

Олег Григорьевич Усенко

О моделировании личности в российском игровом кино 1908–1919 гг.

Художественный фильм, будучи отражением субъективности его творцов, содержит в то же время информацию об окружающем их мире, который и обуславливает эту самую субъективность. Даже если фильм посвящён чужой культуре, он всё равно отображает социокультурную реальность, непосредственным образом его породившую, – прежде всего господствующие в данной общности представления об Ином¹.

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. Художественные киноленты отражают менталитет (психический склад) породившей их социокультурной общности. В результате процессы творчества и коммуникации в сфере кинематографа неизбежно приобретают общие, типические черты².

Игровой фильм является не просто текстом, т. е. системой знаков, подлежащих рецепции (прочтению) и осмыслению³, но повествованием (нарративом)⁴.

Цель данного исследования – выявить и теоретически осмыслить воплощённые в российских кинолентах и фильмографии 1908–1919 гг. типичные идейно-эмоциональные (ментальные) феномены, которые явно или скрыто навязывали кинозрителям социально значимые представления, стереотипы, умонастроения и поступки.

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 завершился⁵.

Источниковая база исследования

Изучению подвергся 61 фильм: 1908 г. – «Драма в таборе подмосковных цыган», «Понизовая вольница», «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», «Уход

¹ Хренов Н.А. Художественное время в фильме // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974; Лауретис Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования. – 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. – Электронные данные. – [Б.м., б.г.]. – Режим доступа: <http://orenbkazak.narod.ru/kino.doc>; Токарев В.А. Между страстью и пристрастностью: Клио и художественный кинематограф. – Электронные данные. – [Б.м., б.г.]. – Режим доступа: <http://www.csu.ru/files/history/39.rtf>; Ferro M. Analyse de film – analyse de sociétés. – Paris, 1975; *Idem*.

Cinéma et histoire. – Paris, 1976; 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.

² *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 238–239, 247; *Кракауэр З.* 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(N)ственности. – 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.

³ Что такое язык кино. – М., 1989.

⁴ *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003. – С. 12–13.

⁵ *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). – М., 1965. – С. 102–103; Кино: Энциклопедический словарь. – М., 1986. – С. 392.

[с. 138]

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 Бельгии», «Миражи», «После смерти», «Сонька Золотая ручка» (4-я и 6-я серии), «Тени греха», «Царь Иван Васильевич Грозный»; 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», «Горничная Дженни», «Закованная фильмой», «Молчи, грусть, молчи», «Отец Сергей», «Последнее танго», «Проект инженера Прайта», «Честное слово»; 1919 г. – «Девьи горы», «Поликушка».

В источниковую базу также входят 1490 фильмографических «единиц» – репродукции афиш и анонсов, фотографии деятелей кино и «электротeatров», кадры из фильмов, синопсисы, анонсы, отклики на фильмы, отрывки из работ критиков, материалов государственного делопроизводства, источников личного происхождения.

Перед нами случайная выборка из всей совокупности источников по истории российского игрового кино 1908–1919 гг., поскольку не было сознательного поиска и отбора материалов по типам, жанрам, тематике, авторам, датам выхода в свет и т. д. Однако остаётся открытым вопрос, является ли эта выборка репрезентативной.

Во-первых, неизвестно точное количество художественных лент, снятых в то время. Примерные данные – минимум 2263 ленты⁶. Во-вторых, из этой совокупности сохранились – хотя бы частично – всего 345 фильмов⁷. Это составляет около 15%.

С фильмографическими материалами сходная проблема – многие либо утрачены, либо сохранились не полностью⁸. Источники этого рода взяты из двух каталогов⁹, четырёх сборников¹⁰ и шести монографий¹¹.

Говоря об информативных возможностях привлечённых источников, нужно отметить, что до марта 1917 г. существовала официальная цензура. 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. Примерно до 1911 г. цензоры следили даже за тем, чтобы среди киногероев не оказались российские офицеры. До Февральской революции нельзя было изображать здравствующих членов царской фамилии, а также иноземных монархов. (Правда, последний запрет нарушался в начале Первой мировой войны, когда появлялись фильмы, выставившие германского императора в неприглядном свете). Запрещалась демонстрация лент религиозного содержания, в том числе о жизни православного духовенства¹².

Основные принципы исследования

1. **Системность:** фильм рассматривается, с одной стороны, как автономная знаковая система, основными уровнями которой являются сюжет (событийная канва), видеоряд (зрительный образ фильма) и звуко ряд (музыкально-фоническое оформление), а с другой стороны – как один из элементов определённой социокультурной системы¹³.

2. Принцип **герменевтического анализа**, суть которого – в различении явно выраженной (эксплицитной) и скрытой (имплицитной) информации, причём носителем и той и другой оказывается

⁶ См.: *Вишневский Вен. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). – М., 1945; *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. – М., 1958. – Т. 2. – С. 298; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. – С. 27, 43; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. – М., 1961. – Т. 1. – С. 5–19; Т. 3. – С. 248–306.

⁷ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). – М., 2002; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – С. 5–19.

⁸ *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М., 1963. – С. 14–20, 260, 270–271; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. – С. 85, 155; *Петрович А.* Русская периодическая печать первых послереволюционных лет // Из истории кино. – М., 1965. – Вып. 6. – С. 175.

⁹ *Вишневский Вен. Е.* Указ. соч. – С. 7–160; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – С. 5–19.

¹⁰ Великий Кино; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. – М., 1995; *Якубович О.В.* Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино. – М., 1961. – Вып. 4. – С. 101–102; 20 режиссёрских биографий. – М., 1971. – Раздел «Иллюстрации».

¹¹ Это уже названные монографии С.С. Гинзбурга, Н.А. Лебедева, Ж. Садуля, а также: *Поляновский М.Л.* Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). – М., 1958; *Соболев Р.П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М., 1961; *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. – М., 1976.

¹² *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 102, 129, 199–200, 376; Великий кино. – С. 78.

¹³ *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973; *Цивьян Ю.Г.* К проблеме ранней эволюции киноязыка // Учёные записки Тартуского университета. – 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; *Баталина А.В.* Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино. – Электронные данные. – [Б.м., б.г.]. – Режим доступа: <http://ftad.ru/library/ftad10/25.shtml>.

любой компонент фильма – даже не несущий «сюжетной нагрузки» (персонаж, предмет, животные, природная среда, композиция мизансцены, освещение и пр.)¹⁴.

3. Принцип **историзма** в его современном понимании. Исследователь должен осознавать относительность привычных для него норм и понятий и ориентироваться не на вынесение оценок «иному», а на его понимание и объяснение. Учёный должен использовать

не привычные, «родные» для него критерии, но критерии, характерные для изучаемой культуры и/или эпохи¹⁵.

4. Принцип **семиотического** анализа, в соответствии с которым различаются понятие и концепт, значение и смысл знаков, а также отдельно изучаются отношения знаков между собой (синтактика), отношение к знакам автора и реципиента (прагматика) и связи знаков с теми феноменами, которые за ними скрываются (семантика)¹⁶.

5. Принцип **«вариативного»** изучения кинолент, созданных в рамках одной социокультурной общности. Речь идёт о поиске связей «варианты – инвариант» и об анализе отношений внутри этих связей, а также между ними¹⁷.

