

ИСТОРИОГРАФИЯ. ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ. МЕТОДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

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

О.Г. Усенко

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

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

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

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

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

1. Примерная методология изучения менталитета по игровому кино

1. Исследовательский подход

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

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

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

мнений советского человека 1945–1948 годов // Отечественная история. 1998. № 3–4; Мнемозина: Исторический альманах. М., 1999. Вып. 1; Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М., 1999; *Фещенко Е.В.* Менталитет человека, его эволюция и особенности в России. Новосибирск, 1999; Проблемы исторической психологии и взаимодействие мировоззрений в истории: Мат. Всерос. науч. конф. Орёл, 2000; *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. М., 2001; *Леонов С.В.* «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003; *Бакиштова Е.В.* Социально-психологические аспекты ментальности русской интеллигенции конца XIX – начала XX вв. (По материалам журнала «Русская мысль» 1880–1918 гг.): Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Самара, 2005; *Бушмаков А.В.* Изменения ментальности городского населения российской провинции в конце XIX – начале XX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Пермь, 2006.

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

на стыке разных культур. Однако в такой ситуации оказываются немногие. Чаще всего речь идёт лишь о реализации творческого потенциала в заданных ментальностью рамках и на заложенных ею основаниях. В результате процессы творчества и коммуникации в сфере киноискусства неизбежно приобретают общие, типические черты³.

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

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

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

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

³ См.: 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(Н)ственности: Сб. ст. М., 2002. С. 609; История страны / История кино. М., 2004; Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006; Еланская С.Н. Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2007; Чернова Н.В. Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х гг.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Магнитогорск, 2007; De Russie et d'ailleurs: Feux croisés sur l'histoire. Paris, 1995. P. 47–60, 97–122.

⁴ См.: Что такое язык кино. М., 1989.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

К участникам кинопроцесса относятся:

1) «кинодеятели»:

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

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

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

2) кинозрители (публика).

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

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

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

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

¹⁴ См.: Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. М., 1998. С. 173–178, 280–281; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 229, прим. 2; *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 183–253.

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

плотность ментальность находит во множестве **менталитетов**, присущих тем или иным общностям – эпохе, этносу, конфессии, культуре (понимаемой как этноязыковое и конфессиональное единство), группе сходных и/или родственных культур, политическому образованию, социальной страте¹⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6) особенности *колического и смехотворчества*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Методика

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ «Рассмотрим известный парадокс, связанный с именем Эдипа: “Из того, что Эдип хотел жениться на Иокасте, которая была его матерью, следует, что Эдип хотел жениться на своей матери”. Утверждение, как мы знаем, фактически неверное. Парадокс снимается, если наряду с субъектом (агентом) – Эдипом – реконструировать позицию некоего стороннего наблюдателя – судьбы, рока или нашу с вами, читатель, – который выступает субъектом знания того, что Иокаста является матерью Эдипа. Предложение, таким образом, распадается на две самостоятельные части, одна из которых описывает внутренний мир Эдипа – его желание жениться, а другая с позиции объективного наблюдателя описывает родственные связи Эдипа» (*Петренко В.Ф.* Психосемантика сознания. М., 1988. С. 20).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ См.: *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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

а) формальный (структурный) анализ:

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

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

б) содержательный (семантический) анализ сюжета:

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

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

■ выявление логики описываемых событий и человеческих поступков;

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

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

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

а) формальный анализ:

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

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

б) содержательный анализ видеоряда:

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

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

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

3) изучение *звукоряда*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Апробация предложенной методологии

1. Предварительные замечания

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Социокультурная атрибуция менталитета, воплотившегося в изучаемой совокупности источников

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

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

Названия фильмов были чаще всего на русском, и даже если язык названия был иной – например, идиш, то оно передавалось в русской транскрипции и сопровождалось подзаголовком на русском⁴⁵. Что касается титров (надписей), то даже в лентах, рассчитанных в первую очередь на еврейскую публику, они были, скорее всего, на русском⁴⁶. То же самое надо сказать о языке анонсов и рекламы. Лишь ленты, используемые для «кинодекламаций», сопровождалась иногда монологами на языке национального меньшинства – к примеру, на том же идише⁴⁷.

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ См.: Там же. С. 102, 129, 376.

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

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

⁴⁷ См.: Там же. С. 101–102.

