «комедия»: последняя – это «жанр, в котором присутствуют комедийные характеры или комедийные положения, иногда и то и другое, но всё это не обязательно для "комической", где вместо характеров действуют "маски", а положения заменяются "трюками"» («Юткевич С.И. В лаборатории смешного // Из истории кино: Док. и мат. М., 1977. Вып. 10. С. 94).

¹²⁷ См.: Пави П. Указ. соч. С. 148–150, 153; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 100, 185, 245; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 32, 40, 53–54; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 152, 244–245, 249–259, 261, 272; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 153–154, 157–159; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 304; Великий Кино. С. 25, 156–157, 218, 222, 282–283, 297–298, 349, 387; «Усердный денщик»; «Дядя Пуд в Луна-парке»; «Лысый – кинооператор».

¹²⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 199–200.

¹²⁹ См.: Соболев Р.П. Указ. соч. С. 147, 155–156; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 264.

¹³⁰ См.: Пави П. Указ. соч. С. 217–218.

¹³¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 149–151, 206, 250–251, 257; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. С. 56–60; Великий Кино. С. 44, 249–251.

[Вып. 4, № 43. С. 74]

общепринятая **коммуникативная дистанция** (расстояние между людьми в ходе личного общения).

Эталоном было общение на расстоянии вытянутой руки. Такая дистанция маркировала: 1) нейтральные, официальные, формально вежливые отношения между коммуникантами, равными по своему социальному положению (это могли быть незнакомые люди; знакомые, но демонстрирующие холодность или сохраняющие независимость; близкие люди, соблюдающие на людях правила приличия), 2) близкие, доверительные и даже фамильярные отношения между неравноправными (начальником и подчинённым, офицером и солдатом, господином и слугой)¹³².

Коммуникация на расстоянии ближе, чем вытянутая рука (с физическим контактом или без него), была проявлением, во-первых, родственных связей, а во-вторых, особых отношений между людьми, официально в родстве не состоящих. В последнем случае такая дистанция могла обозначать психологическую близость, дружбу, симпатию, доверие, интимные отношения, но также и насилие¹³³.

На расстоянии большем, чем вытянутая рука, общались прежде всего люди, ещё не знакомые друг с другом, или же знакомые, но изначально неравноправные (монарх и подданные, начальник и подчинённый, представитель страты «господ» и представитель «черни», отец и дочь...). В последнем случае дистанция свидетельствовала об уважительном отношении одного из коммуникантов к другому. Кроме того, подобная дистанция могла разделять и равноправных знакомцев, если один из них или каждый стремился выказать нежелание общаться, пренебрежение, высокомерие или страх, продемонстрировать свою неформальную власть над оппонентом, указать на охлаждение или разрыв некогда близких отношений¹³⁴.

Теперь обратим внимание на **половозрастные** нормы и запреты общего характера, т. е. предписанные мужчинам и женщинам вообще, без учёта их социального статуса.

В источниках обнаружены следующие нормы, которые были всеобщими – и для мужчин, и для женщин: вне дома надо было носить головной убор (на отдыхе или в компании можно было его снять)¹³⁵; запрещалось влюблённым целоваться на людях, если они ещё не помолвлены¹³⁶.

¹³² См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; Великий Кино. С. 22, 159, 213, 353.

¹³³ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 237; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; Мигающий синема. С. 19–20, 224, 229, 285; Великий Кино. С. 16–17, 28, 45, 55, 62, 72, 80–81, 117, 123, 181, 211; «Умиравший лебедь» (героиня и ухажёр в саду).

¹³⁴ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 293; Великий Кино. С. 27, 34, 36, 51, 77, 79, 85, 99, 133, 205, 267; «Барышня-крестьянка» (первая встреча героев); «Жизнь за жизнь» (Хромова рассказывает Журову об измене его жены); «Миражи» (знакомство Дымова-младшего и героини; прощание героини с директором театра после первой встречи); «Король Парижа» (знакомство Роже Бремона с Люсьеной Марешаль и Жаном Генаром).

¹³⁵ См.: *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 33; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Оборона Севастополя»); *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 64–65 («Барышня и хулиган»); Великий Кино. С. 55, 190, 195 (прим.), 242, 470; Мигающий синема. С. 96; «Девьи горы» (девица и ухажёр-Сатана); «Миражи», «Дети века», «Жизнь за жизнь», «Отец Сергей» и «Король Парижа» (головные уборы мужчин и женщин).

¹³⁶ См.: «Крестьянская доля» (свидание парня и девушки, прерванное появлением отца героя); «Миражи» (поцелуй героини и жениха у её дома при расставаниях).

[Вып. 4, № 43. С. 75]

Для взрослых мужчин были в принципе допустимы добрачный секс, любовная измена, содержание любовницы, посещение проституток (хотя всё это вроде бы осуждалось), а также – в разумных пределах – алкоголь (например, для снятия сердечной боли), карты и застолья¹³⁷. Предосудительными чертами мужского поведения считались пьянство, кутежи, дебоши, картёжничество, отсутствие денег, альфонство, преступная деятельность¹³⁸.

Внешность и кинематику взрослых мужчин регулировали следующие нормы: негласно запрещалась раскраска лица и тела (недаром это делали для эпатажа футуристы); предосудительным было сутулиться, смотреть исподлобья и постоянно улыбаться, обнажая зубы; идеалом была степенность – скупость жестов, отсутствие суетливости, неразмахистость и неторопливость движений, преобладание статических и «столбовых» поз. В качестве допустимого отклонения от нормы – в знак недовольства, досады, недоумения, вызова и т.п. – дозволялось лихо заламывать шляпу, сдвигать головной убор набок или на лоб, чесать затылок¹³⁹.

В поведении взрослых женщин были недопустимы добрачный секс (правда, лишь в случае огласки и если в этом не было 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 во всём и всегда уступать мужчинам (например, осуждалась женская инициатива в ухаживаниях и любовных признаниях), а также постоянные улыбки¹⁴⁰. В то же время для вдовы было допустимым 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 насмешки¹⁴¹.

Массовые представления о внешности и кинематике женщины подразумевали, что в идеале она должна быть полной («в теле»), нежной, ласковой, с чувством собственного достоинства (даже после морального и социального падения), «скромной» (с экономной жестикуляцией и негромким голосом), с плавными и округлыми движениями рук, следящей за гармоничностью поз и телодвижений. Например, женственной считалась такая кинематика: локти прижаты к телу, ладони прижаты к животу или сложены вместе/сцеплены перед ним/ниже его.

¹³⁷ См.: *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.

¹³⁸ См.: *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; «Король Парижа» (разговор Жана Генара с матерью насчёт морального облика Роже Бремона); «Поликушка» (осуждаемые слабости героя).

¹³⁹ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 233, 253, 272; *Великий Киноемо.* С. 49–50, 248; «Ночь перед Рождеством» (жесты мужиков, потерявших мешки); «Лысый – кинооператор» (реакция героя на пощёчину от женщины); «Король Парижа» (облик и манеры бандитов); «Сатана ликующий» (взгляд и мимика дьявола; улыбки Сандро-грешника).

¹⁴⁰ См.: *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; «Сатана ликующий» (улыбки Эсфири как знак её греховности).

¹⁴¹ См.: *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.

[Вып. 4, № 43. С. 76]

Осуждались обилие косметики на лице, повседневная вычурность наряда («разряженность»), ношение мужской одежды и вообще стремление копировать поведение мужчин (например, хлопать собеседника по плечу). Очевидно, среди причин провала мейерхольдовского фильма «Портрет Дориана Грея» было то, что героя играла женщина¹⁴².

Перейдём к предписаниям и запретам, благодаря которым, на взгляд носителей изучаемого менталитета, дифференцировались **разные социальные страты**.

Взрослые крестьяне-мужчины обычно носили усы и бороду, расчёсывали волосы на прямой пробор. Приветствовали они друг друга поклонами, снимая шапки. Регулярно творили крестное знамение (перед тем, как идти в путь, перед иконами, при виде покойника и т. д.), а также целовали крест, если надо было подкрепить/доказать сказанное. Судя по всему, нормальным было сплунуть или высморкаться на землю. В то же время вызывало осуждение и насмешки копирование манеры «господского» поведения – например, нельзя было падать на колени перед женщиной или становиться перед ней на колено, целовать ей руки, ноги или край платья, прикладывать свою руку к сердцу, полузакрывать глаза и пр.¹⁴³ Для «девок» было недопустимым появляться на людях с распущенными волосами (не заплетёнными в косу), а для замужних крестьянок – появляться на людях с непокрытой головой. И те и другие должны были носить платок – по крайней мере, на плечах. Наконец, крестьянка в знак уважения могла именовать своего мужа по отчеству (например: «Ильич»)¹⁴⁴.