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 общности¹⁸.

Методика исследования

Помимо общенаучных методов (наблюдение, сравнение, анализ и пр.) в рамках данного исследования целесообразно применять специфические приёмы познания.

Во-первых, это **структурно-типологический** метод. Он заключается в поиске формообразующих универсалий («повествовательных инстанций», «точек зрения», стереотипных композиционных приёмов, а также «общих мест» – шаблонных образов, символов, речевых конструкций), их классификации и типологии, установлении соотношений между ними с целью выделения инвариантов¹⁹.

Во-вторых, это 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», «умолчаний» и «речевых лакун», их объяснении и устранении²⁰.

2. Метод «вчувствования» (В. Дильтей) или «вживания» (М.М. Бахтин). 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,

¹⁴ *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Учёные записки Тартуского университета. – 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. – Электронные данные. – [Б.м., б.г.]. – Режим доступа: http://www.belintellectuals.eu/media/library/gender_visual_history.doc.

¹⁵ *Лотман Ю.М.* От редакции // Учёные записки Тартуского университета. – 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.

¹⁶ *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 // Учёные записки Тартуского университета. – 1981. – Вып. 546. – С. 114–115; *Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию... – С. 109–121.

¹⁷ Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. – М., 1998. – С. 173–178, 280–281; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 229; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 183–253.

¹⁸ *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) // Учёные записки Тартуского университета. – 1988. – Вып. 831. – С. 144–153.

¹⁹ *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; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. – М., 1969; *Мелетинский Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учёные записки Тартуского университета. – 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.

²⁰ *Борев 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; *Усенко О. Г.* Примерная методология изучения менталитета по игровому кино // Человек – текст – эпоха. – Томск, 2006. – Вып. 2. – С. 20.

[с. 140]

идеалов и т. д. При этом учёный время от времени «одушевляет» источник, представляет его неким собеседником, способным отвечать на вопросы²¹.

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 общему²².

Терминология исследования

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 (кинопублика).

Под **моделированием** в данном случае понимается та сторона профессиональной деятельности кинодеятелей, когда они воплощают содержимое своей психики в типичных формах – в повторяющихся и сходных идеях, образах, мотивах, сюжетах, изображениях, которые преподносятся публике в качестве образцов для подражания или, по крайней мере, как нечто нормальное. При сопоставлении, анализе и обобщении этих типичных форм

выявляются характерные для кинодеятелей ментальные модели тех или иных сфер действительности.

Базовыми (основными) следует, очевидно, считать ментальные модели, воплотившиеся в кинолентах, которые имели повсеместный зрительский успех и фильмография которых содержит преимущественно положительные отклики или, по крайней мере, не содержит прямых опровержений содержательной «начинки» фильмов.

Если **индивидуальность** – это всё то, что делает человека отличным от иных людей, уникальным, то **личность** – это «социальная идентичность» или «субъективная культура», это те ментальные феномены и структуры, которые делают индивида членом конкретного общества, те компоненты его жизнедеятельности, которые являются типичными, ибо соответствуют предписаниям, предназначенным для всех членов данного социума²³.

Нас будут интересовать следующие аспекты личности:

- 1) представления о качественном состоянии и границах «родного» общества (пространственных, временных, этнических),
- 2) общепринятые нормы, идеалы, ценности,
- 3) модусы поведения – правила повседневного поведения, предписанные всем без исключения членам данной социокультурной общности (без различия пола и с учётом его),
- 4) «рецепты наведения порядка (преодоления хаоса)» – хранящиеся в массовом сознании шаблонные заготовки ненормального, необычного поведения, которое желательно или допустимо для индивида (группы) в случае эксцесса, в ситуации явного нарушения кем-либо общественного порядка – правовых, этикетных или моральных норм,
- 5) типичные особенности комического и смехотворчества,
- 6) шаблоны индивидуации – типичные наборы поведенческих установок и стереотипов, которые используются людьми для осознания и выражения своей индивидуальности.

²¹ Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». – М., 1993. – С. 15–16, 281, 293; Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – 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.

²² Кузнецов В.Г. Указ. соч. – С. 136–137; Мейзерский В.М. Указ. соч. – С. 3–9; Заболотских Д. Указ. соч. – С. 82–86.

²³ Общая психология. – М., 1981. – С. 65–66; Кон И. С. В поисках себя: Личность и её самосознание. – М., 1984. – С. 10–33; Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию. – М., 1994. – С. 90–93, 192–197; Триандис Г. К. Культура и социальное поведение. – М., 2007. – С. 120–157.

Базовая модель личности в российском игровом кино 1908–1919 гг.

Предмет исследования – модель личности, адресованная русскоязычным жителям Российской империи, воспитанным в лоне христианской культуры и живущим в городах, которые получили как минимум начальное образование, занимались интеллектуальным трудом и обладали средним достатком²⁴.

1. Представления о качественном состоянии и границах «родного» социума

Начнём с анализа фундамента указанных представлений – с рассмотрения того, какой смысл вкладывался в понятия «человек» и «человечество».

Человеком вообще – абстрактным представителем человечества – считалась каждая особь рода Homo Sapiens. Российскому кино 1908–1919 гг. не был свойственен расизм, а

кроме того, определение человека базировалось на его противопоставлении животному и машине.

В то же время различались, так сказать, «настоящие» люди и «недочеловеки». Это происходило на основе оппозиции «свой – чужой», у которой было много обличий: 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 законнорождённых и бастардов, умных и глупых, полноценных и ущербных, красивых и уродливых, добропорядочных и нелепых, законопослушных и преступников²⁵.

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 было. Несовершеннолетние дети, как правило, вообще не играли самостоятельной роли в сюжетах, а положительная героиня чаще всего была пассивным существом²⁶.

Интересно, что граница между «цивилизованными» людьми и «дикарями» 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» женщин²⁷.

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 – турки²⁸.

Среди христиан чётко просматривается противопоставление православных католикам и протестантам, но лишь протестанты маркируются как носители сугубо отрицательного начала; католики же нередко являются положительными героями²⁹. Сторонники официального русского православия («никониане») как носители добра противопоставляются «раскольникам» (старообрядцам и сектантам) – носителям зла³⁰.

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 империи³¹.

²⁴ Усенко О. Г. Об инвариантах и стереотипах кинотворчества (на примере отечественного игрового кино 1908–1919 гг.) // *Философия и психология творчества*. – Тверь, 2005. – С. 118–122.

²⁵ 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.

²⁶ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 120–122, 196, 200, 204, 206, 208, 288–289, 295.

²⁷ Там же. – С. 96, 217; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 144, 197, 272; Садуль Ж. Указ. соч. – М., 1961. – Т. 3. – С. 439; *Великий Киноемо*. – С. 132, 236, 283, 484.

²⁸ *Великий Киноемо*. – С. 61, 283, 413; *Соболев Р.П.* Указ. соч. – С. 32–34; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 232–233.

²⁹ *Соболев Р.П.* Указ. соч. – С. 32–34; *Великий Киноемо*. – С. 203–204, 240, 256–257, 438; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. – С. 58; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 236–237, 239.

³⁰ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 373; *Великий Киноемо*. – С. 386, 420, 423.

³¹ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 196–197, 200, 205, 206; *Великий Киноемо*. – С. 239–240.

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»³².