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

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

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

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

Музыка, сопровождавшая демонстрацию фильмов, была по преимуществу «христианско-европейская», причём одобренная Русской православной церковью.

Известно, что тапёры играли на пианино или рояле не только классическую, но и современную им музыку (вальсы, романсы, мелодии народных песен)⁵⁴, что некоторые фильмы шли под аккомпанемент оркестра и/или церковного хора, исполнявшего либо отрывки из произведений русских композиторов и народные песни⁵⁵, либо специально подобранную для фильма музыку. Характер последней зависел от содержания картины. Экранизация балета или произведения, на основе которого уже была написана опера, подразумевала, что её показ будет сопровождаться той же музыкой, под которую балет или опера шли на сцене⁵⁶. Что касается оригинальной музыки для фильмов, то композиторы опирались не только на общеевропейские традиции симфонической музыки, но и на мотивы русских народных песен и храмовых православных песнопений⁵⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 106, 112–113, 118, 121–123, 141; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 99; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 28–29; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 301; Великий Кинемо. С. 30–31, 73–74, 162.

⁶⁴ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 141–142; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 28; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 301–302; Великий Кинемо. С. 56–57, 115–116, 145–146, 150, 252; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 59.

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

⁶⁶ См.: *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 53, 57; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 126, 142, 146–147, 206, 216, 308, 371–372; *Якубович О.В.* Иван Мозжухин: Рассказ о первом русском киноактёре. М., 1975. С. 6; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 197, 204–205, 213, 232; Великий Кинемо. С. 28, 40, 55, 97, 144, 322, 337, 340–341, 388, 415, 467.

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

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

⁶⁹ См.: Там же. С. 223.

⁷⁰ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 168, 290; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 19, 25; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 12–13, 51–58.

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

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

⁷³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 122, 124, 131–132, 136; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 24; Великий Кинемо. С. 75, 90, 367, 513; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 302–303.

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁵ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 168, 245–246, 254–255, 263–265; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 54; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 154–156; *Великий Киноемо.* С. 15–16, 131, 364, 367.

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

⁷⁷ См.: *Мигающий синема.* С. 61.

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

⁷⁹ См.: *Великий Киноемо.* С. 511.

⁸⁰ См.: Там же. С. 509, 521, 524; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 23; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 124, 136, 156 (прим.), 166–167, 230, 271.

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

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

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

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

Ответ же на вопрос об интеллектуальном уровне публики, которой адресовались российские фильмы в 1908–1919 гг., будет таким: «нормальным» зрителем был не просто грамотный человек, но бегло читающий, получивший как минимум начальное образование и живо интересующийся искусством.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таким образом, налицо ориентация кинематографа «на мелкобуржуазного и буржуазного зрителя»⁹⁶ – на людей, которым не нужно ежедневно думать о хлебе насущном, у которых мало жизненных проблем, а главные из потрясений – это любовь, измена близкого человека, служебная интрига и т. д. Это люди среднего достатка (с точки зрения российского общества в целом). В социальной иерархии они занимают ступень выше крестьян, рабочих и прислуги, но ниже богачей, крупных предпринимателей и высших чиновников. Среди них есть и дворяне, и недворяне. Они получили начальное или среднее образование. По роду занятий они «интеллектуалы», т. е. либо не занимаются физическим трудом, либо их физические усилия причисляются к творческим, «невульгарным» занятиям.

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

3. Выявление «ментальной начинки» изучаемой совокупности источников

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

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

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

⁹¹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 94.

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

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

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

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

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

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

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

В экранизациях наличие лакун было наиболее явным, ибо «экранизировалось не литературное произведение или историческое событие в целом, а наиболее выигрышные их моменты в расчёте, что зритель не может не знать их содержания»⁹⁸. И тут можно провести параллель с произведениями фольклора, для которых тоже характерно частое отсутствие объяснений и мотивировок – это имеет место в случаях, когда слушатели уже слышаны о героях и знают о них всё или почти всё⁹⁹.

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

Общей чертой отечественных детективов и авантурных лент 1908–1919 гг., в отличие от иностранных лент аналогичного содержания, было отсутствие «мотива погони за богатством или поиска сокровищ» в чистом виде – без ноток социального протеста¹⁰¹. Зато был иной устойчивый мотив: сюжеты антинемецких фильмов периода Первой мировой войны, как правило, включали эпизоды изнасилования россиянок захватчиками, и эти эпизоды становились «чуть ли не центральным материалом в подобных фильмах»¹⁰².