Остановимся теперь на коллективном образе городских рабочих, ремесленников, лавочников и прислуги.

Судя по всему, мужчины ходили без трости и носили головные уборы (картуз, кепку), но только не на боку, не на затылке и не на лбу, когда козырёк прикрывает глаза. Нельзя было ходить вне дома с незастёгнутым пиджаком (если нет жилетки), на людях постоянно держать руки в карманах, носить причёску, при которой пряди волос закрывают лоб или часть лба¹⁴⁵. Типичными (но не всеобщими) чертами мужского облика и в этой страте были усы, борода («лопатой» или раздвоенная), прямой пробор¹⁴⁶.

¹⁴² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 268, 295–296; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 151; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 233; *Великий Киноемо.* С. 158, 248, 284, 304; «Домик в Коломне» (повадки героя в женском платье); «Последнее танго» (манеры героини – танцовщицы в таверне); «Король Парижа» (Люсьена Маршаль на благотворительном базаре).

¹⁴³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 132; Великий Киноемо. С. 55, 62–63, 80, 117, 123, 131, 135, 154, 356, 470, 489; «Крестьянская доля» (парень и его отец); «Отец Сергей» (мужики у трактира); «Девьи горы» (девица и ухажёр-Сатана); «Поликушка» (облик и манеры героя и других мужиков).

¹⁴⁴ См.: Великий Киноемо. С. 61, 470; Гинзбург С.С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Катерина-душегубка»); «Крестьянская доля» и «Барышня-крестьянка» (девичьи одежды); «Снегурочка» (героиня в избе); «Отец Сергей» (замужняя крестьянка и её дочка); «Поликушка» (замужние крестьянки и дворовые девки; именование героя женой).

¹⁴⁵ См.: Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 16–17, 48–49, 64–65 («Барышня и хулиган»); «Король Парижа» (облик и манеры бандитов); «Поликушка» (облик садовника).

¹⁴⁶ См.: «Молчи, грусть, молчи» (лакей Прахова); «Отец Сергей» (купец); «Барышня и хулиган» (лавочник – антагонист героя).

[Вып. 4, № 43. С. 77]

Выявленные нормы поведения замужних женщин и девиц данной страты аналогичны тем, что обнаружены у крестьянок¹⁴⁷.

Для представителей данной страты (обоего пола), в отличие от крестьян, было обычным посещение цирка, кинотеатров и «просто» театров, хотя под последними разумелись прежде всего специализированные – «театры для рабочих» и окраинные театры с антрепризами¹⁴⁸.

Гораздо больше информации – о нормах поведения «среднего класса». Думается, что в данном случае «зазор» между объективным положением дел и отразившимися в источниках представлениями об указанных нормах невелик.

О купцах разговор короткий, ибо среди киногероев их мало. Можно лишь отметить, что взрослые были дородными, тучными; мужчины носили бороды и усы, их жёны и дочери – платки и косы (как и крестьянки)¹⁴⁹.

Что же до остальных групп, составлявших «средний класс», то мужчины в большинстве случаев брили верхнюю губу и подбородок, хотя допускались и усы, и бородка (не борода!), коротко стригли и тщательно причёсывали волосы, при этом лоб оставался большей частью открытым. Гражданские лица обычно носили полный костюм («пару» или «тройку») с галстуком. Рубашка застёгивалась на все пуговицы, как и жилетка с пиджаком. Впрочем, в неофициальной обстановке пиджак мог быть и распахнутым, но опять-таки при наличии застёгнутой жилетки. Хотя у офицеров её быть не могло, им также позволялось в неформальной обстановке не застёгивать мундир. Вне дома запрещалось, видимо, держать обе руки в карманах пиджака или брюк. Но было допустимо в ходе общения засунуть ненадолго одну руку в карман пиджака/брюк, держаться большими пальцами за карманы пиджака или большим пальцем за карман брюк, наполовину заложить пальцы в карман пиджака или между пуговицами мундира¹⁵⁰.

Черты «женственности» в поведении мужчин если не осуждались, то фиксировались как ненормальные. В общении с посторонней женщиной равного социального статуса мужчина с помощью специальной кинематики должен был подчёркивать свою позицию как более сильного и активного существа (например, стоять подбоченясь). Отступления от этих норм допускались лишь во время ухаживаний и любовных объяснений, а также на природе – пикнике, рыбалке, прогулке¹⁵¹.

¹⁴⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Человек из ресторана», «Софья Перовская», «Илья Мурин»); «Отец Сергей» (дочь купца); «Барышня и хулиган» (мастеровые на завалинке).

¹⁴⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 11, 94; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 304.

¹⁴⁹ См.: Великий Киноемо. С. 39.

¹⁵⁰ См.: Там же. С. 60, 79, 133, 148, 156, 158, 159, 164–165, 198, 203, 205, 211, 213, 229, 234, 241–242, 245, 258, 261, 263, 267, 270, 278, 294, 298, 301, 303–304, 306, 315, 323–324, 326, 353, 386, 390, 395, 401, 405, 408, 415, 417, 426, 428, 431, 433–434, 440, 442, 446, 448, 451, 466, 468, 471, 473; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 8–9, 64–65; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32–33, 64–65; Гинзбург С.С.

Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Женщина с кинжалом»); «Домик в Коломне» (карточная игра офицеров); «Сонька Золотая ручка» (4-я серия), «Пиковая дама» 1916 г., «Жизнь за жизнь», «Миражи», «Молчи, грусть, молчи», «Умирающий лебедь» и «Король Парижа» (одежда и манеры мужчин).

¹⁵¹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 132, 233; 20 режиссёрских биографий. Раздел «Иллюстрации» («Дворянское гнездо»); Великий Кинемо. С. 62; «Барышня-крестьянка» (герой и героиня при первой встрече); «Умирающий лебедь» (героиня с ухажёром в саду и на прогулке).

[Вып. 4, № 43. С. 78]

Для женщин «среднего класса» нормальной повседневной одеждой считался наряд, который можно обозначить как «скромный, но со вкусом». Это, например, платье до щиколоток «в спокойных тонах» (могло быть с белым отложным воротником), тёмная юбка и белая кофта (как дополнение – тёмный жакет), отороченные мехом шапочка и пальто (или шубка). Лишь парадный и «вечерний» наряд включал меха, перья и «нескромный» фасон платья (декольте, открытая спина). Но даже в последнем случае рукава, как правило, закрывали руки до кистей или до локтей (полностью оголённые руки и платья до колен отличали «демимонденок»). Несовершеннолетние девушки носили косы, а взрослые девицы и замужние дамы, тоже остерегаясь быть на людях «растрёпанными», предпочитали причёску, когда волосы подстрижены чуть выше плеч и при этом закрывают уши. Взрослым женщинам позволялось носить в доме головные уборы¹⁵².

Общими для мужчин и женщин данной страны были, судя по всему, такие поведенческие нормы: выказывание почтения к вышестоящим, исполнение всех их пожеланий, не противоречащих морали; высокомерие по отношению к нижестоящим; прямая осанка, демонстрирующая чувство личного достоинства; опрятность, чистоплотность (например, маникюр); запреты плевать, передёргивать плечами во время общения, растопыривать пальцы (но женщине позволялось поиграть кольцом на руке); допущение держать руки на уровне пояса, если в них что-то есть (к примеру, носовой платок), или заложить за спину обе руки/одну руку; разрешение сидеть, положив ногу на ногу и обняв колено ладонями; ношение головного убора вне дома (хотя его можно снимать), причём надвинутым до середины лба (у женщин допускались перекосы); обычай, когда на прогулке женщина берёт мужчину под руку (она могла идти и слева, и справа от него); занятия на досуге спортом, искусством, ужением рыбы, посещение театров, кино и цирка; мнение, что человеку их круга не подобает быть толстым, тучным, грузным¹⁵³.