Хотя Болгария выступала на стороне Германии, российское кино по-прежнему выражало благожелательность к болгарскому народу, а в измене «славянскому братству» обвинялся только его правитель (фильм «Иуда – коронованный предатель Болгарии»³³).

Воплощённые в кино 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, «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 свойственен³⁴.

Представления о качественном состоянии российского общества были связаны с делением социального прошлого, так сказать, на «недавнее» и «давнее». Последнее обозначалось термином «былое» и маркировала временной сегмент, с которым у людей уже не было идентификации, который прямо противопоставлялся настоящему времени. Судя по всему, для россиян начала XX в. «давнее прошлое» закончилось в 1860-х гг. Так, фильм «Огородник Лихой» (1916) имел подзаголовки: «Ужасы былого» и «Ужасы крепостного права»³⁵.

Отношение к стране и государственному строю до весны 1917 г. опиралось на веру в несокрушимость Российской империи и на лояльность монарху. В источниках обнаруживаются такие устойчивые ассоциативные комплексы, как «земля – страна – Отечество (Родина) – социум – государство – патриархальная семья», «монарх – подданные = отец (мать) – дети (братья и сёстры)». Существовало представление, что уже во времена Киевской Руси монархия была абсолютной, т. к. её ограничивали только обычай и мораль (исключением считалась лишь Новгородская республика)³⁶.

Февральская революция привела к тому, что «монархическое» прошлое утратило ценностный статус. Началось демонстративное «прощание с прошлым», которое подразумевало его «разоблачение». Уважение к монархии сменили презрение и насмешка, очернение и осмеяние всего, что было ценным при «старом режиме». Одновременно шла переоценка политического радикализма и масонства. Судя по всему, вступил в действие традиционный 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 отношения³⁷. И всё равно «монархические» символы и понятия по-прежнему были в ходу – только уже как метафоры (фильмы «Борцы за светлое царство III Интернационала» и «В царстве палача Деникина»)³⁸.

«Модельные» представления об устройстве российского общества базировались на убеждении, что социальная иерархия неизбежна и естественна. Эмоциональный фон этого убеждения составляли чувство превосходства над нижестоящими (его составные части – удовлетворение, удовольствие, самолюбование) и одновременно чувство уважения и даже преклонения перед вышестоящими³⁹.

Среди россиян выделялись, так сказать, «нормальные подданные» и маргиналы, а среди «нормальных» – «социальные верхи» и «низы». Противопоставление «верхов» и «низов» представало как различие власть имущих и подвластных, знатных и незнатных

(«благородных» и «черни»), богатых и бедных, «образованных господ» и неграмотного «народа» (это прежде всего рабочие и крестьяне)⁴⁰. С понятием «верхи» было связано понятие «общество», которым выделялись, так сказать, «первосортные люди» – жители городов. Хотя граница между «верхами» и «низами» была

³² Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 119, 156, 192–194, 201, 203–204; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 230, 232–233; Великий Киноемо. – С. 203, 256, 302.

³³ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 205.

³⁴ Там же. – С. 142, 200, 250; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 16; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 302; Великий Киноемо. – С. 56–60, 68, 98, 127, 146, 152, 365; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – № 10, 56.

³⁵ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 104, 206.

³⁶ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 192–195, 197, 200–201, 203; Великий Киноемо. – С. 61–64, 99, 137–144, 172–179.

³⁷ Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 300–302; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 104; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 352–354; Великий Киноемо. – С. 409–410, 443; Лотман Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Учёные записки Тартуского университета. – 1988. – Вып. 831. – С. 110.

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

³⁹ Пави П. Указ. соч. – С. 146, 151–153; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 115; Великий Киноемо. – С. 49.

⁴⁰ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 95–97, 107–108; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 210.

[с. 143]

преодолима, её пересечение считалось чаще всего ненормальным и потому гибельным или смехотворным⁴¹.

В кино у аристократов – преимущественно отрицательный образ, а у крупных капиталистов – положительный. В целом позитивный ореол присущ и православному духовенству, тоже относимому к страте «господ»⁴² (хотя 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 крестьян⁴³. 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 опекать⁴⁴.

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 по преимуществу отрицательное или настороженное, хотя богема, цыгане и проститутки иногда достаиваются жалости и сочувствия⁴⁵.

2. Ценности, нормы, идеалы

2.1. Из фундаментальных ценностей главной, судя по всему, была «**правда**», под которой разумелось нерасторжимое единство морали, истины и блага (добра).

Мораль на уровне индивидуального поведения представляла как добродетель. В российской киноиндустрии начала XX в. господствовало мнение, что добродетель 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 средства⁴⁶. Зависимость морали от деления на «своих» и «чужих» проявлялось также в том, что месть «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)⁴⁷.

Среди моральных представлений, воплощённых в источниках, главным было мнение, что разум должен господствовать над эмоциями.

Прежде всего человеку нужно было контролировать «низменные» эмоции. Кино регулярно напоминало библейскую заповедь «Не пожелай жены ближнего твоего». Оно 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 упиваться своими чувствами⁴⁸.

Полагалось, что при нормальной, благополучной жизни желать большего – грех, т. е. потеряешь и то, что имеешь (именно такова глубинная подоплёка популярного мотива обольщения в мелодрамах). Положительный киногерой был зачастую воплощением бережливости, а его антагонист – неисправимым кутилой. Тяга к роскоши и власти воспринималась как тёмная сила внутри человека. Её противоположностью виделась любовь мужчины и женщины без корыстных побуждений⁴⁹.

⁴¹ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 105, 144, 216–218, 220, 229; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 92–97, 104, 198, 243, 289–292; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 11; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 38–39, 57–58; Великий Киноемо. – С. 171, 268, 305, 338; Эстетика: Словарь. – М., 1989. – С. 199; Пави П. Указ. соч. – С. 175.

⁴² Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 224–225; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 64; Великий Киноемо. – С. 484; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 439.

⁴³ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 194, 358, 361–362; Великий Киноемо. – С. 377, 391, 406–407, 428; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – № 2, 6.

⁴⁴ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 118–119, 126–127, 221; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 129–132, 134–136; Великий Киноемо. – С. 40.

⁴⁵ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 143–145; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195, 208, 217, 220, 231–232; Великий Киноемо. – С. 15–16, 71, 146, 171, 248.

⁴⁶ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 96; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 119, 196–197, 206; Великий Киноемо. – С. 42, 203–204, 215; Пави П. Указ. соч. – С. 175.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 214, 229, 276, 308; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 198–233.

⁴⁹ 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).

Кинодеятелям и кинозрителям в России начала XX в. была присуща увязка аморальности с преступностью. Можно выделить устойчивый ассоциативный комплекс: аморальность – пьянство – игра в карты – кутежи – преступность – шайка – кровопролитие –

полиция – суд – каторга⁵⁰. Одновременно обнаруживается и такая ассоциативная цепь: человек – его тень – душа – моральный облик⁵¹.

Понимание того, что такое **истина**, у создателей интересующей нас модели личности было 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 – она оказывалась неотъемлемой частью внешнего для человека 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, ибо её ядром представлялись данные раз и навсегда, неизменные нормы и представления – прежде всего моральные и религиозные.

Истина представлялась единством рационального и эмоционального. 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. Соответственно путями обретения истины считались религия, искусство и наука, причём предпочтение отдавалось первым двум.

