

## ***Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино (1908–1919)***

*Олег Усенко*

«История ментальностей» является одним из наиболее перспективных и быстро развивающихся направлений современных научных исследований в нашей стране. Однако, как ни парадоксально, авторы, изучающие российскую (русскую) ментальность эпохи кинематографа, чаще всего не уделяют серьезного внимания игровому кино.

В настоящей статье предпринята попытка изучения на материале российского «немого» кино одного из важных аспектов «истории ментальностей» – жизненных идеалов и норм поведения русских.

**Фильм как текст.** Художественный фильм, будучи произведением искусства, а значит выражением субъективных взглядов его творцов, в то же время содержит информацию о мире, окружающем создателей киноленты и обуславливающим характер ее субъективности<sup>1</sup>. Являясь в этом смысле историческим источником, фильм отражает черты менталитета, присущего конкретно-исторической социокультурной общности – эпохе, культуре (понимаемой как этноязыковое и конфессиональное единство), группе сходных и/или родственных культур, политическому образованию, а также социальной страте (слою, категории населения)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 210, 218.

<sup>2</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 238–239, 247; Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977.

Поскольку ментальность по своей сути – это «безличное», «над-индивидуальное» начало человеческой психики, постольку «менталитетоведческое» исследование в принципе не может ограничиваться рамками какого-нибудь отдельного произведения (в нашем случае – фильма), при этом фильмы, атрибутированные как воплощения одного и того же менталитета, могут уподобляться фольклорным произведениям и, соответственно, изучаться аналогичным образом.

По своей сути фильм является текстом, т.е. системой знаков, подлежащих прочтению и осмыслению, и вследствие этого он оказывается дискурсивным образованием, рожденным в ходе коммуникации между его создателями и зрителями, а также в среде тех и других, – коммуникации, которая неразрывно связана с практикой создания фильма, его показа (развертывания во времени и пространстве), восприятия, истолкования и т.д.<sup>3</sup> Поэтому к фильму можно и нужно применять исследовательские принципы и методы текстологии, герменевтики и семиотики.

Понятийно-терминологический аппарат исследования базируется на категориях, обозначаемых словами «ментальность» и «менталитет». В современной справочной литературе под *менталитетом* понимается «глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное», «совокупность готовностей, установок и предрасположенностей индивида или социальной группы действовать, мыслить, чувствовать и воспринимать мир определённым образом», «устойчивая настроенность внутреннего мира человека, сплачивающая его в социальные группы и исторические общности»<sup>4</sup>.

Данный термин можно, в принципе, употреблять в качестве синонима «ментальности», однако не мешает помнить и об их различии, которое видится в том, что одно из них (ментальность) – родовое понятие, а другое (менталитет) – видовое.

Ментальность можно определить как универсальную способность человеческой психики хранить в своих глубинах (подсознании) типические инвариантные структуры, обуславливающие

---

<sup>3</sup> См.: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002.

<sup>4</sup> Современная западная философия: Словарь. М., 1991. С. 176 – 177.

принадлежность индивида к определённой социокультурной общности и в то же время сами обусловленные существованием последней. Свое конкретно-историческое воплощение ментальность находит во множестве менталитетов различных эпох, этносов, конфессий, политических и социальных общностей<sup>5</sup>.

**Киноленты.** Из всей совокупности отечественных «немых» игровых фильмов (не менее 3469 лент, включая мультфильмы) сохранились 804 (ок. 23 %) <sup>6</sup>. Из всех отечественных игровых фильмов частного производства 1908-1921 гг., а их было создано не менее 2300, <sup>7</sup> дошли до нас всего 339 лент (ок. 15 %), да и те большей частью неполноценные – либо без титров (109 фильмов), либо не полностью или даже разрозненными фрагментами (73), либо и не полностью и без титров (72) <sup>8</sup>. Однако даже целиком сохранившиеся ленты указанного периода (85 фильмов) труднодоступны для тщательного и всестороннего, а значит неторопливого изучения. Чуть лучше дело обстоит с «немыми» игровыми фильмами «чисто советского» производства (снятыми на государственных студиях и/или на средства государства в 1918–1935 гг.). Всего было снято 1169 лент, <sup>9</sup> но дошли до нас, хотя бы фрагментарно, лишь 465 (ок. 40 %) <sup>10</sup>. Копии

---

<sup>5</sup> См. подробнее: Усенко О. Г. К определению понятия «менталитет»// Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М., 1999. С. 23–77.

<sup>6</sup> Подсчёты сделаны на основе уточнённых данных, опубликованных в сборнике «Великий Киному» и в изданиях: Вишневский Вен. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1, 3.

<sup>7</sup> Столько получается, если суммировать 2007 фильмов, созданных до 1918 г. (см.: Вишневский Вен. Е. Указ. соч. С. 7–156), и 293 фильма частного производства 1918–1921 гг. (см.: Каталог фильмов частного производства (1917–1921) // Советские художественные фильмы. Т. 3. С. 248–306).

<sup>8</sup> См.: Великий Киному. С. 4–497, 532–536.

<sup>9</sup> См.: Советские художественные фильмы. Т. 1. Каталог завершается № 1172, однако один фильм «продублирован» (№ 500/501), а другой – «утроен» (№ 370–372, хотя имеются в виду серии, вышедшие одновременно).