При встрече и прощании знакомых друг с другом людей, а также при уговоре имело место, как правило, рукопожатие со встряхиванием (расстояние между контрагентами было равно примерно длине вытянутой руки; при контакте им приходилось немного оттопыривать локти)¹⁵⁴. Вариантом приветствия/прощания со

¹⁵² См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 289; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 233, а также раздел «Иллюстрации»; Великий Кинемо. С. 51, 81, 131, 159, 164, 211, 244; Мигающий синема. С. 18, 20–40, 224, 229, 232; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 48–49; «Домик в Коломне» (одежда героини и её матери); «Дети века» (женские наряды); «Сонька Золотая ручка» (4-я серия), «Жизнь за жизнь» и «Миражи» (одежда и причёски женщин); «Молчи, грусть, молчи» (недовольство Прахова, что у героини полностью обнажены руки); «Последнее танго» (наряд героини – танцовщицы в таверне); «Сатана ликующий» и «Король Парижа» («приличные» женщины; «дамы полусвета»); «Барышня и хулиган» (учительницы); «Поликушка» (барыня и её дочь).

¹⁵³ См.: Великий Кинемо. С. 37, 49, 60, 98, 133, 205, 212, 248, 301; Мигающий синема. С. 19, 70, 171; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 8–9, 48–49; 20 режиссёрских биографий. Раздел «Иллюстрации» («Дворянское гнездо»); Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 115, 166, а также раздел «Иллюстрации»; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 198, 200, 204, 206, 214, 240, 290; «За счастьем» (жесты героини при объяснении с Энрико); «Сонька Золотая ручка» (начало 4-й серии: героиня читает газету; 6-я серия:

Сонька в ресторане с Гжималовским); «Молчи, грусть, молчи» (цирк); «Миражи» (манеры персонажей); «Король Парижа» (Роже Бремон при его разоблачении Люсьеной Марешаль).

¹⁵⁴ См.: «Жизнь за жизнь» (князь в доме Хромовой и в доме Журова); «Миражи»

(Дымов-младший в доме героини на Рождество); «Молчи, грусть, молчи» и «Пиковая дама» 1916 г. (рукопожатия мужчин); «Сатана ликующий» (Сандро на приёме у банкира); «Король Парижа» (Жан Генар и знакомые дамы на лавке у моря; уговор аферистов об устранении Жана; Жан и его

[Вып. 4, № 43. С. 79]

стороны мужчины при общении с дамой был поцелуй руки. При этом, если кавалер был в шляпе, он её предварительно снимал¹⁵⁵.

Что касается высших чиновников, аристократов и богачей, то в рамках изучаемого менталитета им позволялась экстравагантность (к примеру, мужчинам – женитьба на цыганке, выращивание цветов, а женщинам – курение) и не позволялись «неловкие манеры», нарушения этикета. Последний, видимо, включал те же нормы общения, что и на уровне «среднего класса», к представителям которого киногерои из «высшего общества» относились, как правило, с высокомерием. Но на досуге «сливки общества», как и «средний класс», могли заниматься искусством, ходить в театры, кино и цирк. Главные различия между этими стратами были в облике женщин: дам высшего света отличали меха, «смена туалетов по последней моде сезона, ... вечерние платья с низким декольте, палантины, пелерины, матине, ожерелья, шляпы со страусовыми перьями, платья а-ля-грек и т. д.»¹⁵⁶

4.4.2. «Шаблоны индивидуации». Одним из них было то, что соответствует современному понятию «хобби». И мужчины, и женщины для осознания и маркировки своей личности занимались искусством (пением, живописью, поэзией, актёрством на уровне любителей) и/или спортом (фигурным катанием)¹⁵⁷.

Характерным было и заимствование у противоположного пола каких-то привычек (например, мужчина разводил цветы, а женщина курила или удила рыбу). В этом же ряду стоит и овладение женщинами «традиционно мужских» профессий (например, врача)¹⁵⁸.

Ещё одним типичным способом индивидуации было варьирование своей внешности. Для мужчин было важным наличие/отсутствие волос на голове и/или растительности на лице, длина и форма бороды, усов или бакенбардов, длина волос на голове, вид пробора (прямой или косой). Женщины же варьировали свой облик, меняя чаще всего причёску, длину волос и аксессуары в одежде¹⁵⁹. При этом, в отличие от наших современников, для членов изучаемой общности были недопустимы такие варианты изменения своей телесности, как нанесение татуировок и пирсинг.

Наконец, в России начала XX в. был распространён и такой приём самовыражения, как замена «исконного» имени псевдонимом. Особенно часто его применяли представители богемы. Так, театральный актёр Кондрат Яковлев, перейдя в мир кино, стал Конрадом¹⁶⁰. Схожим образом поступили гипнотизёр Н.А. Смирнов

друг в Артистическом клубе); «Революционер» (клятва на могиле героя); «Бабушка русской революции» (героиня и солдатжимают руки).

¹⁵⁵ См.: «Дети века» (прогулка в парке); «Король Парижа» (Роже Бремон перед признанием в любви Люсьене Марешаль).

¹⁵⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 198, 200, 204, 206, 214, 217, 240, 272, 289–290; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 132, 361; Великий Кино. С. 268.

¹⁵⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 200, 204, 236, 239, 240, 294; Великий Кино. С. 293.

¹⁵⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198, 204; 20 режиссёрских биографий. Раздел «Иллюстрации» («Дворянское гнездо»); Великий Кино. С. 98, 197–198, 245; «Молчи, грусть, молчи» (курение героини); «Сонька Золотая ручка» (6-я серия: Сонька курит в ресторане при Гжималовском).

¹⁵⁹ См.: Великий Кино. С. 20, 32, 51, 60, 69, 79, 126, 133, 148, 156, 158–159, 164–165, 198, 203, 205, 211, 213, 229, 258, 323–324, 353, 390, 395, 405 и др.; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 160–161; Садуль

Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 176–177, 432–433; «Жизнь за жизнь» и «Король Парижа» (внешность мужчин и женщин).

¹⁶⁰ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 245.

[Вып. 4, № 43. С. 80]

(«Орнальдо»), фокусники Ф.Г. Иванов («Теодор Гарди») и П.А. Соколов («Пассо»)¹⁶¹. Ещё примеры: на эстраде выступали танцовщица Эльстер, мим Мамикон, танцовщик-пародист Икар, а на цирковых аренах – клоуны Рейнольдс и Жакомино, трансформатор Рино Лупо¹⁶².

4.4.3. «Рецепты наведения порядка». С одной стороны, борьба с преступностью отдавалась на откуп государству (жандармам и полиции), а борьба с аморальностью – церкви. С другой стороны, в этом участвовали – хотя бы иногда – и обычные люди. Потому социум предлагал им шаблонные заготовки действий во имя «преодоления хаоса».

Среди таких заготовок, ориентированных «вовне», т.е. предназначенных для корректировки поведения других людей, имелись «высокие (благородные)», «низкие» и «подлые».

К «благородным» приёмам относились варианты личного участия человека в «наведении порядка» при минимуме насилия с его стороны – дуэль, неформальный поединок вооружённых людей, открытое порицание (к примеру, отречение родителей от провинившегося чада), словесное разоблачение (в том числе с пощёчиной и/или плевком в лицо)¹⁶³.

«Низкие», но в принципы допустимые способы «преодоления хаоса» – это те, которые связаны с односторонним физическим воздействием (убийство безоружного из револьвера или холодным оружием, побои, драка, оплеуха или пощёчина без слов и т.п.) и которые подразумевают применение насилия с помощью других людей (друзей, слуг, полиции и пр.)¹⁶⁴.

«Подлые» действия (недопустимые для носителей изучаемого менталитета) подразумевали самоустранение и перекалывание ответственности на других. Имеются в виду донос властям или заинтересованным лицам (письменный и устный, анонимный и «открытый»), издевательство и смех в отсутствие объекта насмешек, удар ножом исподтишка и т. д.¹⁶⁵

Основными «рецептами наведения порядка» в своей собственной жизни были суицид¹⁶⁶, уход в монастырь¹⁶⁷, добровольное изгнание, брак с нелюбимым человеком¹⁶⁸, а также посвящение всего себя общественно важному делу¹⁶⁹.

¹⁶¹ См.: Вадимов А.А. Фокусы для всех. М., 1963. С. 25–26.

¹⁶² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 233, 255–258; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 32.

¹⁶³ См.: Великий Кино. 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. и док. М., 1961. Вып. 4. С. 102; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 295; «Король Парижа» (отречение герцогини от оскорбившего её сына; пощёчина Роже Бремону от Жана Генара и дуэль).

¹⁶⁴ См.: Великий Кино. 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; Соколов Р.П. Указ. соч. С. 171; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 58; «Жизнь за жизнь» (убийство князя Хромовой); «Лысый – кинооператор» (пощёчина от женщины); «Король Парижа» (убийство Венкона).