Дихотомичным 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, как отказ от старого и стремление к оригинальности. Оно 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 (демонстративно условные) фильмы успеха у публики не имели⁵².

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 ограниченности познания.

Названия многих фильмов интриговали тайной, которая оказывалась чем-то неизвестным в привычном. Подобные названия походят на загадки, суть которых в том, что ответ 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 материале⁵³.

Антитеза **благо – зло** являлась наиболее важной из оппозиций, задававших индивиду «модельную систему координат». Антитеза имела целый ряд воплощений: Бог – Сатана, Христос – Антихрист, Иисус – Иуда, хорошее – плохое, правда – кривда, мораль – аморальность, добродетель – грехопадение, справедливость – несправедливость, верность – измена, доблесть – трусость, искренность – притворство, счастье – несчастье, награда – кара, разум – страсть, долг – чувство, совесть – долг, своё – чужое, семья – внешний мир, «ближний круг» (родные и друзья) – незнакомые люди, дом – публичные места, провинция – столицы, Солнце – Луна⁵⁴.

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

⁵⁰ Великий Киному. – 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.

⁵¹ Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 69; Мигающий синема. – С. 260; Великий Киному. – С. 342; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 300; «Пиковая дама» 1916 г. (тень Германа; его галлюцинация в конце фильма).

⁵² Великий Киному. – С. 518–519; Багратион-Мухранели И. Похвала объёму и тени // Искусство кино. – 1999. – № 12. – С. 57–58; Мигающий синема. – С. 152.

⁵³ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 92, 187, 210, 221, 226, 228–229; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 30; Великий Киному. – С. 39, 42, 52, 434–435; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 67–69.

⁵⁴ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 146, 197, 199–200, 205, 308–309, 374; Великий Киному. – С. 17, 368, 400; Пави П. Указ. соч. – С. 174–175; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 134, 200–242.

[с. 145]

к близким⁵⁵. При этом пропагандировалось, что настоящая любовь (к родным, любимым, друзьям) подразумевает самопожертвование – хотя бы в форме временного отказа от своего жизненного принципа⁵⁶.

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 нём⁵⁷.

«Модельные» представления о благе и морали увязывались воедино посредством понятий **справедливость и законность**.

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 целого⁵⁸.

Оппозиция справедливость – несправедливость находила выражение в противопоставлении соответственно морали и распутства, «верхов» и «низов», бедности и богатства. С этой антитезой (особенно характерной для мелодрам) коррелировали радость и печаль, восторг и гнев, удовлетворение и негодование, умиление и сострадание.

Процесс установления справедливости увязывался с действием закона воздаяния, согласно которому зло будет наказано, а добро вознаграждено. Так, в киномелодраме для «сюжета обольщения» были типичны такие мотивы, как разочарование/раскаяние обольстителя и его крах/расплата⁵⁹. Суть революционных преобразований виделась в рокировке «верхов» и «низов». Выражением этого был клич «Мир – хижинам, война – дворцам!»⁶⁰.

В то же время имел место «абстрактный гуманизм». Имеется в виду декларативное уважение к человеческой жизни (осуждение убийств, совершаемых «просто так», «играючи», а также террора и политического насилия), к смерти (нельзя обращаться с умершим как с падалью), к обездоленному человеку – прежде всего христианину⁶¹.

На уровне видеоряда уважительное отношение к другому человеку проявлялось в крайне редком применении крупных планов⁶² (они подразумевают рассмотрение человека с очень близкого расстояния, как бы заставляют зрителя вторгнуться в «интимную зону» другого).

Понятием «закон» охватывалось как писаное право (установления государства и церкви), так и неписаные нормы, дарованные Богом, – обычаи, мораль и даже этикет. Люди, преступившие закон, становились изгоями, теряли прежний круг общения и несли позорное клеймо всю жизнь. Отношение к нарушителям закона базировалось также на различении осуждённых справедливо и несправедливо и на готовности назвать «преступником» не только осуждённого, но даже ещё не арестованного человека.

На примере кино видно, что в России 1908–1919 гг. не было понятий «авторское право» и «плагиат», ибо господствовало мнение, что произведение искусства принадлежит всем. Отсюда вольные переделки и «доделки» (написание продолжений) литературных произведений, использование чужих лент кинодекламаторами, воровство сюжетов и целых пьес, заимствование героев и комических масок, замена названий и «национальности» иностранных кинокартин и пр. При этом люди, которые занимались плагиатом, не испытывали страха, стыда или угрызений совести⁶³.

Право собственности было священным, если имущество было нажито честным путём. В мелодрамах и детективах ни одно покушение на собственность не остаётся безнаказанным, но вот в картинах о разбойниках и авантюристах победа (а значит симпатии зрителей) на стороне тех, кто занимается экспроприацией «неправедного» имущества. Остаётся добавить, что раз нет понятия «плагиат», понятие «кража» применимо лишь к материальным объектам⁶⁴.

⁵⁵ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 200, 218–219, 231–232, 240; Великий Кино. – С. 171, 201, 305.

⁵⁶ 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).

⁵⁷ «Жизнь за жизнь» (убийство князя Хромовой и её дальнейшее поведение).

⁵⁸ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 296, 361–364; Эстетика. – С. 199; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 207–208.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 146, 361–362; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 207–208, 240–241; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – № 5, 24, 35.

⁶¹ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 233, 358, 374; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 298; Якубович О.В. Иван Мозжухин: Рассказ о первом русском киноактёре. – М., 1975. – С. 6.

⁶² Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 127, 148, 311; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 60–61; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 56.

⁶³ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 113–124, 129, 140, 156, 219, 230–231, 253, 261, 265, 273, 276, 359–360; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 98, 102, 105–106, 110, 136–137; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 47; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 27; Великий Кино. – С. 32, 136, 192, 277, 311, 410.

⁶⁴ 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.

Ещё одной фундаментальной ценностью в рамках изучаемой модели личности была **красота (прекрасное)**.

Бросается в глаза максимально тесное сближение красоты и «правды». Так, для создания и поддержания «культы денег» создатели игровых фильмов применяли такой приём, как «эстетизация богатства». В то же время фильмы, где имела место «эстетизация порока», успеха не имели. Кроме того, для российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. было очевидным, что есть «красота героического»⁶⁵.

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: и те и другие – «воплощения как бы долженствующего быть правила». Однако предполагалось, что искусство должно поучать ненавязчиво. Одной из причин провала французских киномелодрам стало как раз присущее им назойливое морализирование⁶⁶.

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 красоту⁶⁷.

Поскольку особо ценным считалось всё, что поддерживает миропорядок, установленный от века, постольку такой статус был и у бессмертного по своей природе искусства⁶⁸.

Ключевым было представление, что искусство – часть праздника, а значит всего лишь способ развлечения и отвлечения от повседневности⁶⁹. Отсюда популярность мелодрам, исторических и детективно-приключенческих фильмов – произведений, которым по законам жанра присущи экзотика, интрига, зрелищность, перипетии судеб, «красивая жизнь»⁷⁰. 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 войну⁷¹.

Отношение к художнику – автору произведений искусства было весьма своеобразным. Он в известной мере уподоблялся Богу, воспринимался как демиург идеального, им самим созданного, мира, а его творчество приравнивалось к магии⁷².