<sup>10</sup> Судя по каталогу «Советские художественные фильмы» (т. 1), сохранились 472 картины, но от этого числа надо отнять 7 лент, снятых на частных киностудиях по заказу советских органов (см.: Великий Киному. С. 532–533).

всех сохранившихся лент имеются в российских архивах. Но опять-таки тиражируется (и тоже в небольшом числе копий) лишь малая толика этих лент – прежде всего так называемая «классика советского кино». Поскольку речь зашла о делении отечественного кино на «дореволюционное» и «советское»,<sup>11</sup> стоит привести количественные показатели и по этим периодам: из 2007 лент 1908–1917 гг. сохранились 268 (ок. 13 %), а из 1462 «немых» фильмов 1918–1935 гг. – 536 (ок. 37 %). Плохую сохранность кинокартин могут частично компенсировать материалы фильмографии, но и с ними сходная проблема – многие либо утрачены, либо сохранились не полностью, либо ещё не введены в научный оборот<sup>12</sup>.

В принципе, комплекс дошедших до нас источников можно посчитать «случайной выборкой» из всей совокупности некогда созданных кинолент и фильмографических материалов. Таким образом, на данный момент результаты исследования любого формата будут лишь относительно корректными, а частью, возможно, и сугубо гипотетическими.

Предмет нашего исследования ограничивается периодом 1908 – 1919 гг. – временем, когда российский кинематограф был в руках частных лиц.

Источниковую базу исследования образуют 29 фильмов, которые автор видел лично, и 1490 фильмографических «единиц» – 450 иконографических материалов (репродукции афиш и анонсов, фотографии деятелей кино и «электротеатров»), кадры из фильмов) и 1040 текстовых (синописи, анонсы, отклики на фильмы, отрывки из работ критиков, материалов

---

<sup>11</sup> См.: Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986. С. 358–360. Эта периодизация выглядит не слишком удачной – хотя бы потому, что не учитывает существования частного кинопроизводства и проката при Советской власти (см.: Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 129–137, 174–180; Великий Кино. С. 413–497, 532–536).

<sup>12</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 14–20, 260, 270–271; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 85 (прим.), 155; Петрович А. Русская периодическая печать первых послереволюционных лет // Из истории кино: Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6. С. 175.

государственного делопроизводства, источников личного происхождения).

В группу источников-кинолент входят фильмы, сохранившиеся как полностью, так и частично. Вот их список: «Русская свадьба XVI столетия» (1908), «Стенька Разин» (1908), «Усердный денщик» (1908), «Жизнь и смерть Пушкина» (1910), «Пиковая дама» (1910), «Евгений Онегин» (1911), «Князь Серебряный» (1911), «Оборона Севастополя» (1911), «Крестьянская доля» (1912), «1812 год» (1912), «Воцарение Дома Романовых» (1913), «Домик в Коломне» (1913), «Месть кинематографического оператора» (1912), «Дядюшкина квартира» (1913), «Ночь перед Рождеством» (1913), «Стрекоза и Муравей» (1913), «Снегурочка» (1914), «Хризантемы» (1914), «Дети века» (1915), «Миражи» (1915), «После смерти» (1915), «Тени греха» (1915), «Пиковая дама» (1916), «Революционер» (1917), «Барышня и хулиган» (1918), «Закованная фильмой» (1918), «Отец Сергей» (1918), «Проект инженера Прайта» (1918), «Честное слово» (1918).

Фильмографические источники нашего исследования взяты из двух каталогов,<sup>13</sup> четырёх сборников<sup>14</sup> и шести монографий (М.Л. Поляновского,<sup>15</sup> Ж. Садуля<sup>16</sup>, Н.М. Зоркой<sup>17</sup>, Р.П. Соболева<sup>18</sup> и уже названных работ С.С. Гинзбурга и Н.А. Лебедева).

**Зрители.** В плане атрибуции социальных параметров, прежде всего надо сказать, что отечественная кинопродукция 1908 – 1919 гг. была адресована горожанам и людям, жившим рядом с городом и регулярно выбиравшимся туда. На это

---

<sup>13</sup> Вишневский Вен. Е. Указ. соч. С. 7–160; Советские художественные фильмы. Т. 1. С. 5–19.

<sup>14</sup> Великий Киному; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: воспоминания, документы, статьи. М., 1995; Якубович О. В. Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат–лы и док–ты. М., 1961. Вып. 4. С. 101–102; 20 режиссёрских биографий. М., 1971. Раздел «Иллюстрации».

<sup>15</sup> Поляновский М. Л. Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958.

<sup>16</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958–1961. Т. 2, 3.

<sup>17</sup> Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.

<sup>18</sup> Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961.

указывают как преимущественные способы и места рекламы (газеты и городские афиши), так и пункты кинопоказа, среди которых на первом месте стоят города и рабочие посёлки и лишь спорадически фигурируют «крупные сёла» и «земские деревенские кинематографы». Обращает на себя внимание и то, что героями кинокартин о современной жизни были почти всегда горожане, а если крестьяне все же изображались, то как нечто диковинное<sup>19</sup>. При этом нельзя думать, что речь идёт лишь о потомственных горожанах, поскольку в основе сюжетов или сюжетных линий нередко лежал крестьянский фольклор – песни, сказки, лубки.