¹⁶⁵ См.: Якубович О.В. Новые находки на Госфильмофонде. С. 102; Великий Кино. С. 28, 99, 116, 119, 132, 225, 235, 316, 360–361; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 58.

¹⁶⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 203; Великий Кино. 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; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 297.

¹⁶⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196; Великий Кино. С. 85, 236.

¹⁶⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 203.

4.5. Общее у картины мира и стиля мышления

4.5.1. «Средства оптимального оперирования информацией». Разговор о **символике**, отличавшей реконструируемый менталитет, логично начать с её традиционного пласта. К символам, появившимся задолго до рождения отечественного кино, следует отнести следующие: 1) скелет или череп (= тьма, ад, Сатана, Антихрист, смерть, самоубийство), 2) гроза (= Страшный суд), 3) зеркало (= вход в потусторонний мир), 4) бубновый туз (= каторга, уголовное преступление), 5) географическая карта (= территория, которая на ней обозначена)¹⁷⁰.

К новым символам, ставшим частью массового сознания лишь в начале XX в., относятся прежде всего красное знамя и красная звезда (= революция, рокировка «верхов» и «низов», советская власть, рабоче-крестьянская армия, светлое будущее, рай на земле)¹⁷¹.

После 1908 г. в массовом сознании интересующей нас общности закрепились и «накопители информации» **несимволической** природы – подразумевающие однозначное толкование. Это чисто «киношные», монтажно-оптические приёмы – такие, как общий план (= характеристика «обстоятельств действия и расстановки действующих сил»); средний план (= непосредственное изображение действия); «наезд камеры», т.е. переход от общего к общесреднему плану (= переход в повествовании от общего к более конкретному или выделение главного на данный момент персонажа); «затемнение и отъезд камеры» (= конец эпизода или повествования в целом); «затемнение и наезд камеры» (= начало нового эпизода или новой сюжетной линии); «прозрачность» киноизображения, через которое проступают иные объекты (= сновидение, воспоминание, мысленные образы, фантазия, озарение, галлюцинация, появление призрака, потусторонний мир)¹⁷².

4.5.2. Колористические установки и представления. Если исходить из того, что у носителей изучаемого менталитета, как мы знаем, была популярна лубочная продукция, то допустимо полагать следующее: набор их любимых цветов составляли розовый, светло-зелёный, фиолетовый, синий, голубой, тёмно-коричневый, светло-коричневый, золотой, золотистый, тёмно-красный, малиновый, серый, чёрный, белый.

Представления о цветовых взаимоотношениях, видимо, подразумевали деление колорита на цвета, гармонирующие друг с другом, и на «взаимноотталкивающиеся».

¹⁷⁰ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143, 199, 304, а также раздел «Иллюстрации» («Тьма и её сокровища», «Антихрист»); Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 211, 241; Великий Кино. С. 18, 369; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 16–17; «Умиравший лебедь» (скелет в мастерской художника); «Сатана ликующий» (сцена во время грозы).

¹⁷¹ См.: Советские художественные фильмы. Т. 1. № 25, 28, 29.

¹⁷² См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 60–61; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 148–149, 314; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 275; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 41; Мукарежовский Я. Указ. соч. С. 113; Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 148–150; Великий Кино. С. 126, 490; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 63; «Снегурочка» (героиня в лесу с Дедом Морозом перед уходом от него); «Князь Серебряный» (видения Ивану Грозному); «Умиравший лебедь» (сновидение Гизеллы); «Миражи» (грёза героини в конце фильма); «Пиковая дама» 1916 г. (дума молодой графини о Сен-Жермене; её грёзы в старости); «Сатана ликующий» (воспоминания Эсфири в начале 2-й серии); «Отец Сергей» (сновидение героя в келье); «Барышня и хулиган» (видение героя в трактире); «Поликушка» (сон Семёна Дутлова).

Основными вариантами гармонического сочетания цветов, скорее всего, виделись такие: розовый – светло-зелёный, розовый – голубой – золотистый, фиолетовый – синий, белый – серый – светло-зелёный, белый – серый – розовый, тёмно-коричневый – фиолетовый, золотой – светло-коричневый, золотистый – светло-зелёный – светло-коричневый, золотистый – розовый – тёмно-красный.

По принципу контраста, очевидно, выделялись такие связки цветов: белый – чёрный, розовый – коричневый, розовый – фиолетовый, золотой – тёмно-коричневый, розовый – синий, тёмно-красный – синий, светло-зелёный – тёмно-красный, малиновый – фиолетовый, малиновый – чёрный, тёмно-красный – чёрный, серый – фиолетовый, зелёный – малиновый, зелёный – фиолетовый¹⁷³.

Остаётся к этому добавить, что некоторые цвета считались взаимозаменяемыми – например, белый и синий. Дело в том, что в «Понизовой вольнице» (1908) эффект лунного освещения достигался с помощью окраски плёнки в синий цвет. Нечто подобное – «синие виражи лунного света» – было и в картине «Магнолия» (1916)¹⁷⁴.

4.5.3. Стереотипы-обновители «модели мироустройства». Из их числа пока обнаружен всего один – **утверждение нормы путём показа антинормы.**

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 гармония¹⁷⁵.

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, адюльтер и сексуальные девиации преподносились как порочные благодаря тому, что отмечалась их дьявольская природа. Целомудрие и минимальная телесная обнажённость парадоксальным образом закреплялись в качестве идеалов благодаря фарсам «с откровенно трактованной эротикой», где явный эротизм был частью «перевёрнутого мира»¹⁷⁶.

В этот же ряд можно поставить и самоубийство героя, пережившего грехопадение, но раскаявшегося. Подобный суицид можно расценивать как реализацию архетипа «строительной жертвы» – ведь своей смертью герой утверждает незыблемость норм, которые нарушил¹⁷⁷.

¹⁷³ См.: *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. М., 1992; *Кузьмин Н.* Русский лубок. М., 1970; Библиотека русского фольклора. М., 1992. Т. 12: Народная проза. Илл. № 44, 56, 57.

¹⁷⁴ См.: *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 13; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 277.

¹⁷⁵ См.: *Пави П.* Указ. соч. С. 153; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 252, 263; Великий Кино. С. 8.

¹⁷⁶ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 56–57; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 251.

¹⁷⁷ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 202, 206.

4.6. Общее у картины мира и кодекса поведения

4.6.1. «Ладомир». Основой моральных представлений был идеал господства разума над эмоциями, породивший установку на самоконтроль и самоограничение.

Прежде всего человеку нужно было контролировать «низменные» эмоции. Кино так или иначе актуализировало библейскую заповедь «Не возжелай жены ближнего твоего». Оно

ненавязчиво внушало, что если отдаться любовной страсти, можно искалечить всю жизнь. Однако разум должен был держать в узде и другие эмоции. К примеру, считалось дурным тоном слишком упиваться своими чувствами. Поэтому «дурная сентиментальность», характерная для французских мелодрам, стала одной из причин их неуспеха в России¹⁷⁸.

Полагалось, что при нормальной, благополучной жизни желать большего – грех, т. е. потеряешь и то, что имеешь (именно такова глубинная подоплёка столь популярного мотива оболыщения в мелодрамах). Словесными формулировками данного стереотипа являлись присказки «Не в деньгах счастье», «С милым рай и в шалаше». Не случайно положительный киногерой был зачастую самим воплощением бережливости, а вот его антагонист – мотом и кутилой. Тяга к роскоши и власти воспринималась как тёмная сила внутри человека. Её противоположностью виделась любовь мужчины и женщины без корыстных побуждений¹⁷⁹. Ещё одной идеальной нормой была филантропия – например, участие в благотворительных акциях¹⁸⁰.

Идеальной нормой человеческих отношений был принцип «Доверяй, но проверяй». Обоснованием его были примеры, когда чрезмерное доверие оборачивалось для человека неприятностями. Этот принцип диктовал индивиду отношение 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 близким¹⁸¹. При этом пропагандировалось, что настоящая любовь (к родным, любимым, друзьям) подразумевает самопожертвование – хотя бы в форме временного отказа от своего жизненного принципа¹⁸². С другой стороны, допускалась «ложь во спасение» – фактически разрешалось человеку нарушить закон ради соблюдения морали и высшей справедливости, скрыв само правонарушение или свою роль в нём¹⁸³.

Правовым представлениям носителей описываемого менталитета была присуща двойственность, которую можно назвать противоречивостью, но можно и гибкостью.

¹⁷⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 214, 229, 276, 308; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–233.