Стереотипным было и отношение создателей фильмов к материалу, взятому из «высокой» литературы и драматургии: почерпнутые сюжеты, идеи и образы приспособлялись к вкусам и запросам зрительской аудитории, а в итоге предельно упрощались и даже вульгаризировались. Другими словами, в российском кино 1908–1919 гг. преобладала «система адаптации и снижения» исходного сюжетного материала¹⁰³.

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

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

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

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

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

¹⁰² См.: Там же. С. 196, 206.

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

¹⁰⁴ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 103, 105–107, 110–129, 192–199, 245; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 102, 122, 134–135, 245–246, 266, 268, 274.

¹⁰⁵ См.: *Рейтблат А.* Глуп ли «Глупый милорд»? // *Лубочная книга.* М., 1990. С. 5–6, 13–15, 20; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 10, 102, 112–114, 118–120, 130–133, 135–136; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 222.

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

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

Во-вторых, названия кинолент актуализировали в сознании зрителя религиозные представления: «Братья Борис и Глеб» (1 серия фильма «Ирина Кисанова»), «Великомученик свободы Егор Сазонов», «Голгофа любви», «Её жертва», «И ждёт она суда не человеческого», «Кара Божия», «Кто без греха, кинь в неё камень», «Крестный путь», «Суд Божий», «Чаша искупления», «Не пожелай жены ближнего твоего», «Волжский дьявол», «Женщина-дьявол», «Женщина-сатана», «Загробная скиталица», «Антихрист», «Дети Сатаны», «Потомок дьявола», «Сатана ликующий», «Скерцо дьявола», «Таверна Сатаны»¹⁰⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹² См.: Великий Кино. С. 73–74, 171, 191; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 1, 5, 21, 25, 49; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 55, 194–195; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 38–39; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 204, 207, 222.

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

¹¹⁴ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198, 201, 204–208, 215, 217, 220, 222–223, 231–232, 240–241; Великий Кино. С. 134, 167, 191, 194, 196–198, 201, 206–207, 210, 218–219, 223–224, 226; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 254, 264, 356–357; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 296–297.

¹¹⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 150–151, 224–225, 258, 356–357, 360–361, 371; Великий Кино. С. 134, 144, 156–159, 191–192, 196, 210, 224, 260, 280, 333; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 205–207, 212, 214–216, 218–219, 220–222, 231, 241–242; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 294–296; Соколов Р.П. Указ. соч. С. 171; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 5, 26.

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

¹¹⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 200–202, 204–208, 212–216, 218–220, 231–232, 240–241, 289–290; Великий Кино. С. 124, 134–135, 144, 157–158, 171, 194, 197–198, 213, 217, 223, 280; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 225, 361, 371–372; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 294–296.

Киногероини, принадлежащие к «низшему классу», носят имена Алёна, Анна, Варвара (Варя), Василиса, Вера, Дарья (Дашутка), Динка, Дуня (Дуняша), Зинаида (Зина), Катерина, Луша, Мавра (Мавруша), Магнолия, Маня (Манька, Манечка), Матрёна, Мария (Маша), Анастасия (Настя), Прасковья (Параша), Оксана, Татьяна (Таня), Ульяна (Уля), Юзя¹¹⁸.

Представительницы «среднего» и «высшего класса» фигурируют под именами Агния, Ада, Александра (Шурочка), Алиса, Аля, Амалия, Анастасия (Настя), Анели, Анна (Аня), Антонина, Ася, Валентина, Вера, Дина, Елена, Зоя, Инна, Ирина (Ира), Ирия, Клавдия, Клоринда, Лёля (Лёлечка), Лидия (Лиза), (Любовь) Любочка, Людмила, Марианна, Мариетта, Мария (Марья, Маруся), Мирра, Муся, Ната, Надежда (Надя), Наталья (Наташа), Нелли, Нина (Ниночка, Нетти), Нюра, Ольга, Полина (Поля), Раиса, Софья, Тамара, Татьяна (Таня), Эвелина, Элен (Эллен), Эльза, Эмма, Янина¹¹⁹.