Ответ же на вопрос об интеллектуальном уровне публики, которой адресовались российские фильмы в 1908–1919 гг., будет таким: «нормальным» зрителем был не просто грамотный человек, но бегло читающий, получивший как минимум начальное образование и живо интересующийся искусством. Ориентация на бегло читающих видна в характере титров (надписей), которые хотя и были краткими (как правило, по 2–4 слова – назывные или простые предложения), однако не сохранялись на экране дольше 6–7 секунд. В рекламе часто встречались сокращения, понятные только театралам, а также иностранные слова. Кроме того, рядом с названием фильма обычно помещались интригующие анонсы (2–3 предложения по 2–4 слова). Чтобы понимать названия фильмов, нужен был некий исторический и культурный кругозор, дабы не ломать голову над тем, кто такие опричники, партизаны, плебеи, рыцари, масоны, баядерки, шакалы, Леда, Юлиан-отступник, Дон Жуан, Лихо одноглазое, что такое гарем и скерцо.

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

---

<sup>19</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 114, 118–119, 126–127, 158, 223; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 13; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 77.

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

Публику кинотеатров в 1908 – 1919 гг. составляли почти исключительно горожане самых различных слоёв. Разница была только в том, что одни ходили в дорогие, первоклассные кинотеатры («буржуазная публика» – известные адвокаты, профессора, актёры, писатели, крупные торговцы, фабриканты, спекулянты, тыловое офицерство, чиновники), а другие – в дешёвые кинозалы («демократические слои» – мелкие чиновники и торговцы, приказчики, ремесленники, домашняя прислуга, заводские рабочие, крестьяне-сезонники)<sup>20</sup>.

Соответственно с этим делились и киноленты. Героями одних лент, наиболее многочисленных, были «белоручки» – богачи, аристократы и люди творческих профессий. Герои других картин, относящихся к жанру «бытового» фильма, были представители провинциального купечества, крестьянства, ремесленников, а иногда рабочих, ямщиков, цыган или проституток. Но картин таких было мало, и даже при том, что герои и сюжеты оставались условными, эти фильмы не желала смотреть обеспеченная публика, поэтому они сразу предназначались зрителям «второразрядных» кинотеатров<sup>21</sup>.

Таким образом, налицо ориентация кинематографа на людей, которым не нужно ежечасно думать о хлебе насущном, у которых мало жизненных проблем, а главные из потрясений – это любовь, измена, интрига, предательство и т.д. Это люди среднего достатка (с точки зрения российского общества в целом). В социальной иерархии они занимают ступень выше крестьян, рабочих и прислуги, но ниже богачей, крупных предпринимателей и высших чиновников. Среди них есть и дворяне, и недворяне. У них начальное или среднее образование. По роду занятий они «интеллектуалы», ибо не занимаются непосредственно

---

<sup>20</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 94; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 142, 159, 212, 214–215, 223–224, 241; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 31, 55.

<sup>21</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 31, 53.

физическим трудом, а если всё же занимаются, то их труд считается творческим, «невульгарным».

**Сюжетные стереотипы.** В плане семантического анализа сюжетов интересные результаты дало уже выявление коннотаций (глубинных смыслов) названий фильмов.

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

Во-вторых, названия кинолент актуализировали в сознании зрителя религиозные представления, прежде всего – о потусторонних силах: «И ждёт она суда не человеческого», «Кара божия», «Суд божий», «Кто без греха, кинь в неё камень», «Её жертва», «Братья Борис и Глеб» (1 серия фильма «Ирина Кисанова»), «Великомученик свободы Егор Сазонов», «Чаша искупления», «Не пожелай жены ближнего твоего», «Крестный путь», «Голгофа любви», «Загробная скиталица», «Женщина-дьявол», «Женщина-сатана», «Волжский дьявол», «Сатана ликующий», «Таверна сатаны», «Во власти тёмной силы», «Антихрист», «Скерцо дьявола», «Потомок дьявола», «Дети Сатаны».

В-третьих, чрезвычайно популярными были названия, указывающими на слабость человеческой природы, на стихийность и непреодолимость эмоций и жизненных ситуаций: «Раба страстей, раба порока», «Невольник разгула», «Ураган страстей», «Смерч любовный», «В огне страстей и страданий», «В буйной слепоте страстей», «Грех попутал», «Человеческие бездны».

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

В-пятых, названия кинокартин зачастую создавали у зрителя нужный мысленный фон, отсылая его к известным произведениям искусства – балету («Умиравший лебедь»), опере



(«Снегурочка»), романсу («Последнее танго», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «У камина» и др.), народной песне («Мой костёр в тумане светит», «Вниз по матушке по Волге», «Лучинушка» и др.), эстрадной песне («Бал господень»), революционной песне («Вставай, проклятем заклеимённый!», «Это будет последний и решительный бой» и пр.), стихам («Не подходите к ней с вопросами», «Ты ко мне не вернёшься», «Революционный держите шаг!» и пр.).