¹⁷⁹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–199, 289–290; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 212, 224–225, 249; «Жизнь за жизнь» (Журов и князь Бартинский); «Миражи» (признание героини жениху о её влечении к богатству).

¹⁸⁰ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–199, 289–290; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 212, 224–225, 249; «Жизнь за жизнь» (Журов и князь Бартинский); «Миражи» (признание героини жениху о её влечении к богатству).

¹⁸¹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 200, 218–219, 231–232, 240; Великий Кино. С. 171, 201, 305.

¹⁸² См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 204–209; Великий Кино. 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; «Король Парижа» (готовность Жана Генара пойти на поклон к матери ради друга).

¹⁸³ См.: «Жизнь за жизнь» (убийство князя Хромовой и её дальнейшее поведение).

[Вып. 4, № 43. С. 84]

Понятием «закон» охватывалось как писаное право (установления государства и церкви), так и неписанные нормы, дарованные Богом, – обычаи, мораль и даже в какой-то мере этикет. Поэтому люди, преступившие закон, становились изгоями, теряли прежний круг общения и несли позорное клеймо всю жизнь.

Отношение к нарушителям писаных норм базировалось также на различении осуждённых справедливо и несправедливо и на готовности назвать «преступником» не только осуждённого, но даже ещё не арестованного человека.

На примере отечественного кино 1908–1919 гг. наглядно видно, что в тогдашней России 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, замена названий и «национальности» иностранных кинокартин и пр.¹⁸⁴

Право собственности священно, если имущество нажито честным путём.

Соответственно в мелодрамах и детективах ни одно покушение на собственность не остаётся безнаказанным, а в картинах о «благородных» и «обычных» разбойниках и авантюристах победа (а значит и симпатии зрителей) на стороне тех, кто занимается экспроприацией «неправедного» имущества. Стоит к этому добавить, что раз нет понятия «плагиат», понятие «кража» применимо лишь к материальным объектам¹⁸⁵.

У богатства, с одной стороны, позитивный ореол, поскольку в мире кинофильмов оно отождествляется с красотой (даже на сюжетном уровне: среди «хороших» персонажей немало богатых красавцев и красавиц), поскольку положительный герой нередко предстаёт в облике крупного капиталиста. С другой стороны, допустимо лишь богатство, нажитое «праведным» путём – не сопряжённое с аморальностью и преступлениями.

«Неправедными» способами обогащения считались биржевая и торговая спекуляция, афера, подлог, хищение, ограбление, разбой, ростовщичество, шулерство, мародёрство. Предполагалось, что полученное такими путями состояние не может принести счастья, более того – за него грядёт возмездие (перед Богом отвечает если не сам нувориш, то его потомки). «Праведными» путями к богатству считались только личный труд и «честное» предпринимательство. Именно поэтому для российского игрового кино 1908–1919 гг. не характерен мотив погони за богатством или поиска сокровищ в чистом виде (без нот социального протеста). В то же время «бездельники» (аморальные аристократы) и жулики-богачи противопоставляются «труженикам». Причём последними оказываются чаще всего «люди творческих профессий», законопослушные и верные морали предприниматели¹⁸⁶.

¹⁸⁴ См.: 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. 98, 102, 105–106, 110; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 47; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 27; Великий Киноемо. С. 32, 136, 192, 277, 311, 410.

¹⁸⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 103, 113, 231, 375; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 11; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 203.

¹⁸⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 212, 224–227, 229, 313, 361–362, 365; Великий Киноемо. С. 55–56, 63–64, 80, 86–87, 168, 243, 248, 274, 276, 297, 316, 333, 335–336, 341–342, 353, 383; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–223, 231–233, 243, 290.

[Вып. 4, № 43. С. 85]

Понимание личности и индивидуальности, характерное для представителей изучаемой общности, подразумевало, во-первых, то, что опорными точками идентификации индивида (и для него самого, и для окружающих) были 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)¹⁸⁷.

Во-вторых, под «личностью», судя по всему, разумелось то общее, что есть в психике и поведении людей, принадлежащих к данному социуму. Данное понятие было связано с такими идейно-эмоциональными феноменами, как «разум», «общественное», «долг», «условности», «предрассудки», «зависимость», «путы», «социальная духота». Вокруг же понятия «индивидуальность», отсылающего к уникальному, неповторимому в каждом человеке, группировались такие ментальные конструкты, как «чувство», «интимное», «искренность», «доверие», «душевный простор», «право выбора», «свобода», «бунт»¹⁸⁸.

В-третьих, соотношение «личность – индивидуальность» понималось как диалектика общественного и сугубо интимного в индивидуальном сознании. Данная проблема решалась в духе умеренного конформизма: общественное ставилось выше индивидуального, но столкновение этих двух начал осознавалось как ситуация выбора, где последнее слово было всё же за индивидом.

Установка на подчинение индивида обществу проявлялась в декларировании следующих идеалов: 1) любовь к женщине менее важна, чем долг – служебный, почтения монарха, послушания родителям, долг чести (карточный или необходимость держать слово), 2) выше любви к мужчине – материнский долг и чувство благодарности к родителю/благодетелю, подразумевающее готовность выполнить его волю, 3) лучше смерть, чем позор и общественное порицание, 4) работодатель имеет право вмешиваться в личную жизнь работника, если это оговорено заранее, 5) защита Отечества от врага – святое дело, и это подразумевает не только одобрение всеобщей воинской повинности, но и готовность на время войны позабыть о социальных распрях (пример – лента «За царя и отечество, или Люди-братья») и даже о своей личной жизни¹⁸⁷.

Индивидуализму потворствовало, во-первых, допущение, что можно не выполнять долг (например, доноительства), если вред причиняешь только себе – к примеру, если берёшь на себя вину вместо другого. Во-вторых, существовала презумпция, что бунт против государства и общества – дело одиночек (даже

¹⁸⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 203, 206, 208–223, 231–233, 243, 290; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 224, 229; Великий Кино. С. 63–64, 168, 248, 274, 316, 333, 341–342, 353, 383.

¹⁸⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 214, 229; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–233; Великий Кино. 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»).

¹⁸⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 195, 197, 200, 301–303, 357, 375, 378; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196; 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; «Жизнь за жизнь» (просьба Хромовой, дабы Ната «уступила» князя Мусе; желание Хромовой, чтобы князь умер, а не попал в тюрьму); «Миражи» (договор Дымова с героиней при её поступлении на работу).

[Вып. 4, № 43. С. 86]

революционеры изображались таковыми)¹⁹⁰. В-третьих, имело место убеждение, что так называемое «общество» (круг обеспеченных людей, противопоставляющих себя «черни») – средоточие разврата, лени, пороков¹⁹¹. Наконец, не забудем, что у представителей изучаемой общности была принципиальная готовность оправдать самоубийство (см. 4.1.1, 4.5.3, 4.7.1).

Подразумевалось, что сохранять единство своего «Я» помогает жизнь в привычном для индивида социокультурном окружении, поскольку, судя по фильмам, добровольный разрыв человека с воспитавшей его средой чаще всего был временным или же кончался трагически. А это значит, что творцы и зрители российского кино 1908–1919 гг. главным в человеческой сущности видели формальное положение индивида в обществе, его социальный статус¹⁹².

Тут уместно вспомнить, что были общепринятые различия в именовании мужчин и женщин, «нормальных» членов общества и маргиналов, представителей «низов» и «верхов» (см. 3.1). Всё это соответствовало давней русской традиции¹⁹³. Учёт этих обстоятельств может помочь, например, уловить суть несохранившегося фильма «Володя и Володька» (1919)¹⁹⁴. Видимо, героями этой ленты были ребята из разных страт: Володя представлял «средний» или «высший класс», а Володька – рабочий люд.

Представления о взаимоотношениях полов, характерные для членов интересующей нас общности, базировались на восприятии женщины в качестве объекта, пассивного существа. Наглядным проявлением данной установки был шаблонный кадр с поцелуем,

когда мужчина заваливает женщину спиной на свою левую руку и впивается сверху в её губы¹⁹⁵.

Взгляды на человеческую сексуальность включали различие «любви» и «страсти». Именно «страсть» обозначала то, что сейчас называется «сексом». Она отсылала к звериному началу в человеке, поэтому её синонимами были «плотское вожделение» и «похоть»¹⁹⁶. При этом эротика была связана с идеей верности, наградой за которую виделся брак. Иначе говоря, идеальной нормой была «чистая» любовь ради законного супружества, и лишь после брака наступало время секса. Именно такова подоплёка популярнейшего (и в кино, и в литературе) мотива «красавица в жёны – награда за добродетель»¹⁹⁷.