Отметим, что женщины гораздо чаще, нежели мужчины, носят имя в неполной или уменьшительно-ласкательной форме. Как правило, носителями таких имён являются девицы, причём главным образом для девушек из «низов» характерны именны формы с окончаниями на “-ша”, “-ка”. Кроме того, женщины гораздо реже мужчин имеют фамилию, если они существуют в мире кинокартины самостоятельно (без мужа, отца, брата и т. д.). Чаще всего фамилия у самостоятельной героини имеется тогда, когда перед нами старая дева, куртизанка, женщина-вамп, известная актриса или состоятельная вдова. В последних двух случаях героиня может иногда именоваться и с отчеством¹²⁰. Таким образом, можно говорить о разных системах именования для мужчин и женщин.

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

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

Кокотку и проститутку отличает, как правило, отсутствие фамилии при «заграничном» имени, чаще всего состоящем из двух одинаковых слогов: Мэри, Лили, Мими, Шушу и т. д.¹²² Имена преступников часто фигурируют в уничижительной форме, сопровождаются или заменяются прозвищем (Гришка, Васья Чуркин, Сашка Семинарист, Антон Кречет, Сонька – Золотая ручка, Орлиха)¹²³. Редко уголовники зовутся только по имени (Андрей, Алим) или по фамилии,

¹¹⁸ См.: Великий Кино. С. 28, 39, 55, 73–74, 97–99, 117, 123, 153, 189, 191, 194–195, 197–198, 201, 210, 220; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 21, 60; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 276–277, 296; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 200, 204, 206, 222, 271.

¹¹⁹ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195–196, 198, 200–201, 204–208, 211–219, 221, 225, 231–232, 234, 240–241, 269, 271–273, 275, 289; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 229, 294, 371; Великий Кино. С. 72, 80, 124, 144, 156–159, 171, 196–198, 201–202, 210, 213, 218–219, 223–226, 260, 280; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 171; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 294–296.

¹²⁰ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 196, 198, 201, 206, 204, 207–208, 216–217, 231, 273, 275; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 148, 224–226, 294; Великий Кино. С. 156–157, 189, 224–226.

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

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

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

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

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

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

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

Первое, что бросается в глаза, – это преимущественная фронтальность положения и передвижения киноактёров по отношению к зрителю и отсутствие глубины у мизансцен. Данный факт объясняется тем, что в интересующий нас период построение кадра опиралось на тогдашние театральные нормы. Нарушение этих норм встречается лишь во время натуральных съёмок, но здесь налицо другой стерео-

¹²⁴ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 219, 232; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 312; Великий Кино. – С. 168, 297; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 52–53; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 180.

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

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

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

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

¹²⁹ См.: Там же. С. 288–289, 295.

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

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

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

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

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

Характерной чертой построения кадра в российском кино 1908–1919 гг. было и слабое использование выразительных возможностей света. Чаще всего освещение в кадре было неизменным, причём применялся главным образом передний и верхний свет, лишавший изображение глубины. При такой «плоскостности» киноизображения основным вариантом «светописи» оказывалось «отношение чёрных и белых пятен»¹³⁵.

К стереотипным приёмам обращения с кинокамерой и оптикой можно отнести следующие: 1) почти полное отсутствие крупных и средних планов и соответственно тотальное господство общих и общесредних планов; 2) съёмка неподвижной камерой, вследствие чего типично отсутствие ракурсов и панорамирования; последнее допускалось только на натуре; 3) использование приёма двойной и многократной экспозиции; 4) применение диафрагмы для «наплывов» и «затемнений»; 5) выделение самого существенного в кадре посредством «наезда» камеры – скачкообразного перехода от общего к общесреднему плану¹³⁶.

Разговор о типичных визуальных структурах, упорядочивающих кинокадры в рамках целого фильма, нужно начать с монтажа. И вот что важно: в российском кино 1908–1919 гг. монтаж был по преимуществу техническим, а не выразительным средством. С современной точки зрения, в тогдашнем кинофильме, как правило, начисто отсутствовали монтажные связи между сценами одного плана и между смежными планами, вследствие чего не было плавного перехода действия из кадра в кадр¹³⁷.

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

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

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

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

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

¹³⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 121, 148–149, 300; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 59; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 56; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 65; Великий Кинемо. С. 12.

¹³⁶ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 110–112, 121, 127, 148–149, 311; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 33, 60–61; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 34–36; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 56; Цивьян Ю.Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка. С. 149, 152–153.