Среди сюжетных стереотипов, обнаруженных при выявлении логики описываемых событий и человеческих поступков, заслуживают быть отмеченными следующие: 1) мотив «благородного разбойника» (грабящего лишь богатых), 2) крупный капиталист как положительный герой, 3) аристократ как отрицательный герой – обольститель, кутила и мот, 4) несовершеннолетние дети не играют самостоятельной роли в сюжете, 5) порядочная женщина – это объект, пассивное существо, 6) если женщина активна, является субъектом, то она либо изначально порочна, злонамеренна, либо изменила своей натуре, преступила мораль и потому творит зло – другим или себе, сознательно или помимо воли.

Наконец, изучение функций, присущих элементам вещественной среды фильмов, позволило выделить, например, такой стереотип, как представление о пересечении «высокого» искусства (живописи и музыки) с областью не просто потустороннего, но сатанинского: с тёмными силами оказываются связанными картины, пианино, рояль и орган.

Ещё одним стереотипом является негативная роль автомобиля, который оказывается предвестником и спутником то обольщения или изнасилования, то убийства или шпионажа, то финальной трагедийной развязки.

*Представления о человеке и обществе.* Лучшее воплощение человека виделось в страдальце, стойко переносящем все невзгоды. Это мог быть аскет, подвижник, «блаженный» или внешне обычный добродетельный человек, свободный от человеческих слабостей и противник кровопролития. Но это также мог быть изначально хороший человек, совершивший тем не менее грех и от раскаяния покончивший с собой. Именно к этим двум типам

относятся большинство положительных героев мелодрамы. Можно даже сказать, что они, воплощая идеал жертвенности, выступают неким приземлённым аналогом христианских мучеников.

Естественно поэтому, что, с точки зрения носителей описываемого менталитета, активность человека должна быть направлена прежде всего внутрь его самого. К проявлениям данной установки относятся: 1) представление, что социальные проблемы и конфликты можно разрешить и предотвратить моральным совершенствованием людей; 2) преимущественное внимание к душевной жизни героев, а не к их действиям и событиям вокруг них, в отличие, к примеру, от лент из Франции и США (для раннего российского кино была характерна смена эпизодов «скачком» – такой переход согласуется с «видами действия, где мотивировка перенесена во внутренний мир персонажей»<sup>22</sup>); 3) неподвижность фигур, статичность мизансцен, минимум «внешнего» (пространственного) движения, нормальные для зрителя «кинодрам» и «киноповестей»; 4) тот факт, что даже в рамках «психологического кинематографа» было мало интереса к взаимоотношениям человека и общества, т.е. социальные проблемы затрагивались в лучшем случае «вскользь», а героев окружала чаще всего вымышленная или условная, вневременная среда (в том числе и в экранизациях классики)<sup>23</sup>.

В число базовых представлений кинотворцов и кинозрителей о человеке и человечестве входило 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. Даже в кинокартинах 1917 – 1919 гг. деды и отцы поддерживают детей в деле революции или контрреволюции.

---

<sup>22</sup> Мукаржовский Я. Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 116.

<sup>23</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 273, 276, 289, 291–293, 300, 361–363, 378; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 47; Великий Киному. С. 9–12, 201–202; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 5.

Человеческое общество рассматривалось носителями реконструируемого менталитета как система, находящаяся в равновесии, в состоянии гармонии, где порядок и добро (благо) отождествлялись, поэтому нарушение порядка было злом; допускалась возможность и неизбежность частных проявлений хаоса (зла), однако предполагалось, что, в конце концов, добро всегда торжествует, т.е. мир обретает равновесие<sup>24</sup>. Отсюда вытекала ориентация на традицию, на вечно обновляющуюся старину, на повтор известного. В то же время у носителей описываемого менталитета было представление о развитии общества как результате сознательной деятельности людей и воздействия стихийных процессов, а также представление о прогрессе – техническом, промышленном, культурном и социальном. При этом отмечалось, что технический прогресс имеет не только положительные, но и отрицательные стороны. И вот ещё что интересно: понятие «общество» служило не только противопоставлению человеческого мира и природного (проявляющемуся хотя бы в употреблении термина «пейзаж»), но и отграничению, так сказать, «настоящих людей» России, под которыми разумелись прежде всего жители городов.

Среди «ценностных образцов» у носителей реконструируемого менталитета на первом месте стояла «правда», под которой разумелось нерасторжимое единство справедливости, морали, истины. Справедливостью было соответствие должному порядку вещей, законам мироздания и человеческого общежития, т.е. гармония, покой, преодоление хаоса, который допускался лишь как временное явление. Восстание, стачка, революция тоже воспринимались в качестве временного хаоса, не ведущего, однако, к разрушению социального целого. Процесс установления справедливости (гармонии) увязывался с действием закона воздаяния, согласно которому зло будет наказано, а добро вознаграждено. Соответственно с этим понималась и суть революционных преобразований – она виделась в рокировке «верхов» и «низов» под лозунгом «Мир – хижинам, война – дворцам»).

---

<sup>24</sup> См.: Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 199; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 146, 152, 175; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 248; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 199, 207–208, 243.

Понятие «мораль» обозначало основополагающие нормы человеческого общежития, а её воплощением была «добродетель». Считалось, что она есть только у человеческих существ, входящих в понятие «мы» («свои»), т.е. у «настоящих людей», ибо зверствующие захватчики представляли воплощениями Антихриста и убийство их, в том числе из мести, было доблестью, причём для этого допускались любые средства<sup>25</sup>. Зависимость морали от деления на «своих» и «чужих» проявлялось также в том, что месть «своим» объявлялась грехом, а высшей духовной ценностью – идеал прощения (в кино мстят обычно плохие люди, и это для них часто выходит боком).