Хотя по поводу того, чем «искусство» отлично от «псевдоискусства», единства не было, тем не менее художественные произведения делились по принципу «высокие» – «низкие»⁷³.

Бытовало и сходное деление видов и явлений искусства – на «приличные/неприличные» и на «высокие/низкие».

К «приличным» и одновременно «высоким» видам искусства причислялись опера, балет, симфоническая музыка, камерное исполнение арий и классических романсов, «серьёзная» литература (классика), драматический театр, жанровая живопись, скульптура, архитектура, храмовое хоровое пение, классические балльные танцы (вальсы)⁷⁴.

«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), новомодные балльные танцы (танго), исполнение народных песен и мелодий⁷⁵.

К сфере «неприличного» относились народные пляски (воспринимались как атрибут казарм, «кабаков», «отребья») и, вероятно, народная поэзия (балаганские зазывы, частушки)⁷⁶.

⁶⁵ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 227, 304, 313, 353.

⁶⁶ Там же. – С. 220–221, 276; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 92, 133–136, 279.

⁶⁷ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 312; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 56; Великий Кинемо. – С. 340; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 172.

⁶⁸ Пави П. Указ. соч. – С. 175; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 92.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 158, 192, 206, 211–216, 250, 255, 364.

⁷² Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 92, 94; Великий Кинемо. – С. 434–435; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 67–69.

⁷³ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 95–97, 107, 269; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 119, 210.

⁷⁴ 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 Кинемо. – 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.

⁷⁵ 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 Кинемо. – 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).

[с. 147]

Схожим было разделение музыкальных инструментов (арфа была «высокой», гитара – «низкой», а гармошка – и вовсе «неприличной»), голосов (лишь поставленные сформированные 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 исполнителя⁷⁷.

При этом существовало предубеждение к «высокому» искусству и эстетству. Так, в мелодрамах большинство деятелей искусства – это маргиналы, а их увлечение творчеством часто сопряжено с патологией, аморальностью, преступлениями, переходом человека под власть Сатаны⁷⁸.

Если говорить о «модельных» **ценностях индивидуального бытия**, то общими для мужчин и женщин 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 геройство (мужество, храбрость, удаль), а «женскими» – скромность, целомудрие, заботливость⁷⁹.

2.2. Среди «модельных» **норм** на первое место нужно поставить **религиозность**.

Место человека в мироздании виделось таким: он – существо по преимуществу зависимое, живущее в окружении более могущественных сил (главные – Бог и Сатана), поэтому он должен придерживаться вечных законов мироздания и не придумывать новые. Во вселенной господствует рок (фатум), но существует и персональная судьба (доля). Её можно знать или не знать, принимать или пытаться избежать. В какой-то мере можно даже её изменить – следствием этого будет переход от несчастья к счастью или наоборот. При этом «доля» не равна «счастью»⁸⁰.

Эмоции, подкреплявшие представления о месте человека в мире, были явно обусловлены особенностями христианской веры, а значит включали смирение и страх перед высшими силами, любовь к Всевышнему и надежду на вечную жизнь в Царстве Божьем.

С ортодоксальной христианской верой вполне уживалась магия. Например, элементом сюжета могло быть чудотворное воздействие икон. Различались «белая», положительная магия (обретение истины с помощью «волшебных» предметов) и «чёрная», вредоносная (чары колдунов и гипнотизёров, мистическая связь человека и некоторых вещей)⁸¹.

Человек рассматривался как носитель 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.

У «нормального» человека психика представляла как нечто цельное и гармоничное. Сомнения и внутренние конфликты воспринимались как пагубная девиация. 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 поддаётся соблазнам потому, что сильная эмоция захватывает его целиком, становится аффектом или манией. Не случайно были популярными названия лент, указывавшие на стихийность и непреодолимость эмоций («В буйной слепоте страстей», «Не разум, а страсти правят миром», «Невольник разгула», «Смерч любовный» и пр.)⁸².

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, и ради этого можно пойти и на смерть. В результате оказывается, что самоубийство – хоть и грех, но всё же допустимо, если к нему привело раскаяние, стремление избежать

⁷⁶ *Соболев Р.П.* Указ. соч. – С. 12; *Великий Киноемо.* – С. 39, 92, 116, 301; «Отец Сергей» (пляска в трактире); «Поликушка» (пляска пьяных рекрутов); «Проект инженера Прайта» (пляска во время застолья).

⁷⁷ *Великий Киноемо.* – С. 23, 54, 112, 116, 151, 301–302, 332, 413, 480; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 217, 240–241, 294.

⁷⁸ *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 232–234, 236, 292, 298, 312; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 201, 218–219, 236–237, 239–241; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. – С. 56; *Великий Киноемо.* – С. 157–158, 205–206, 280, 294, 312, 355, 358, 400–401; *Садуль Ж.* Указ. соч. – Т. 2. – С. 294–296; Т. 3. – С. 172; «Сатана ликующий» (идея дьявола, что, согласно природе, красивое должно сочетаться с красивым, а не с безобразным; пианино и картина как орудия сатанинского воздействия).

⁷⁹ *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.

⁸⁰ *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 214, 228–229, 262; *Великий Киноемо.* – С. 8, 145, 150–151; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 106, 112–116, 123–125, 133–136, 187, 204, 219, 269, 279, 288–289; *Эстетика.* – С. 199; *Пави П.* Указ. соч. – С. 146, 152, 175; «Миражи» (сон героини).

⁸¹ *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.

⁸² *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 92, 133–134, 198, 202, 204–207; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 229, 234, 308–309, 379–380.

[с. 148]

позора или нежелание попасть в руки врага⁸³. В конечном счёте допустимым оказывается и суицид из-за неразделённой любви⁸⁴.

В религиозном ключе трактовались даже алкоголизм и сумасшествие. Они воспринимались не как внутренне обусловленные болезни, а как напасти – состояния, вызванные внешними факторами: 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. признаками сумасшествия считались, например, смех без внешней причины и галлюцинации. В то же время не всякая галлюцинация указывала на безумие⁸⁵.

Нормой, связанной с восприятием человеческой жизни, было **противопоставление молодости и зрелости**. Например, стереотипным было разделение жизни 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 тишина⁸⁶.

Далее, изучаемая модель личности включала **представление о полном соответствии в человеке внешнего и внутреннего**.

Прежде всего разумелось единство психических феноменов и телодвижений, поэтому в кино показ мыслей и эмоций обязательно сопровождался жестами, специальными позами и/или мимикой (как в театре). Актёр, внешне не подходивший под шаблон злодея, компенсировал это с помощью «наигрыша» лицом и жестами⁸⁷. Однако чрезмерность кинетических средств оценивалась негативно⁸⁸.

Нормальным также было мнение о взаимосвязи внешности и морального облика человека. Это одна из причин существования актёрских амплуа и схематичных персонажей. Из этого же ряда – факты, что однотипные персонажи носят похожие фамилии, что урод оказывается злодеем, а злодей-красавец карается уродством⁸⁹.

Существовало также представление о тесной корреляции облика и поведения человека с его статусом, авторитетом, заслугами. Отсюда мнение, что богач всегда носит цилиндр. Ещё пример: в ленте «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (1910) великий поэт лебезит перед вельможами⁹⁰.

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 сюжетов⁹¹.