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

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

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

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

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

Можно заметить, что гораздо более значимым является «вектор движения» киногероя – разворот его корпуса, направление взгляда и перемещения (особенно, когда он в кадре один).

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

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

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

¹⁴⁰ См.: Великий Кино. С. 36, 42, 77; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 64–65 («Война и мир»), 160–161 («Юлиан Отступник»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Царь Иван Грозный», «Юлиан Отступник»); «Смерть Иоанна Грозного» (царь и польский посол); «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (поэт и монарх); «Воцарение Дома Романовых» (Михаил Романов и народ у храма); «Трёхсотлетие царствующего Дома Романовых» (Михаил Романов и бояре).

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

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

¹⁴³ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Песнь торжествующей любви», «Плебей»); Великий Кино. С. 28, 267; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 64–65 («Немые свидетели»); *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 292–293 («Домик в Коломне»); «Борис Годунов» (боярин и слуга); «Отец Сергей» (герой и денщик).

¹⁴⁴ См.: Великий Кино. С. 20; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 96–97 («Отец Сергей»); *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 432–433 («Сказка о попе Панкрате...»).

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

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

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

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

¹⁴⁷ См.: Великий Кино. С. 13, 28, 31, 63, 65, 69, 79, 85, 99–100, 132–133, 138, 159, 169, 205, 275, 284–285, 294, 324, 336, 356, 362, 369–370, 442, 446, 477, 479; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации»; *Соболев П.П.* Указ. соч. С. 32–33, 64–65, 160–161; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 176–177; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 72–73; «Драма в таборе подмосковных цыган» (путь любовника в табор; его перемещения во время и после убийства); «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» (смерть поэта); «Евгений Онегин» (смерть Ленского); «Пиковая дама» 1910 г. (падение Германа в обморок; явления умершей графини в окне квартиры и в клубе); «Пиковая дама» 1916 г. (любовник в грёзах графини; появления призрака); «Жених» (положение тела убитой любовницы атамана); «Оборона Севастополя» (штурм; смерть В.А. Корнилова); «1812 год» (Бородинская битва; отступление французов); «Воцарение Дома Романовых» (поляки у И. Сусанина; движение Второго ополчения); «Ночь перед Рождеством» (полёт чёрта с Вакулой на спине в Петербург); «Уход великого старца» (Л.Н. Толстой покидает школу); «Царь Иван Васильевич Грозный» (царь у тела умершей героини); «Дети века» (обольститель и героиня на скамье в парке и в автомобиле); «Сонька Золотая ручка» (взгляд и разворот корпуса героини в большинстве мизансцен 1-й серии); «Жизнь за жизнь» (князь и Ната в сценах наедине; убитый князь); «Миражи» (движение героини в её грёзе перед суицидом; её падение после самоубийства); «Молчи, грусть, молчи» (расположение входа в дом Прахова; его движение при соблазнении героини; Зарницкий у сейфа перед смертью); «Хризантемы» (героиня смотрит за кулисы перед финальным выступлением); «Сатана ликующий» (перемещения и взгляд пастора. дьявола и Сандро в большинстве мизансцен; мёртвые пастор и художник); «Король Парижа» (Роже Бремон и герцогиня; проникновение бандитов в дом Жана Генара; дуэль Бремона и Генара); «Отец Сергей» (царь перед кадетами и гвардейцами, а также на балу); «Барышня и хулиган» (перемещение и направление взгляда учительницы в большинстве сцен; герой и школьный сторож; герой и его антагонист на мостике; умирающий герой); «Честное слово» (раненый дуэлянт на земле и на кровати); «Девьи горы» (передвижение Сатаны и Иуды); «Поликушка» (герой продаёт краденое; его отъезд из дома и от постоялого двора).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

в «ячейки» реконструируемого менталитета. Начнём с **жанровых** предпочтений кинозрителей и кинодеятелей.

Половина всех игровых картин, снятых в России в 1908–1919 гг., относились к жанру мелодрамы. Именно её стандартами определялись купюры, дополнения и подстановки в сюжетах произведений, взятых для экранизации, а потому типичным было сведение социальных конфликтов к истории взаимоотношений мужчины и женщины и одновременно к абстрактной борьбе добра и зла. При этом гегемония мелодрамы была и в народном театре, и в массовой литературе, и в музыкальном фольклоре – её «кровным братом» был городской («жестокий») романс¹⁵⁵.