В то же время для реконструируемого менталитета характерен «абстрактный гуманизм». Во-первых, 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 христианину). Во-вторых, уважительное отношение к другому человеку проявлялось в крайне редком применении крупных планов: раз они подразумевают рассмотрение человека с очень близкого расстояния, т.е. как бы заставляют зрителя вторгнуться в «интимную зону» другого, то их отсутствие можно связать с психологической установкой на сохранение общепринятой «коммуникативной дистанции».

Среди представлений о социуме, присущих носителям реконструируемого менталитета, следует, прежде всего, отметить убеждение в принципиальности, неизбежности и естественности деления общества на «верхи» и «низы». Хотя граница между ними преодолима, её пересечение нетипично, ненормально, поэтому чаще всего иллюзорно, губительно или смехотворно. «Если бы в России на материале российской действительности был выпущен фильм о том, что честь бедняка вознаграждена богатством или

---

<sup>25</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 96; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 119, 196–197, прим. 2; Великий Кино. С. 42, 203–204, 215; Пави П. Указ. соч. С. 175.

девичья скромность работницы – замужеством с богачом, зрители не стали бы его смотреть»<sup>26</sup>.

Однако в обозначенных рамках всё же допускались критика существующих порядков и «остранённый» взгляд на них, особенно характерный для комедий: «Комическое же ясно указывает на то, что социальные нормы и ценности всего лишь человеческие условности, полезные для совместной жизни, но без которых можно было бы обойтись или заменить их другими условностями»<sup>27</sup>.

У аристократов преимущественно отрицательный образ, а у крупных капиталистов – положительный. В целом позитивный ореол и у духовенства, относящегося к страте «господ».<sup>28</sup> То же самое можно сказать и о «народе» (рабочих и крестьянах), однако 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 крестьян. Хотя сюжеты из крестьянской жизни экранизировались нередко, в них было мало её реального отражения. Бросаются в глаза сентиментальность и слащавость повествований о «пейзажах», подчёркнутый этнографизм фильмов, нежелание понимать сельчан, пребывающих во «тьме невежества», а также логичность и связность киносюжетов (раз нет «лакун», то нет и априорного знания!)<sup>29</sup>.

Отношение к стране и государственному строю до 1917 г. опиралось на убеждённость в мощи и несокрушимости

---

<sup>26</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 220.

<sup>27</sup> См.: Пави П. Указ. соч. С. 152.

<sup>28</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 224–225; Поляновский М. Л. Указ. соч. С. 64; Великий Киному, с. 484; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 439.

<sup>29</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 118–119, 126–127, 194, 358, 361–362; Великий Киному. С. 40, 377, 391, 406–407, 428; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 2, 6.

Российской империи и на лояльность монарху. Причём существовало представление, что уже во времена Киевской Руси монархия была абсолютной, т. к. её ограничивали только обычай и мораль (временным исключением был Новгород)<sup>30</sup>. Естественно поэтому, что когда империя развалилась, уважение к монархии сменили презрение и насмешка. И всё равно – «монархические» по своей природе концепты по-прежнему были в ходу, только уже как метафоры: примерами служат фильмы «Борцы за светлое царство III Интернационала» и «В царстве палача Деникина»<sup>31</sup>.

Что касается взглядов на развитие общества вообще и российского в частности, то их эмоциональная оболочка была разнородной. С одной стороны, можно говорить об устойчивом чувстве оптимизма, жизнерадостности, т.к. на экране в конце концов добро торжествует, а фильмы, посвящённые воспеванию смерти, вызывают смех в зрительном зале<sup>32</sup>. С другой стороны, массовая любовь к детективам, фильмам о разбойниках и мошенниках свидетельствует о скрытом желании быть сильным, а значит о распространённости чувства собственного бессилия вкупе с недовольством и раздражением социальными порядками<sup>33</sup>. Негативные чувства, так или иначе омрачавшие массовое сознание интересующей нас общности, включали также грусть, тоску, неуверенность в будущем, пессимизм, тревогу. Например, ностальгию по ушедшим временам сопровождало чувство страха из-за того, что «Машинное надвигается». (Кстати, такое отношение к техническому прогрессу – характерная черта массового сознания со времён Возрождения)<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 192–195, 197, 200, 203; Великий Кино. С. 61–64, 99, 137–144, 172–179.

<sup>31</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 352–354; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 10, 11, 38.

<sup>32</sup> См.: Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 146, 174–175; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 134, 241.

<sup>33</sup> См.: Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 176; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 201–203, 211, 239–240, 368; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 52–53.

<sup>34</sup> См.: Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 54, 56; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 105, 142, 213–214, 235–237, 370; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 93, 240–242; Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 103–105.

**Кодекс поведения.** 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, 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)<sup>35</sup>.

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, а также насилие<sup>36</sup>.

На расстоянии большем, чем вытянутая рука, общались прежде всего изначально неравноправные, и в этом проявлялось уважение, почтение одного из коммуникантов к другому (монарх и подданные, начальник и подчинённый, представитель страты «господ» и представитель «черни», отец и дочь, обольститель или обольстительница и жертва страсти). Кроме того, подобная дистанция могла разделять и равноправных знакомых людей, 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 отношений<sup>37</sup>.