Допускалась даже возможность полного физического преобразования индивида под воздействием пережитого. 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 него⁹².

Соотношение **индивидуальности** и **личности** понималось как диалектика сугубо интимного и общественного. Имел место умеренный конформизм: общественное ставилось выше индивидуального, но столкновение этих двух начал осознавалось как ситуация выбора, где последнее слово было всё же за индивидом.

Понятие «личность» было связано с такими идейно-эмоциональными феноменами, как «разум», «долг», «условности», «предрассудки», «зависимость», «пути», «паутина», «цепи», «социальная духота». Вокруг же понятия «индивидуальность» группировались такие ментальные конструкты, как «чувство», «интимное», «искренность», «доверие», «душевный простор», «право выбора», «свобода», «бунт»⁹³.

⁸³ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195–196, 204, 231; Великий Киноемо. – С. 121, 123, 133–134, 150, 160, 172, 190, 199, 272, 305, 374, 405, 407, 442, 496; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 2. – С. 297; «Жизнь за жизнь» (требование Хромовой, дабы князь покончил с собой); «Поликушка» (суицид героя).

⁸⁴ Великий Киноемо. – С. 30, 69, 100, 158, 183, 195, 198, 207, 209, 216, 224, 226, 261, 269, 305, 361, 372, 389, 426; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 172; «Хризантемы» (суицид героини).

⁸⁵ 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 Киноемо. – С. 77.

⁸⁶ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 120–122, 208.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 28, 33; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 168–169; Великий Киноемо. – С. 289–290.

⁸⁹ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 106, 120–122, 187, 243, 276–278; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 103, 218; Великий Киноемо. – С. 45–46, 294–295, 312, 332–333; Эстетика. – С. 199; Пави П. Указ. соч. – С. 175.

⁹⁰ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 223; Великий Киноемо. – С. 49–50; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 38–39.

⁹¹ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 278–279, 288–289; Пави П. Указ. соч. – С. 151.

⁹² Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195, 206, 224; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 247; Великий Киноемо. – С. 276.

⁹³ Мигающий синема. – С. 260; Великий Киноемо. – С. 342; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 69; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 214, 229, 300; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 198–233; Великий Киноемо. – С. 30, 65, 69, 100, 121, 123, 133, 134, 150, 158, 160, 172, 183, 190, 195, 199, 207, 209, 224, 226, 233, 236, 268, 389, 405, 407, 496; Поляновский М.Л. Указ. соч. – С. 16–17, 38–39, 72–73 (плакаты к фильмам «Не для денег родившийся», «Закованная фильмой»).

Установка на подчинение индивида обществу проявлялась в декларировании следующих идеалов: 1) любовь к женщине менее важна, чем долг – служебный, почитания 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 и даже о своей личной жизни⁹⁴.

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 революционеры изображались таковыми)⁹⁵. В-третьих, имело место убеждение, что так называемое «общество» (круг обеспеченных людей, противопоставляющих себя «черни») – средоточие разврата, лени, пороков⁹⁶. Наконец, не забудем, что у представителей изучаемой общности была принципиальная готовность оправдать самоубийство.

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 и трагическим. А это значит, что главным в характеристике индивида считался его общественный статус⁹⁷.

Характерно, что в российском кино 1908–1919 гг. прослеживаются различия в именовании мужчин и женщин, «нормальных» членов общества и маргиналов, представителей «низов» и «верхов».

Мужчины из рабочих, крестьян, казаков, солдат, слуг и работников по найму часто именуется в пренебрежительной или уменьшительно-ласкательной форме (типа Митюха, Ванька, Ванюша). Кроме того, 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) чаще всего зовутся пофамильно, без имени.

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 пр.). Чаще всего фамилия у самостоятельной героини имеется тогда, когда перед нами старая дева, куртизанка, женщина-вамп, известная актриса или состоятельная вдова. В последних двух случаях героиня может иногда именоваться и с отчеством.

Особняком стоят представители богемы, а также уголовники, содержатели борделей и проститутки. Только для богемы характерны вычурные и редкие имена, фамилии, псевдонимы (Антек Гальсен, Лорио, Мара Зет, Пола). Кокотку и проститутку отличает, как правило, отсутствие фамилии при «заграничном» имени, чаще всего состоящем из двух одинаковых слогов (Лили, Мими, Шушу). Преступники чаще всего зовутся только по имени или фамилии, причём их имена нередко фигурируют в уничижительной форме, сопровождаются или заменяются прозвищем (Гришка, Антон Кречет, Сонька Золотая ручка, Орлиха)⁹⁸.

«Модельное» отношение к богатству двойственно. С одной стороны, у богатства позитивный ореол. В киномире оно отождествляется с красотой – даже на сюжетном уровне (среди «хороших» персонажей немало богатых красавцев и красавиц); крупный капиталист – преимущественно положительный герой. С другой стороны, допустимо лишь богатство, нажитое «праведным» путём.

«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

⁹⁴ 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).

⁹⁵ 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».

⁹⁶ «Король Парижа» (разрыв Жана Генара с привычным окружением).

⁹⁷ 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).

⁹⁸ Усенко О. Г. Об инвариантах и стереотипах кинотворчества. – С. 124–127.

[с. 150]

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), зато у «благородного разбойника» – позитивный ореол.

Одновременно «бездельники» (аморальные аристократы) и жулики-богачи противопоставляются «труженикам». Причём последними оказываются чаще всего «люди творческих профессий», законопослушные и верные морали предприниматели⁹⁹.

Наконец, одной из идеальных норм жизни богачей была филантропия (участие в благотворительных акциях)¹⁰⁰.

Основой для понимания нового/старого у создателей интересующей нас модели были установки, что новое – это соблазн, а значит потенциальная опасность и что для «новой жизни» нужно сменить социальный статус, круг общения и модус поведения¹⁰¹.

Нормы отношений между полами базировались прежде всего на восприятии женщины как пассивного существа. Среди сюжетных стереотипов обнаружены следующие: 1) порядочная женщина – объект¹⁰², 2) активная женщина (субъект) – носитель зла: она либо изначально порочна¹⁰³, либо стала такой из-за того, что изменила своей природе, отринув мораль¹⁰⁴. Из визуальных стереотипов того же ряда можно вспомнить был шаблонный кадр, когда мужчина заваливает женщину спиной на свою руку и впивается сверху в её губы¹⁰⁵.

Взгляды на человеческую сексуальность включали различие «любви» и «страсти». Последняя отсылала к звериному началу в человеке, её синонимами были «плотское вожделение» и «похоть»¹⁰⁶. 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»¹⁰⁷.

Секс до брака и вне его осуждался, но фактически допускался как неизбежное зло. При этом подразумевалось, что ответственность за добрачную или внебрачную связь несёт прежде всего женщина, т. к. она и должна, и способна противостоять соблазнителью/насилънику¹⁰⁸.

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, как в карты, и заключать на неё пари¹⁰⁹. Выявляются и такие ассоциативные комплексы: 1) война – крепость – осада – штурм – захват – трофеи = страсть – женщина – ухаживание – домогания – обладание – ласки, 2) дом – очаг (камин) – огонь – зола – брак – семья – любовь – адюльтер, 3) красotka (куртизанка или кокотка) – престиж – развлечение – веселье – страсть – адюльтер – расходы – беспокойная жизнь – ревность – скандал¹¹⁰.