Считалось, что вне официального брака у мужчины и женщины нет моральных обязательств друг перед другом – например, допустимо прогнать любовника, покинуть любовницу. Расхожим было представление, что в любовь можно играть,

¹⁹⁰ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 207; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 303; Великий Кино. С. 398–399, 478–479; «Революционер»; «Бабушка русской революции».

¹⁹¹ См.: «Король Парижа» (разрыв Жана Генара с привычным окружением).

¹⁹² См.: Великий Кино. С. 398–399, 406–408, 429; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 36, 45; «Король Парижа» (финальная сцена – возвращение Жана Генара в родную среду).

¹⁹³ См.: *Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 2. С. 152–153, 164–180.

¹⁹⁴ См.: Советские художественные фильмы. Т. 1. № 12.

¹⁹⁵ См., например: «Последнее танго» (поцелуй героини и жениха в таверне).

¹⁹⁶ См.: *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 64–65 («Немые свидетели»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 229–230; Великий Кино. С. 272, 305, 448.

¹⁹⁷ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 121; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 365; Великий Кино. С. 383, 428–429.

[Вып. 4, № 43. С. 87]

как в карты, и заключать на неё пари¹⁹⁸. Секс до брака и вне его осуждался, но в то же время фактически допускался как неизбежное зло («запретный плод»). При этом подразумевалось, что ответственность за добрачную или внебрачную связь несёт прежде всего женщина, т.к. она и должна, и способна противостоять соблазнительно/насильнику¹⁹⁹.

Имело место разделение «нормального» секса и перверсий (извращениями считались инцест и садомазохизм).

Общепринятым было также различие проституток, коковок и куртизанок. Последние две категории обобщённо обозначались как «дамы полусвета» или «демимонденки». Интрижки с ними считались в принципе нормальными даже для женатых мужчин. Куртизанками главным образом были танцовщицы кабаре, певички в кафешантанах, оперные и опереточные певицы, балерины, актрисы и натурщицы. Кокотки – это преимущественно «модистки», т. е. девицы в салонах («модных мастерских») под руководством неких «мадам», которые знакомили с ними богачей, а те ради интимных услуг брали девиц на содержание, снимая им квартиру или «номер». Проститутки же – профессиональные «жрицы любви» – подлежали специальной регистрации, жили, как правило, в отдельных номерах меблированных комнат или в «домиках» под начальством «мадам» особого рода²⁰⁰.

Бросается в глаза целомудренность (с нашей точки зрения) сексуального дискурса в российском кино 1908–1919 гг. Вероятно, сыграл свою роль цензурный запрет на показ в кино «пикантных сцен». Правда, с началом Первой мировой войны он стал всё чаще нарушаться – устраивались подпольные (ночные) сеансы, на которых демонстрировались фильмы с «обнажёнкой». И всё-таки отметим: то, что образованная элита в России начала XX в. называла порнографией, по меркам французской порнографии того времени, не говоря уже о нашем времени, чаще всего являлось «невинной эротикой»²⁰¹.

Что касается представлений, связанных с **возрастными** характеристиками человека, то имело место противопоставление молодости и зрелости. В частности, это проявлялось в стереотипном разделении жизни взрослого мужчины на ту, что до брака, и ту, что после него. Добрачная пора рисовалась периодом активности, наполненным событиями и приключениями, а вот жизнь после свадьбы воспринималась как покой и тишина²⁰².

¹⁹⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–242; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 53; Великий Кино. С. 147, 189–190, 225–226, 282, 334–335, 360, 471; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 48; «Миражи» (слова героини любовнику, что порядочный мужчина должен жениться на девушке, которая пожертвовала всем ради него, и ответ ей: «Да, если ему это было поставлено в условие...»); «Сатана ликующий» (пари Сандро и дьявола насчёт Инги); «Король Парижа» (титры об отношении Роже Бремона к любви).

¹⁹⁹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 200, 211–222, 231–232; Великий Кино. С. 196, 361, 389; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 159; «Месть кинематографического оператора» (Жучиха и любовник).

²⁰⁰ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 214, 231–232, 234, 238, 269; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 228, 305; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 56–57; Великий Кино. С. 119, 124, 144–146, 157–159, 167, 194–195, 207, 217–218, 224, 248, 272, 283, 387, 471; «Месть кинематографического оператора» (Жуков и танцовщица); «Миражи» (Дымов-младший и балерина).

²⁰¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 147, 170, 229–230, 238, 252, 285, 305; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 131, 233–239, 244; Великий Кино. С. 98, 149, 154.

²⁰² См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 120–122, 208.

[Вып. 4, № 43. С. 88]

Представления о том, что такое **здоровье и его отсутствие**, фокусировались на сумасшествии и алкоголизме. Они воспринимались не как внутренне обусловленные болезни, а как напасти – состояния, вызванные внешними факторами. Например, безумие или горькое пьянство могло считаться расплатой 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 можно говорить всё-таки о неполном отождествлении ненормальности и сумасшествия²⁰³.

4.6.2. Вкусовые предпочтения. Прежде всего рассмотрим присущие носителям изучаемого менталитета представления о **физической красоте**.

Идеал женской красоты был примерно таким: 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 «слишком изысканная, слишком тонкая»), средний рост, тёмный цвет волос, присущий брюнеткам или шатенкам²⁰⁴.

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 эстетическими нормами, очевидно, были плавность, мягкость и пластичность движений, умение танцевать²⁰⁵.

Для носителей описываемого менталитета было также характерно **разделение видов и явлений искусства** на «приличные/неприличные» и на «высокие/низкие».

К «приличным» и одновременно «высоким» видам искусства причислялись, по всей видимости, опера, балет, симфоническая музыка, камерное исполнение арий и классических романсов, «серьёзная» литература (прежде всего классика), драматический театр, жанровая

живопись, скульптура, архитектура, храмовое хоровое пение, классические балльные танцы (например, вальсы)²⁰⁶.

«Приличными», но всё же «низкими» видами искусства считались оперетта, кино, цирк, музыка духовых и военных оркестров, эстрада («восточные» танцы, чечётка, фокусы, цыганские и «жестокие» романсы и пр.), новомодные балльные

²⁰³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 151, 300, 308–309, 380; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 208–209, 232; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. С. 60; Великий Кино. С. 77.

²⁰⁴ См.: 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. 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.

²⁰⁵ См.: 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.

²⁰⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 218–219, 236, 239, 240–241, 294; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 110–111, 118–124, 126, 171, 227, 249; Великий Кино. 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.

[Вып. 4, № 43. С. 89]

танцы (танго), исполнение русских народных песен и мелодий (преимущественно крестьянских)²⁰⁷.

К сфере «неприличного» относились народные пляски (воспринимались как атрибут казарм, «кабаков», «отребья») и, вероятно, народная поэзия (балаганские зазывы, частушки)²⁰⁸.

Схожим было и разделение музыкальных инструментов (так, арфа была «высокой», гитара – «низкой», а гармошка – и вовсе «неприличной»), голосов (лишь поставленные – «обработанные» в ходе обучения – 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 исполнителя²⁰⁹.

4.7. Общее у стиля мышления и кодекса поведения

4.7.1. «Установки личностной ориентации». Основой для понимания **нового/старого** у членов интересующей нас общности были установки, что новое – это соблазн, а значит потенциальная опасность и что для «новой жизни» нужно сменить социальный статус, круг общения и, так сказать, «модус поведения»²¹⁰.

Факторами **престижа/позора** индивида в первую очередь были суждения о его поступках и мнения о нём людей из его непосредственного окружения. Причём подобный подход применялся и для оценки уже умерших – получается, что за ними как бы тянулся ореол их земной жизни.

Основными способами завоевания и поддержания престижа и для мужчины, и для женщины было соблюдение законов и моральных норм, но особенно – самопожертвование. Оно возвышало в глазах окружающих даже «падших женщин» (в кино бесчестье девицы ради семьи прощается, а жертва часто вознаграждается)²¹¹.

Преимущественно «мужскими» способами обретения и поддержания 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 тоже могли восприниматься как скрытая война) часто

расценивалась как «строительная жертва», после которой оставшиеся в живых уже не могли не продолжать почин павших²¹².