**Нормы и запреты.** Внешность и кинематику взрослых мужчин регулировали следующие нормы: запрещалась раскраска лица и тела (недаром это делали для эпатажа футуристы),

---

<sup>35</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; Великий Кино. С. 22, 159, 213, 353.

<sup>36</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 237; Гинзбург С. С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; Мигающий синема. С. 19–20, 224, 229, 285; Великий Кино. С. 16–17, 28, 45, 55, 62, 72, 80–81, 117, 123, 181, 211.

<sup>37</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 293; Великий Кино. С. 27, 34, 36, 51, 77, 79, 85, 99, 133, 205, 267.

преподносилась как идеал степенность (скупость жестов, отсутствие суетливости, неразмашистость и неторопливость движений, преобладание статических и «столбовых» поз), а в качестве допустимого отклонения от нормы позволялось лихо заламывать шляпу.

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. Осуждались обилие косметики на лице, повседневная вычурность наряда («разряженность»), ношение мужской одежды и вообще стремление копировать поведение мужчин (очевидно, среди причин провала мейерхольдовского «Портрета Дориана Грея» было то, что Грея играла женщина)<sup>38</sup>.

Из тех норм, что были всеобщими – и для мужчин, и для женщин – обнаружены в источниках следующие: нужно регулярно творить крестное знамение (перед тем, как идти в путь, перед иконами в храме или на дороге, при виде покойника и т.д.), вне дома надо носить или по крайней мере иметь при себе головной убор, нельзя влюблённым целоваться на людях.

Переходя к предписаниям и запретам для людей разных социальных страт, заметим, что наши выводы относительно «низов» частично строятся на косвенных данных – на представлениях носителей изучаемого менталитета о нормах поведения нижестоящих. Итак, взрослые крестьяне-мужчины должны были носить усы или усы и бороду. Считалось предосудительным копировать манеру поведения «господ» – к примеру, падать на колени перед женщиной или становиться перед ней на колени, целовать ей руки, ноги или край платья, прикладывать свою руку к сердцу, полузакрывать глаза и пр. Для девиц было недопустимым появляться на людях с распущенными волосами (не заплетёнными в косу), а для замужних крестьянок – ходить с

---

<sup>38</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 268, 295–296; Соболев Р. П. Указ. соч. С. 151; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 233; Великий Кино. С. 158, 248, 284, 304.



непокрытой головой или, по крайней мере, без платка на плечах.

Если говорить о городских рабочих, ремесленниках, торговцах и прислуге, то, судя по хулиганскому «антиповедению», для мужчин было нормальным носить картуз надвинутым на лоб (а не на боку или на затылке), ходить без тросточки. Предосудительным было ходить вне дома с незастёгнутым пиджаком (если нет жилетки), на людях держать руки в карманах, носить причёску, при которой пряди волос закрывают лоб или часть лба. Выявленные нормы поведения замужних женщин и девиц данной страты аналогичны тем, что обнаружены у крестьянок. В отличие от крестьян для представителей данной страты (обоёго пола) было обычным посещение цирка, кинотеатров и «просто» театров, хотя под последними понимаются прежде всего специализированные «театры для рабочих» и окраинные театры с антрепризами.<sup>39</sup>

Гораздо больше реальной информации дают источники о нормах поведения «среднего класса». Исключение – лишь купцы, о которых разговор совсем короткий: взрослые были дородными, тучными; мужчины носили бороды и усы, их жёны и дочери – платки и косы (как и крестьянки).

Что же до остальных групп, составляющих данную страту, то мужчины в большинстве случаев брили верхнюю губу и подбородок, хотя допускались и усы, и бородка (не борода!), коротко стригли и тщательно причёсывали волосы – на косой или прямой пробор, при этом лоб оставался большей частью открытым. Гражданские лица обычно носили полный костюм («пару» или «тройку») с галстуком, причём рубашка застёгивалась на все пуговицы, как и жилетка с пиджаком, который мог быть расстёгнутым лишь при наличии жилетки (этот запрет не касался офицеров). Запрещалось держать руки в карманах, мужчина мог разве что засунуть большие пальцы в карманы пиджака. Черты «женственности» в поведении мужчин если не осуждались, то фиксировались как ненормальные. В общении с женщиной равного социального статуса мужчина с помощью специальной кинематики должен был подчёркивать свою позицию как более

---

<sup>39</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 11, 94; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 304.

сильного и активного существа. Отступления от этих норм допускались лишь во время ухаживаний и любовных объяснений, а также на природе (пикнике, рыбалке).

Для женщин «среднего класса» нормальной повседневной одеждой считался наряд «скромный, но со вкусом» – например, кисейное платье с длинным или коротким рукавом, белая английская кофточка и тёмная юбка, шубка и шапочка, лишь отороченные мехом. Лишь парадный и «вечерний» наряд включал меха, перья и «нескромный» фасон платья (декольте, открытая спина). Несовершеннолетние девушки носили косы, а взрослые девицы и замужние дамы, тоже остерегаясь быть на людях «растрёпанными», предпочитали причёску, когда волосы подстрижены чуть выше плеч и при этом закрывают уши. Взрослым женщинам позволялось носить в доме головные уборы.