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

⁹⁹ Великий Киноемо. – С. 55–56, 63–64, 80, 86–87, 168, 243, 248, 274, 276, 297, 316, 333, 335–336, 341–342, 353, 358, 383; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. – С. 52; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 206, 211–212, 224–227, 229, 272–273, 313, 361–362, 365; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 198–223, 231–233, 243, 290.

¹⁰⁰ «Миражи» (благотворительный вечер); «Сатана ликующий» (организация благотворительного концерта); «Король Парижа» (благотворительный базар у герцогини).

¹⁰¹ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 201, 203.

¹⁰² Там же. – С. 288–289, 295.

¹⁰³ Там же. – С. 195, 198, 200–201, 204, 206; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 233, 272; Великий Киноемо. – С. 41, 72, 77, 86, 100, 124, 192, 213, 217; «Сатана ликующий» и «Король Парижа» (поведение кокоток).

¹⁰⁴ *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 Киноемо. – 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).

¹⁰⁵ Пример: «Последнее танго» (поцелуй героини и жениха в таверне).

¹⁰⁶ *Соболев Р.П.* Указ. соч. – С. 64–65 («Немые свидетели»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 229–230; Великий Киноемо. – С. 272, 305, 448.

¹⁰⁷ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 121; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 365; Великий Киноемо. – С. 383, 428–429.

¹⁰⁸ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 195–196, 200, 211–222, 231–232; Великий Киноемо. – С. 196, 361, 389; *Соболев Р.П.* Указ. соч. – С. 159; «Месть кинематографического оператора» (Жучиха и любовник).

¹⁰⁹ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 195–242; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. – С. 53; Великий Киноемо. – 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).

¹¹⁰ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. – С. 198, 206, 214, 240–241, 269, 290; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – С. 251, 294, 370–372; Великий Киноемо. – С. 124, 134–135, 157–158, 167, 196, 206, 218–219, 224–226; «Месть кинематографического оператора».

в глазах окружающих даже «падших женщин» (в кино бесчестье девицы ради семьи прощается, а жертва часто вознаграждается)¹¹¹.

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 павших¹¹².

Сугубо «женским» способом обрести или повысить свой престиж была стойкость перед соблазнами роскоши и любовной страсти¹¹³.

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 prerogatives 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); когда он зависит от жены или любовницы (он – «подкаблучник», она его бьёт или материально обеспечивает); когда его дочь убегает или её похищают; 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 окружающих. Ещё одна позорная ситуация для мужчины – если «чужаки» (например, во время войны) насилуют женщин, входящих для него в круг «своих»; в этом случае сценарий поведения мог быть лишь один – истребление врага¹¹⁴.

Позором для «порядочной» женщины были прежде всего её добрая «нечистота» (добровольная интимная связь, изнасилование или даже просто тайное свидание), отказ от брака и уход к другому накануне свадьбы, а также демонстративное пренебрежение к ней со стороны близкого мужчины, обращение с ней как с вещью (проигрыш её в карты, «дарение» другому или наличие у мужа всем известной любовницы)¹¹⁵.

Нормой также была **осмысление общественных процессов и событий посредством их упрощения**. Во-первых, бытовала 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. Во-вторых, типичной была конъюнктурная социологизация сюжета, требовавшая сгущения красок. В итоге социальные конфликты описывались в чёрно-белых цветах, схематично¹¹⁶.

Интересующей нас модели личности присуще и **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 гармония¹¹⁷.

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. 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»¹¹⁸.

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 нарушил¹¹⁹.

¹¹¹ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 206; Великий Киноемо. – С. 117, 157–158, 209, 335.

¹¹² Великий Киноемо. – С. 141; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – № 25; «Революционер» (клятва товарищей на могиле героя: «Прощай, товарищ! Мы будем бороться до победы!»).

¹¹³ Великий Киноемо. – С. 194, 196, 361, 389.

¹¹⁴ Великий Киноемо. – С. 15–16, 22, 62, 67, 71–74, 84–85, 119–121, 145, 189–192, 196–198, 209–211, 221, 225, 240, 266, 272, 305, 324, 376, 380, 433, 468, 471, 484; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 196, 206; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 154, 159; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195, 202–203.

¹¹⁵ Великий Киноемо. – С. 15–16, 119, 26, 68–69, 72, 74, 117, 123, 155, 171, 198, 201, 210, 225, 272, 305, 341, 433, 466, 471, 477; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 171; «Миражи» (реакция знакомых во время встречи с героиней у дома её любовника); «Молчи, грусть, молчи» (переход героини от Прахова к Зарницкому).

¹¹⁶ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 141, 217–218, 309, 374; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 104–105; Эстетика. – С. 199.

¹¹⁷ Пави П. Указ. соч. – С. 153; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 252, 263; Великий Киноемо. – С. 8.

¹¹⁸ Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 56–57; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 251.

¹¹⁹ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 202, 206.

[с. 152]

2.3. Разговор о «модельных» идеалах начнём с таких замечаний. Половина всех игровых картин, снятых в России в 1908–1919 гг., относились к жанру мелодрамы. Другую половину делили между собой (примерно поровну) комедийные ленты и картины детективно-авантюрного характера¹²⁰. Для произведений всех трёх жанров ключевым является понятие социального или жизненного равновесия – его нарушением сюжетное действие начинается/предваряется, а восстановлением заканчивается¹²¹.

Соответственно российское кино в начале XX в. пропагандировало идеал **мировой гармонии**. Человеческое общество рассматривалось как система, находящаяся в равновесии, где порядок и 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 чрезмерна¹²².

Ещё одним идеалом была **традиционность**, ориентация на вечно обновляющуюся старину, на повтор известного. Наглядным выражением указанной ориентации была 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 (пример: «Раба страстей, раба порока»)¹²³.

Вполне логично, что 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 контрреволюции¹²⁴.

Идеалом человека был страдалец – индивид, претерпевающий невзгоды. Это мог быть аскет, подвижник, «блаженный» или внешне обычный добродетельный человек, свободный от человеческих слабостей и противник кровопролития. Но также это 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 мучеников¹²⁵.

Сообразно с этим для изучаемой модели личности характерна установка на то, чтобы активность человека была направлена прежде всего внутрь его самого.

К проявлениям этой установки относится 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 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»¹²⁶. К тому, чтобы зритель фокусировал своё внимание на психике персонажей, подталкивали 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 – социальные проблемы затрагивались редко и вскользь, а героев окружала чаще всего условная среда¹²⁷.

Скажем теперь о «модельных» идеалах **физической красоты**. Идеал женской красоты был таким: большие глаза, густые брови, пухлые губы, чёткие контуры лица (изящный профиль), бледность, томность, крепкое и плотное телосложение при относительной стройности и изящности, средний рост, тёмный цвет волос, присущий брюнеткам или шатенкам¹²⁸.

¹²⁰ Зоркая Н. М. Указ. соч. – С. 186; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 208, 243; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 53.

¹²¹ Эстетика. – С. 199; Пави П. Указ. соч. – С. 146, 152, 175.

¹²² 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).

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

¹²⁴ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 220, 222, 240; Великий Кинемо. – С. 398–399, 484; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – № 5, 25, 34, 39; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 3. – С. 439.