Другую половину игровых лент составляли (примерно поровну) картины комедийной и детективно-авантюрного характера. Причём кинокомедия родилась и развивалась под сильным влиянием театральных водевилей и фарсов, а жанр детективно-приключенческого фильма – под воздействием массовой литературы о сыщиках, авантюристах и шпионах¹⁵⁶.

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

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

Например, всё многообразие мелодраматических сюжетов обеспечивалось комбинированием одних и тех же мотивов-инвариантов (не более 24). Эталонном же ранней российской киномелодрамы является «сюжет обольщения» («сюжет домогательства»), состоящий примерно из 9 шаблонных мотивов. Например, была типична такая последовательность: соблазн – обольщение/домогательство – сопротивление жертвы – победа обольстителя – его разоблачение/поимка с поличным – новая жизнь – самоустранение покинутого – разочарование/раскаяние обольстителя – его крах/расплата¹⁵⁷. В таком ракурсе кинопродукция сближается с фольклорными произведениями, которые всегда выступают конкретными вариантами общей схемы, хранящейся в коллективной памяти¹⁵⁸.

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

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

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

¹⁵⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 11, 122, 186; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 141, 208, 217–218, 243, 309; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 53.

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

¹⁵⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 190, 198, 201–211, 218, 223, 225; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52–53; Великий Кино. С. 217, 272–277.

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

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

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

Обратим внимание и на обязательность в кинокартинах поясняющих надписей: раз они были, по сути, указаниями на то, как именно следует понимать изображение в целом или его отдельные элементы, значит авторы допускали и заблаговременно предотвращали возможность неправильного (на их взгляд) истолкования «картинки». Видимо, не случайно в кинолентах было много титров-иллюстраций, констатирующих то, что и так было понятно публике. С позиции зрителя это могло выглядеть и как «чрезмерное количество ... повторений в жестах актёров того же, что сказано в поясняющей надписи». Однако это было нужно, очевидно, потому, что даже при наличии надписей оставалась возможность «остранения» киноизображения, его ироничного или пародийного осмысления, если зритель вдруг обнаружил бы «зазор» между титрами и «картинкой»¹⁶¹.

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

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

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

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

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

¹⁶⁰ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 126.

¹⁶¹ См.: Там же. С. 271, 275.

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

¹⁶³ См.: Ямпольский М.Б. Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 126; *Он же*. О воображаемом пространстве фильма // Там же. 1988. Вып. 831. С. 127–141; Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 148–152.

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

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

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

(Продолжение в следующем выпуске)

Литература:

- Burgone R.* Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis, 1997.
Ferro M. Analyse de film – analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l'histoire. Paris, 1975; *Idem.* Cinéma et histoire. Paris, 1976; 1993.
Ferro M. Cinema and History. Detroit, 1988.
Grindon L. Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia, 1994.
Kaes A. From Hitler to Heimat: the Return of History as Film. Cambridge; Mass., 1989.
Landy M. Cinematic Uses of the Past. Minneapolis, 1996.
Rosenstone R. Visions of the Past. Harvard University Press, 1995.
- Аверьянов Л.Я.* Контент-анализ. М., 2009.
Бакишутова Е.В. Социально-психологические аспекты ментальности русской интеллигенции конца XIX – начала XX вв. (По материалам журнала «Русская мысль» 1880–1918 гг.): Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Самара, 2005.
Баталина А.В. Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: <http://ftad.ru/library/ftad10/25.shtml>.
Библер В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.
Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.
Богомолова Н.Н., Стефаненко Т.Г. Контент-анализ. М., 1992.
Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981.
Бушмаков А.В. Изменения ментальности городского населения российской провинции в конце XIX – начале XX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Пермь, 2006.
Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. М., 2001.
Вишневский Вен.Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945.
Власов М.П. Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов. М., 1997.
Волков Е.В. Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага» в игровом кино [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б.м., б.г.]. URL: <http://orenkazak.narod.ru/kino.doc>.
Воробьев Г.Г. Твоя информационная культура. М., 1988.

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

¹⁶⁶ См.: Там же. С. 54–55, 127.

- Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988.
- Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.
- Громов Е.С. Лев Владимирович Кулешов. М., 1984.
- Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993.
- Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Как измерить театральный репертуар? // Число и мысль. М., 1980. Вып. 3.
- Еланская С.Н. Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2007.
- Журавлёв А.П., Павлюк Н.А. Язык и компьютер. М., 1989.
- Журавлёв А.П. Звук и смысл. М., 1991.
- Заболотских Д. Сказка о совершенном времени: Версия сериала «Ну, погоди!» как зеркала эпохи развитого социализма // Искусство кино. 1998. № 10.
- Залевская А.А. Текст и его понимание. Тверь, 2001.
- Зоркая Н.М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
- Зубкова Е.Ю. Мир мнений советского человека 1945–1948 годов // Отечественная история. 1998. № 3–4
- Иванов Вяч. Вс. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1973. Вып. 308.
- Касьянова К. О русском национальном характере. М., 1994.
- Козлов Н.Д. Общественное сознание в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. СПб., 1995.
- Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология. М., 1998.
- Кондаков Н.И. Логический словарь. М., 1971.
- Кондаков Ю.Е. Гражданская война на экране: Белое движение (эпоха немого кино) // Клио. 2007. № 4.
- Кортаев В.И. Судьба «русской идеи» в советском менталитете (20–30-е годы). Архангельск, 1993.
- Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977.
- Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991.
- Кузнецов И.С. Советский тоталитаризм: Очерк психоистории. Новосибирск, 1995.
- Кукушкина Е.И. Познание, язык, культура. М., 1984.
- Лагута (Алёшина) О.Н. Логика и лингвистика. Новосибирск, 2000.
- Лауретис Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык // Введение в гендерные исследования: Хрестоматия. Харьков; СПб., 2001. Ч. 2.
- Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965.
- Леонов С.В. «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003.
- Леонтьев А.А. Смысл как психологическое понятие // Психологические и лингвистические проблемы владения и овладения языком. М., 1969.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Лотман Ю.М. От редакции // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1967. Вып. 198.
- Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.
- Медушевская О.М., Румянцева М.Ф. Методология истории. М., 1997.

- Мейзерский В.М.* Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754.
- Мелетинский Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1983. Вып. 635.
- Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. 1993. Вып. 2.
- Михальская А.К.* Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996.
- Мукаржовский Я.* Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546.
- Никитин М.В.* Основы лингвистической теории значения. М., 1988.
- Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Петренко В.Ф.* Психосемантика сознания. М., 1988.
- Петрович А.* Русская периодическая печать первых послереволюционных лет // Из истории кино: Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6.
- Поляновский М.Л.* Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958.
- Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. М., 1954.
- Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; 2-е изд. М., 1969.
- Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.
- Путилов Б.Н.* Искусство былинного певца // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966.
- Пятигорский А.М., Успенский Б.А.* Персонологическая классификация как семиотическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1967. Вып. 198.
- Рейтблат А.* Глуп ли «Глупый милорд»? // Лубочная книга. М., 1990.
- Романов П.* По-братски: мужественность в постсоветском кино // О муже(N)ственности: Сб. ст. М., 2002.
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2.
- Сенявская Е.А.* Героические символы: Реальность и мифология войны. М., 1997.
- Сенявская Е.С.* Военно-историческая антропология – новая отрасль исторической науки // Отечественная история. 2002. № 4.
- Сикевич З.В.* Русские – «образ» народа. СПб., 1996.
- Сильдмяз И.Я.* О когитологии // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 594.
- Соболев Р.П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961.
- Соколов Я.В.* Формирование менталитета советских граждан // Российская повседневность 1921–1941 гг.: Новые подходы. СПб., 1995.
- Степанов Ю.С.* В трёхмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
- Токарев В.А.* Между страстью и пристрастностью: Клио и художественный кинематограф [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б.м., б.г.]. – URL: <http://www.csu.ru/files/history/39.rtf>
- Удам Х.* К вопросу о взаимоотношениях текста и комментария // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1971. Вып. 284.
- Усенко О.Г.* К определению понятия «менталитет» // Российская ментальность: методы и проблемы изучения.
- Усманова А.* «Визуальный поворот» и гендерная история [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Б.м., б.г.]. URL: http://www.belintellectuals.eu/media/library/gender_visual_history.doc.
- Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 1.
- Фещенко Е.В.* Менталитет человека, его эволюция и особенности в России. Новосибирск, 1999.

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

O.G. Usenko

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

Summary

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

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