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

О «модусе поведения» высших чиновников, аристократов и богачей сведений в наших источниках немного. Можно заключить, что им позволялась экстравагантность (мужчинам, к примеру, – женитьба на цыганке, выращивание цветов, женщинам – курение) и не позволялись «неловкие манеры», нарушения

этикета. Последний, видимо, включал те же нормы общения, что и на уровне «среднего класса», к представителям которого члены «высшего общества» относились, как правило, с высокомерием. В то же время, как и «средний класс», на досуге «сливки общества» занимались искусством, ходили в театры, кино и цирк. Главные различия были в облике женщин: дам высшего света отличали одежда из меха, «смена туалетов по последней моде сезона, ... вечерние платья с низким декольте, палантины, пелерины, матине, ожерелья, шляпы со страусовыми перьями, платья а-ля-грек и т.д.».

*Представления о взаимоотношениях полов*, характерные для членов интересующей нас общности, базировались на восприятии женщины в качестве объекта, пассивного существа. Наглядным проявлением данной установки был шаблонный кадр с поцелуем, когда мужчина как бы заваливает женщину и впивается сверху в её губы.

Взгляды на человеческую сексуальность включали различие «любви» и «страсти». Именно «страсть» обозначала то, что сейчас называется «сексом», она отсылала к звериному началу в человеке, поэтому её синонимами были «плотское вожделение» и «похоть». 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 потом наступало время секса. Именно такая подоплёка у стереотипного мотива (и в кино, и в литературе) «красавица в жёны – награда за добродетель».

Считалось, что вне официального брака у мужчины и женщины нет моральных обязательств друг перед другом – например, допустимо прогнать любовника, покинуть любовницу. Таким образом, секс до брака и вне его осуждался, но в то же время фактически допускался как неизбежное зло («запретный плод»). При этом подразумевалось, что ответственность за добрачную или внебрачную связь несёт прежде всего женщина, т.к. она должна и может противостоять соблазнителью или насильнику.

Далее, имело место разделение «нормального» секса и извращений (к ним причислялись инцест и садомазохизм), а также различие проституток, кокоток и куртизанок. Последние две

категории обобщённо обозначались как «дамы полусвета» или «демимонденки». Куртизанками главным образом были танцовщицы кабаре, певички в кафешантанах, оперные и опереточные певицы, актрисы и натурщицы. Кокотки – это преимущественно «модистки», т.е. девицы в салонах («модных мастерских») под руководством неких «мадам», которые знакомили с ними богачей, а те взамен интимных услуг брали девиц на содержание, снимая им квартиру или «номер». Проститутки же подлежали специальной регистрации, должны были жить в отдельных номерах меблированных комнат или в «домиках» под начальством «мадам».

И всё же бросается в глаза целомудренность (с нашей точки зрения) сексуального дискурса в российском кино 1908–1919 гг. Возможно, сыграл свою роль цензурный запрет показа «пикантных сцен». Так или иначе факт налицо – то, что смотрели в кино и что образованная элита называла порнографией, по меркам начала ХХI в. (да и французской порнографии того времени) чаще всего являлось «невинной эротикой».

*Представления о нормах человеческого бытия* определялись идеалом господства разума над эмоциями. Прежде всего человеку нужно было контролировать «низменные» эмоции, поэтому кино напоминало: «Не пожелай жены ближнего твоего». Оно ненавязчиво внушало, что если отдаться любовной страсти, можно искалечить всю жизнь. Однако разум должен был держать в узде и другие эмоции. К примеру, считалось дурным тоном слишком упиваться своими чувствами, поэтому «дурная сентиментальность», характерная для французских мелодрам, стала одной из причин их неуспеха в России.<sup>40</sup> Полагалось, что при нормальной, благополучной жизни желать большего – грех, т.к. потеряешь и то, что имеешь (именно такова подоплёка мотива обольщения в мелодрамах). Словесными формулировками данного стереотипа являются присказки «не в деньгах счастье», «с милым рай и в шалаше». Действительно, для российского кино 1908–1919 гг. не характерен мотив погони за богатством или поиска сокровищ в чистом виде (без нот социального протеста).

---

<sup>40</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 214, 229, 276, 308; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 198–233.

Зато положительный герой, как правило, – само воплощение бережливости, не то что его антагонист – мот и кутила.<sup>41</sup>

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

Право собственности священно, если имущество нажито честным путём. Соответственно в мелодрамах и детективах ни одно покушение на собственность не остаётся безнаказанным, а в картинах о «благородных» и «просто» разбойниках и авантюристах победа и симпатии зрителей на стороне тех, кто занимается экспроприацией «неправедного» имущества. Стоит к этому добавить, что раз нет понятия «плагиат», понятие «кража» применимо лишь к материальным объектам<sup>42</sup>.