²⁰⁷ См.: *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 Кино. С. 54, 82, 92–93, 95, 112, 116, 194–195, 227, 302, 334, 446, 467; «Месть кинематографического оператора» (клуб); «Молчи, грусть, молчи» (цирк; замечание Прахова, что поездка на тройке к цыганам – это «кабак»); «Последнее танго» (финальный танец).

²⁰⁸ См.: *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 12; Великий Кино. С. 39, 92, 116, 301; «Отец Сергей» (пляска в трактире); «Поликушка» (пляска пьяных рекрутов); «Проект инженера Прайта» (пляска во время застолья).

²⁰⁹ См.: Великий Кино. С. 23, 54, 112, 116, 151, 301–302, 332, 413, 480; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 217, 240–241, 294.

²¹⁰ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 201, 203.

²¹¹ См.: Там же. С. 206; Великий Кино. С. 117, 157–158, 209, 335.

²¹² См.: Великий Кино. С. 141; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 25; «Революционер» (клятва товарищей на могиле героя: «Прощай, товарищ! Мы будем бороться до победы!»).

[Вып. 4, № 43. С. 90]

Сугубо «женским» способом обрести или повысить свой престиж была стойкость перед соблазнами роскоши и любовной страсти²¹³.

Фактором позора, общим для мужчин и женщин, было открытое, демонстративное несоблюдение законов и норм морали (пример: супруги открыто живут врозь и не скрывают наличие любовника и любовницы).

Кроме того, мужчину покрывали позором неспособность противостоять посягательствам на его властные прерогативы в сексуальной и семейной сфере, нежелание или неумение держать слово и выполнять принятые обязательства. Имеются в виду ситуации, когда мужчина не выполняет обязательств перед равными ему по статусу (например, не покрывает карточного долга)²¹⁴; когда он зависит от жены или любовницы (он – «подкаблучник», она его бьёт или материально обеспечивает)²¹⁵; когда его дочь убегает или её похищают²¹⁶; 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 окружающих²¹⁷. Ещё одна позорная ситуация для мужчины – если «чужаки» (например, во время войны) насилуют женщин, входящих для него в круг «наших (своих)»; в этом случае сценарий поведения мог быть лишь один – истребление врага²¹⁸.

Позором для «порядочной» женщины были прежде всего её добрачная «нечистота» (добровольная интимная связь, изнасилование или даже просто тайное свидание)²¹⁹, отказ от брака и уход к другому накануне свадьбы, а также демонстративное пренебрежение к ней со стороны близкого мужчины, обращение с нею как с вещью (например, проигрыш её в карты, «дарение» другому или наличие у мужа всем известной любовницы)²²⁰.

Наконец, одной из «установок личностной ориентации», актуальных для членов изучаемой общности, явно была «театрализация жизни» – подгонка своего поведения под высокие образцы, взятые из произведений искусства и/или трудов по истории.

К такому предположению подводит, во-первых, наблюдение, что обилие самоубийств на экране коррелировало с их обилием в реальной жизни после подавления Первой русской революции, когда образованную молодёжь охватил настоящий суицидный бум²²¹.

²¹³ См.: Великий Кино. С. 194, 196, 361, 389.

²¹⁴ См.: Там же. С. 15–16.

²¹⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 154; Великий Киноемо. С. 189–190, 196–198.

²¹⁶ См.: Великий Киноемо. С. 62, 72–73.

²¹⁷ См.: 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.

²¹⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 196, 206; Великий Киноемо. С. 240, 484.

²¹⁹ См.: 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.

²²⁰ См.: Великий Киноемо. С. 15–16, 119, 225, 477; «Миражи» (реакция знакомых во время встречи с героиней у дома её любовника); «Молчи, грусть, молчи» (переход героини от Прахова к Зарницкому).

²²¹ См.: Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. М., 1999. С. 208–211; Леонов С.В. «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003. С. 147.

[Вып. 4, № 43. С. 91]

Во-вторых, стоит обратить внимание на мысль Ю.М. Лотмана, что существованию театральных амплуа (а мы добавим: и «киношных») соответствует существование, 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 индивидуальная жизнь приобретает черты спектакля. Но последний должен рано или поздно кончиться, причём характер его окончания обусловлен представлениями участвующего в нём человека о «высоком/низком». Человек, не желающий «низкого» завершения своего жизненного «спектакля», волей-неволей должен ориентироваться на каноны драмы и трагедии, а значит рассматривать возможность и самоубийства²²².

4.7.2. «Арсенал коммуникации». Из речевых средств широко применялось такое клише, как использование различных морфологических средств для обозначения разных объектов и людей, их оценки, выражения их сути и значимости.

Так, при обобщении с налётом презрения, пренебрежения создавалось новое слово с концевкой «-щина» (пример: «мясоедовщина»). Непрестижное именование базировалось на редуцировании имени и применении уменьшительно-ласкательных и уничижительных суффиксов; получались имена типа Митюха, Аркаша, Дашутка, Манька (см. 3.1). Можно также утверждать, что именно суффиксы и окончания делали ту или иную фамилию престижной/заурядной. Традиционно престижными считались фамилии на «-ский/цкий» и «-ской/цкой»²²³. О том же, какие фамилии воспринимались в качестве «низких», свидетельствует факт, что комические киноперсонажи звались Глупышкин, Моськин, Шпаргалкин²²⁴.

Принятый в изучаемой социокультурной общности язык телодвижений (кинетики) был во многом сходен с тем, который используют сейчас носители русского языка. В таком случае возможно остановиться лишь на различиях между современностью и прошлым.

Судя по источникам, из кинематических знаков, применяемых сейчас²²⁵, носители изучаемого менталитета не применяли следующих: «Голосовать П» (= «ловля» машины), «Ищу третьего» (= поиск собутыльника), «Показать большой палец» (= одобрение), «Покрутить пальцем у виска» (= намёк на психопатологию), «Пощёлкать по шее» (= приглашение к выпивке или указание на опьянение), «Провести рукой по горлу» (= указание на большое количество или высокую степень чего-либо), «Стоп!» (= остановка движения

и/или речи адресата). Не исключено, что эти знаки были известны, но не применялись потому, что оценивались как вульгарные, присущие «черни».

²²² См.: *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М., 1998. С. 180–230; «Хризантемы» (суицид балерины прямо на сцене во время спектакля).

²²³ См.: *Успенский Б.А.* Избр. труды. Т. 2. С. 164–170.

²²⁴ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 15; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 258, 352; *Великий Кино. С.* 196.

²²⁵ См.: *Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е.* Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001; *Крейдлин Г.Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2002. С. 277–335.

[Вып. 4, № 43. С. 92]

Из кинематических знаков, не описанных (пока?) в современной научной литературе, однако бытовавших в рамках изучаемой общности, прежде всего следует назвать универсальные («бесполое»). Вот они: 1) глаза воздеты к небу (= мольба, призыв, немое вопрошание), 2) жест адорации – обе руки подняты вверх примерно на ширине плеч, голова обращена кверху (= мольба, раскаяние, обращение к Богу), 3) руки согнуты в локтях, пальцы сплетены; иногда кисти подносятся к подбородку/груди или выворачиваются тыльными сторонами наружу и опускаются (= сильное переживание, попытка самоконтроля и «самонастройки»), 3) соединённые ладони поднесены к груди (= внутренний конфликт, тревога, опасение, мольба, раскаяние), при этом возможны два варианта: а) ладони сложены кончиками пальцев вверх, б) ладони сжаты крест накрест, 4) руки разведены широко в стороны (= внутренняя открытость, искренность, решимость, призыв к окружающим, радость, незащищённость, слитность с окружающим миром, готовность принять смерть), 5) предплечья сложены на груди крест накрест (= гордость, высокомерие, закрытость, неприятие окружающего, недоверие к собеседнику), 6) ладони сложены или сцеплены на животе (= довольство, покой, смирение, успокоение), 7) ладони или пальцы сжимают виски (= попытка самоконтроля при сильном переживании, сосредоточение), 8) жест «Сдаюсь!» – руки согнуты в локтях ладонями наружу и подняты вертикально на высоту головы (= уступка, признание вины, готовность понести наказание), 9) разговор в пол-оборота через плечо (= пренебрежение, презрение, высокомерие, вызов, демонстрация власти), 10) поза «стоять на коленях» (= мольба, уничижение, покорность)²²⁶.