¹²⁵ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 378; Великий Кинемо. – С. 375, 394; Соколов Р.П. Указ. соч. – С. 165.

¹²⁶ Мукаржовский Я. Указ. соч. – С. 116.

¹²⁷ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 273, 276, 289, 291–293, 300, 361–363, 378; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 47; Великий Кинемо. – С. 9–12, 201–202; Советские художественные фильмы. – Т. 1. – № 5.

¹²⁸ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 198, 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 Кинемо. – 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,

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

Общими для обоих полов идеальными образцами были плавность, мягкость и пластичность движений, умение танцевать¹²⁹.

3. Модусы поведения

Из норм повседневного поведения, единых для всех членов изучаемой общности, укажем лишь общепринятую **коммуникативную дистанцию**.

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)¹³⁰.

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 насилие¹³¹.

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 отношений¹³².

Теперь остановимся на **половозрастных** нормах и запретах общего характера (предписанных мужчинам и женщинам вообще, без учёта их статуса).

Из норм, которые были всеобщими – и для мужчин, и для женщин, обнаружены в источниках следующие: вне дома надо было носить головной убор (на отдыхе или в компании можно было его снять)¹³³; запрещалось влюблённым целоваться на людях, если они ещё не помолвлены¹³⁴.

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 застолья¹³⁵. Предосудительными чертами мужского поведения считались пьянство, кутежи, дебоши, картёжничество, отсутствие денег, альфонство, преступная деятельность¹³⁶.

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, неразмашистость и неторопливость

446; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 32–33, 96–97.

¹²⁹ *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.

¹³⁰ *Гинзбург С.С.* Указ. соч. – Раздел «Иллюстрации»; Великий Кино. – С. 22, 159, 213, 353.

¹³¹ *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; «Умирающий лебедь» (героиня и ухажёр в саду).

¹³² *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).

¹³³ *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, 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).

¹³⁴ «Крестьянская доля» (свидание парня и девушки, прерванное появлением отца героя); «Миражи» (поцелуй героини и жениха у её дома при расставаниях).

¹³⁵ 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.

¹³⁶ 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).

[с. 154]

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 затылок¹³⁷.

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, кокотки, 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 улыбки¹³⁸. 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 насмешки¹³⁹.

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. 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 женщина¹⁴⁰.

4. «Рецепты наведения порядка (преодоления хаоса)»

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)¹⁴¹.

«Низкие», но в принципы допустимые способы «преодоления хаоса» – это те, которые связаны с односторонним физическим воздействием (убийство безоружного из револьвера или холодным оружием, побор, драка, оплеуха или пощёчина без слов и т.п.) и которые подразумевают применение насилия с помощью других людей (друзей, слуг, полиции и пр.)¹⁴².

«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.¹⁴³

¹³⁷ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 233, 253, 272; Великий Кино. – 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).

¹³⁸ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195–196, 202; Великий Кино. – 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).

¹³⁹ 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 Кино. – С. 134, 144, 189–190, 196, 224, 226.

¹⁴⁰ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 268, 295–296; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 151; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 233; Великий Кино. – С. 158, 248, 284, 304; «Домик в Коломне» (повадки героя в женском платье); «Последнее танго» (манеры героини – танцовщицы в таверне); «Король Парижа» (Люсьена Марешаль на благотворительном базаре).

¹⁴¹ 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. – 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).

¹⁴² 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; Соболев 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).

¹⁴³ 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.

Основными «рецептами наведения порядка» в своей собственной жизни были суицид, уход в монастырь, добровольное изгнание, брак с нелюбимым человеком, а также посвящение всего себя общественно важному делу¹⁴⁴.

5. Типичные 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».

Преобладало «грубое комическое»¹⁴⁵. 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, «обозначивание», путаница, переодевание), 2)

трюки и гэги (падение, спотыкание, битьё посуды, порча одежды, оголение, удары и потасовки, форсированный темп действия, чрезмерная жестикация и мимика, суетливость персонажей и т. п.), 3) обыгрывание человеческой физиологии (на уровне 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.)¹⁴⁶.

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 палочке¹⁴⁷.

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 (невозмутимое положение лица, желание и готовность заснуть в любом положении и месте)¹⁴⁸.

«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)¹⁴⁹. 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 фильмов¹⁵⁰.

б. Шаблоны индивидуации

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)¹⁵¹.

Одним из универсальных шаблонов осознания и выражения индивидуальности с древности до наших дней является самоидентификация с некой группой («своими») и противопоставление себя «чужим». Российское игровое кино 1908–1919 гг. актуализировало этот шаблон посредством демонстрации «ненормальных» персонажей и «чужаков», в ходе которой кинозрители симпатически принимали или же антипатически отвергали «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 важными¹⁵².

¹⁴⁴ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195–196, 203–204; Великий Кино. – С. 30, 65, 69, 85, 100, 121, 123, 133, 134, 150, 158, 160, 172, 183, 190, 195, 199, 207, 209, 224, 226, 233, 236, 245–246, 268, 389, 405, 407, 496; Садуль Ж. Указ. соч. – Т. 2. – С. 297.

¹⁴⁵ Юткевич С.И. В лаборатории смешного // Из истории кино. – М., 1977. – Вып. 10. – С. 94.

¹⁴⁶ 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; Соколов 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».

¹⁴⁷ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 199–200.

¹⁴⁸ Соколов Р.П. Указ. соч. – С. 147, 155–156; Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 264.

¹⁴⁹ Пави П. Указ. соч. – С. 217–218.

¹⁵⁰ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 149–151, 206, 250–251, 257; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. – С. 56–60; Великий Киноемо. – С. 44, 249–251.

¹⁵¹ 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 Киноемо. – С. 63–64, 168, 248, 274, 316, 333, 341–342, 353, 383.

¹⁵² Пави П. Указ. соч. – С. 151; Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 122–123, 292; Соболев Р.П. Указ. соч. – С. 132.

[с. 156]

Ещё одним универсальным способом индивидуации является противопоставление себя «своим».

Один из вариантов такого противопоставления – выбор хобби. В России начала XX в. некоторые мужчины и женщины в свободное от работы время занимались искусством (пением, живописью, поэзией, актёрством на уровне любителей) и/или спортом (фигурным катанием)¹⁵³.

Для выделения себя среди «своих» уже тогда применяли и такой шаблон, как отступление от гендерных норм. Характерным было 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)¹⁵⁴.

Ещё одним шаблоном 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 одежде¹⁵⁵. 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 богемы¹⁵⁶.

¹⁵³ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 195–196, 200, 204, 236, 239, 240, 294; Великий Киноемо. – С. 293.

¹⁵⁴ Зоркая Н.М. Указ. соч. – С. 198, 204; 20 режиссёрских биографий. – Раздел «Иллюстрации» («Дворянское гнездо»); Великий Киноемо. – С. 98, 197–198, 245; «Молчи, грусть, молчи» (курение героини); «Сонька Золотая ручка» (6-я серия: Сонька курит в ресторане при Гжималовском).

¹⁵⁵ Великий Киноемо. – 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).

¹⁵⁶ Гинзбург С.С. Указ. соч. – С. 233, 245, 255–258; Лебедев Н.А. Указ. соч. – С. 32; Вадимов А.А. Фокусы для всех. – М., 1963. – С. 25–26.

[с. 157]