У богатства, с одной стороны, позитивный ореол, поскольку в мире кинофильмов оно отождествляется с красотой (даже на сюжетном уровне: среди «хороших» персонажей немало богатых красавцев и красавиц), поскольку положительный герой нередко предстаёт в облике крупного капиталиста. С другой стороны, допустимо лишь богатство, нажитое «праведным» путём – не сопряжённое с аморальностью и преступлениями. «Неправедными» способами обогащения считаются биржевая и торговая спекуляция, афера, подлог, хищение, ограбление, разбой, ростовщичество, мародёрство, шулерство. Полученное такими путями состояние не может принести счастья, более того – за него грядёт возмездие (перед Богом отвечает если не сам нувориш, то его потомки). «Праведными» путями к богатству считаются лишь личный труд и «честное» предпринимательство. Именно поэтому в российском кино 1908–1919 гг. нет поисков сокровищ, а бездельники (аморальные аристократы) и жулики-богачи противопоставляются «труженикам» (честным предпринимателям, художникам, писателям и др.)<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 198–199, 289–290; Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 212, 224–225, 249.

<sup>42</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 103, 113, 231, 375; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 11; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 195–196, 203.

<sup>43</sup> См.: Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 212, 224–227, 229, 313, 361–362, 365; Великий Кино. С. 55–56, 63–64, 80, 86–87, 168, 243, 248, 274, 276, 297, 316, 333, 335–336, 341–342, 353, 383; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 198–223, 231–233, 243, 290.

**Язык кинетики**, принятый в изучаемой социокультурной общности был, что вполне естественно, во многом сходен с тем, который используют сейчас носители русского языка. В таком случае можно остановиться лишь на различиях между современностью и прошлым.

Судя по источникам, из кинематических знаков, применяемых сейчас,<sup>44</sup> носители изучаемого менталитета не применяли следующих: «Голосовать II» («ловля» машины), «Ищу третьего» (поиск собутыльника), «Показать большой палец», «Покрутить пальцем у виска», «Пощёлкать по шее», «Провести рукой по горлу», «Стоп!» (остановка движения и/или речи адресата).

Из кинематических знаков, не описанных (пока?) в современной научной литературе, однако бытовавших в рамках интересующей нас общности, прежде всего следует назвать универсальные («бесполые»). Вот они: 1) глаза воздеты к небу (= мольба, призыв, немое вопрошание), 2) жест адорации, т.е. обе руки подняты вверх примерно на ширине плеч, голова обращена кверху (= мольба, раскаяние, обращение к Богу), 3) пальцы сплетены, руки согнуты в локтях, иногда подносятся к груди (= сильное переживание, попытка самоконтроля и «самонастройки» на что-то важное), 3) соединённые ладони поднесены к груди (= внутренний конфликт, тревога, опасение, мольба, раскаяние), при этом возможны два варианта: а) ладони сложены кончиками пальцев вверх, б) ладони сжаты крест накрест, 4) руки разведены широко в стороны (= внутренняя открытость, искренность, решимость, призыв к окружающим, радость, незащищённость, слитность с окружающим миром, готовность принять смерть), 5) предплечья сложены на груди крест накрест (= гордость, высокомерие, закрытость, неприятие окружающего, недоверие к собеседнику), 6) ладони сложены или сцеплены на животе (= довольство, покой, смирение, успокоение), 7) ладони или пальцы сжимают виски (= попытка самоконтроля при сильном переживании, сосредоточение), 8) жест «Сдаюсь!», т.е. руки согнуты в локтях ладонями наружу и подняты вертикально на высоту головы (= уступка, признание вины, готовность понести

---

<sup>44</sup> См.: Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.

наказание), 9) разговор в пол-оборота, через плечо (= пренебрежение, презрение, высокомерие, вызов, демонстрация власти), 10) поза «стоять на коленях» (= мольба, уничижение, покорность)<sup>45</sup>.

К сугубо «мужским» кинематическим знакам нужно отнести следующие: 1) поза «стоять на одном колене» (= мольба при сохранении собственного достоинства, преклонение, уважение, благоговение); она может сопровождаться поцелуем руки или края одежды женщины, 2) мужчина сидит в присутствии женщины равного или более высокого статуса (= демонстративное неуважение, проявление власти над ней), 3) нога поставлена на стул, одноимённая рука опирается о колено (= бравада, уверенность в себе); данная поза, очевидно, допускалась лишь в узком кругу при неформальном общении.

К чисто «женской» кинематике относятся: 1) появление на людях с распущенными волосами: а) к тому же растрёпанными (= знак позора, вины, раскаяния), б) причёсанными (= знак интимной обстановки, расположения к мужчине), 2) поза, когда женщина ставит руки в боки или упирается одной рукой в бок (бедро) и при этом стоит полубоком или боком к мужчине (= эпизод «заигрывания», флирта), 3) поза, когда женщина кладёт голову на грудь мужчине или склоняет голову к его плечу (= выражение полного доверия, любви, передача себя в его власть); подобным образом вели себя дочери и отцы, а также влюблённые и любовники.

Таков далеко не исчерпывающий перечень информативных возможностей рассматриваемых картин и сопутствующей им фильмографии. Подытоживая, следует сказать, что «немое» игровое кино представляет собой важный и в ряде случаев незаменимый источник для воссоздания ментального склада и его визуальных воплощений, поведенческих стереотипов, бытовавших в России первых десятилетий минувшего века.

---

<sup>45</sup> См.: Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 293; Лебедев Н. А. Указ. соч. С. 19; Великий Кино. С. 63, 72, 133, 267, 298–299; Гинзбург С. С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Катерина-душегубка», «Плебей», «Жизнь за жизнь», «Чем люди живы», «Ключи счастья», «Портрет Дориана Грея», «Хвала безумию»).