К сугубо «мужским» кинематическим знакам нужно отнести следующие: 1) поза «стоять на одном колене» (= мольба при сохранении собственного достоинства, преклонение, уважение, благоговение); она может сопровождаться поцелуем руки или края одежды женщины, 2) мужчина сидит в присутствии женщины равного или более высокого статуса (= демонстративное неуважение, проявление власти над ней), 3) нога поставлена на стул, одноимённая рука опирается о колено (= бравада, уверенность в себе); данная поза, очевидно, допускалась лишь в узком кругу при неформальном общении²²⁷. В ресторане клиент подзывал к себе «человека» ударами вилки о бокал²²⁸.

К чисто «женской» кинематике относятся: 1) появление на людях с распущенными волосами: а) растрёпанными (= знак позора, вины, раскаяния), б) причёсанными (= знак интимной обстановки, расположения к мужчине), 2) поза, когда женщина ставит руки в боки или упирается одной рукой в бок (бедро) и при этом стоит полубоком или боком к мужчине (= «заигрывание», флирт или демонстрация независимости, силы, уверенности), 3) поза, когда женщина кладёт голову на грудь мужчине или склоняет голову к его плечу (= выражение полного доверия,

²²⁶ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 293; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 19; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Катерина-душегубка», «Плебей», «Жизнь за жизнь», «Чем люди живы», «Ключи счастья», «Портрет Дориана Грея», «Хвала безумию»); Великий Кино. С. 63, 72, 133, 267, 298–299; «Король Парижа» (Роже Бремон и герцогиня в парке у её дома; страдающая герцогиня у себя дома); «Отец Сергей» (герой и Мэри при первой встрече на балу).

²²⁷ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Горе Сарры», «Плебей», «Пиковая дама»); Великий кино. С. 79, 267, 356; «Умиравший лебедь» (художник целует нижний край платья героини); «Пиковая дама» 1916 г. (Нарумов рассказывает о графине); «Барышня и хулиган» (герой целует край пальто героини).

²²⁸ См.: «Пиковая дама» 1916 г. (Герман в ресторане).

[Вып. 4, № 43. С. 93]

любви, передача себя в его власть); подобным образом могла себя вести дочь при общении с отцом, а также влюблённая/любовница при встрече с объектом страсти²²⁹. Впрочем, и мужчина мог склонить голову на грудь любимой/родной женщины²³⁰.

О **символике материалов** сведения скудные. Единственная информация касается тканей: в определённых ситуациях символизировать жизнь могли материалы исконно белого цвета – например, те, из которых шились балетные пачки (муслин, тарлатан и др.), а символом смерти выступали ткани чёрного цвета – к примеру, бархат²³¹.

Столь же мало нам известно о **символике растений, насекомых и вещей**. Так, общепринятым знаком симпатии и любви считались белые цветы (хризантемы, лилии, розы). Устойчивым было увязывание понятий «труд» и «труженик» с образами жука и муравья, а понятий «безделие», «праздность», «вертихвостка» – с образом стрекозы²³². Относительно символики вещей можно указать вот что: пиджак, брошенный в грязь перед женщиной, дабы она могла пройти и не запачкаться, был демонстрацией «настоящей любви»²³³.

О **символике цвета** можно сказать вот что. В российском кино 1908–1919 гг. главенствовали два цвета – белый и чёрный. Чаще всего они символизировали соответственно добро и зло, жизнь и смерть, добродетель и греховность, небо и землю, искусство и прозу жизни, мечту и явь, любовь и ненависть, прощение и месть, жертву и мучителя (убийцу, виновника беды). Причём жертва и после смерти могла предстать в белых одеяниях²³⁴.

Кроме того, на уровне киноповествования оппозиция белое – чёрное была связана с противопоставлением устной и письменной речи: к устной отсылали титры (межкадровые надписи), которые писались белыми буквами, а письменную речь представляли надписи внутри кадра, писавшиеся чёрными буквами на светлом фоне²³⁵.

С 1917 г. на первое место выходит антитеза белого и красного цвета. Она тоже воплощала добро/зло, жизнь/смерть, добродетель/греховность, но «привязка» того или иного цвета к определённым полюсам в этих оппозициях зависела уже от того, к лагерю «революции» или «контрреволюции» принадлежал человек, употреблявший эти связки. Для большевиков, например, белый цвет имел отрицательную

²²⁹ См.: *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 64–65 («Барышня и хулиган»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Царь Иван Васильевич Грозный», «Русалка», «Человек из ресторана», «Антон Кречет», «Позабудь про камин...»); Великий Кино. С. 60, 63, 278, 285, 373; «Отец Сергей» (Мэри и царь наедине).

²³⁰ См.: «Молчи, грусть, молчи» (героиня и Зарницкий после его попытки обокрасть её).

²³¹ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 240–241; *Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв. М., 1995. С. 180, 206, 270.

²³² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 205, 213, 218, 274; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 150–151; Великий Кино. С. 169; «Миражи» (цветы в гримёрке у героини и в доме Дымова); «Умиравший лебедь» (цветы от художника); «Месть кинематографического оператора» (богач Жуков и танцовщица Стрекоза); «Стрекоза и Муравей».

²³³ См.: Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 58; «Барышня и хулиган» (герой и героиня у ровика).

²³⁴ См.: Великий Киноемо. С. 421; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 305; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 211, 235, 241; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 90; Якубович О.В. Новые находки на Госфильмофонде. С. 102; «После смерти» (явления умершей героини); «Умиравший лебедь» (призрак прежней жертвы художника).

²³⁵ См.: Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 144–145.

[Вып. 4, № 43. С. 94]

(«чёрную») окраску, а у монархистов и «белогвардейцев» мнение было обратное²³⁶.

* * *

Проведённое исследование позволяет утверждать, что российское игровое кино 1908–1919 гг. 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 единстве²³⁷.

Нужно также отметить, что в психике российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. сосуществовали и переплетались «традиционные (добуржуазные)» представления и стереотипы с ментальными феноменами, характерными для Нового и Новейшего времени.

Литература:

Багратион-Мухранели И. Похвала объёму и тени // Искусство кино. 1999. № 12.

Вадимов А.А. Фокусы для всех. М., 1963.

Вишневский Вен. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945.

Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 442.

Гаспаров Б.М. Система языковых ареалов и её значение для типологии культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 463.

Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.

Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.

Журавлёв А.П., Павлюк Н.А. Язык и компьютер. М., 1989.

Зоркая Н.М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.

Иткина Е.И. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. М., 1992.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.

Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв. М., 1995.

Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2002.

Кузьмин Н. Русский лубок. М., 1970; Библиотека русского фольклора. М., 1992. Т. 12:

Народная проза.

Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965.

Леонов С.В. «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003.

²³⁶ См.: Великий Киному. С. 484–486; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 11, 14, 17, 25, 28–33, 36, 37, 39, 46, 54, 61.

²³⁷ См.: Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры. С. 147–148, 150; *Он же*. Феномен культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 463. – С. 6; Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Там же. 1981. Вып. 546. С. 38, 41, 45–46.

[Вып. 4, № 43. С. 95]

Лотман Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.

Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Вып. 411.

Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754.

Лотман Ю.М. Изъявление Господне или азартная игра? // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

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

Лотман Ю.М. Феномен культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 463.

Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Там же. 1981. Вып. 546.

Мукарежовский Я. Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546.

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Поляновский М.Л. Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2.

Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961.

Успенский Б.А. Избр. труды. М., 1994. Т. 1.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

Успенский Б.А. Избр. труды. М., 1994. Т. 2.

Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641.

Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.

Цивьян Ю.Г. К символике поезда в раннем кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754.

Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. М., 1999.

Юткевич С.И. В лаборатории смешного // Из истории кино: Док. и мат. М., 1977. Вып. 10.

Якубович О.В. Иван Мозжухин: Рассказ о первом русском киноактёре. М., 1975.

Якубович О.В. Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат. и док. М., 1961. Вып. 4.

Ямпольский М.Б. О воображаемом пространстве фильма // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.

Ямпольский М.Б. Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641.

[Вып. 4, № 43. С. 96]

O.G. Usenko

**METHODOLOGY OF STUDYING OF MENTALITY ON THE BASIS
OF FEATURE FILMS AND ITS APPROBATION BY THE EXAMPLE
OF RUSSIAN CINEMATOGRAPH OF 1908–1919**

Summary

The paper contains description of the methodology which allows to take mental phenomena from feature films and from filmographic materials (scripts, announcements, reviews, etc.), to systematize them and to make their socio-cultural attribution. Besides the author has stated results of using of the given methodology at studying of early Russian cinema.

Keywords: mentality, methodology, the «mute» cinema, a fiction film, a cinema, a paradigm, a world picture, style of thinking, the behavior code, a stereotype, a attribute

[Вып. 4, № 43. С. 97]
