

ИСТОРИОГРАФИЯ ♦ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ МЕТОДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

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

О.Г. Усенко

(Окончание. Начало в предыдущем выпуске)

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

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

4. Характеристика выявленного менталитета

4.1. Парадигма сознания

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

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

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

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

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

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

В свою очередь, социальное прошлое делится, так сказать, на «недавнее» и «давнее». Последнее обозначается термином «былое» и маркирует временной сегмент, с которым у индивида уже нет самоидентификации, который прямо противопоставляется настоящему времени. Можно полагать, что для носителей реконструируемого менталитета «давнее прошлое» закончилось в 1860-х гг. Так, фильм «Огородник Лихой» (1916) имел подзаголовки «Ужасы былого» и «Ужасы крепостного права»².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При этом существует представление о дискретности, прерывистости пространства при его общей, хотя и «растяжимой», связности. В принципе, это представление формируется (поддерживается?) самой структурой киноповествования, ибо в зрительском восприятии «фильм строится как машина, разрушающая целостное пространство в процессе его конституирования». Однако в условиях природной «немоты» кинематографа дискретность пространства ощущается сильнее – благодаря наличию титров и примитивности монтажа, из-за которых переход от эпизода к эпизоду, от одного места действия к другому осуществляется «скачком»⁷.

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Мукарежовский Я. Указ. соч. С. 115.

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

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

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

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

Встреча с потусторонними силами обозначалась термином «видение». Она могла быть и наяву, и во сне. Обретенная таким образом информация в любом случае воспринималась как заслуживающая доверия, важная, сокровенная. Можно даже сказать, что сновидения были более важными каналами получения экзистенциальной информации, нежели органы чувств¹².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Место человека в мироздании виделось таким: он – существо по преимуществу зависимое, живущее в окружении более могущественных сил (главные из которых – Бог и Сатана), поэтому он должен придерживаться вечных законов мироздания, следовать им, а не менять их или устанавливать новые. Во вселенной господствует рок (фатум), но существует и персональная судьба («доля»). Её можно знать или не знать, принимать или пытаться избежать, в определённой мере даже можно её изменить. Следствием такого изменения будет переход от несчастья к счастью или наоборот¹⁵.

Человеческая особь рассматривалась как единство телесного и духовного начал, причём телесное было второстепенным. Духовное начало составляли сугубо человеческое (психика) и божественное (бессмертная душа). Психика же представляла симбиозом сознания и подсознания, рассудка и безрассудства, рационального и эмоционального. При этом допускалось, что и психические феномены могут быть вечными – если воплощаются в произведениях искусства¹⁶.

У «нормального» человека психика представляла как нечто цельное и гармоничное. Сомнения и внутренние конфликты воспринимались как пагубная девиация, поэтому считалось, что долго находиться в состоянии душевного раздора невозможно и нельзя. В то же время постулировалось, что внутренние конфликты неизбежны – прежде всего в ситуации выбора между добром и злом. У человека есть свобода воли, но по своей природе он слаб, а значит потенциально греховен. Он поддаётся соблазнам потому, что сильная эмоция захватывает его целиком, становится аффектом или манией (был даже фильм с названием «Не разум, а страсти правят миром»)¹⁷.

В сфере психической саморегуляции важную роль играло понятие греха. Грех – не только деяние против установленных свыше норм, но и помысел о таком действии. Нейтрализовать («загладить») грех можно было раскаянием, но в то же время оно доступно было далеко не всем, а только людям с «благородной» душой. Считалось, что грехи губят человеческую душу, спасение же её – главная цель жизни, поэтому ради этой цели можно пойти и на смерть. В результате оказывается, что хотя самоубийство – грех, оно всё же допустимо, если к нему привело раскаяние, стремление избежать позора или нежелание попасть в руки врага¹⁸. В конечном счёте допустимым оказывается и суицид из-за неразделённой любви¹⁹.

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

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

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

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

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

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

¹⁹ См.: Великий Кино. С. 30, 69, 100, 158, 183, 195, 198, 207, 209, 216, 224, 226, 261, 269, 305, 361, 372, 389, 426; Садуль Ж. Указ. соч. М., 1958. Т. 3. С. 172; «Хризантемы» (суицид героини).

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

Само собой разумеющейся виделась также взаимосвязь внешности и морального облика человека. Это убеждение было одной из причин появления и существования актёрских амплуа, а значит и схематизма персонажей, которые чётко разделялись на добродетельных и злодеев, причём ни тех, ни других не мучили сомнения и не раздирали противоречия. Из этого же ряда – факты, что однотипные персонажи носят похожие фамилии, что урод оказывается злодеем, а злодей-красавец карается уродством²¹.

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

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

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

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

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

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

²¹ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 106, 120–122, 187, 243, 276–278; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 103, 218; *Великий Кино.* С. 45–46, 294–295, 312, 332–333; *Эстетика: Словарь.* М., 1989. С. 199; *Пави П.* Указ. соч. С. 175.

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

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

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

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

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

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

Охарактеризуем теперь **общие представления о социуме**, отличающие реконструируемый менталитет. Человеческое общество рассматривалось как система, находящаяся в равновесии, в состоянии гармонии, где порядок и добро (благо) отождествлялись, поэтому нарушение порядка было злом. Частные проявления хаоса воспринимались как неизбежность, однако предполагалось, что в конце концов добро восторжествует. При этом бытовало представление, что зло порождается даже тягой к добру, если эта тяга чрезмерна. Поскольку идеалом было мировое равновесие, господствовала ориентация на вечно обновляющуюся старину, на повтор известного, на традицию²⁹.

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

²⁶ Мукарежовский Я. Указ. соч. С. 116.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Процесс установления справедливости (гармонии) увязывался с действием закона воздаяния, согласно которому зло будет наказано, а добро вознаграждено. Сообразно с этим понималась и суть революционных преобразований – она виделась в рокировке «верхов» и «низов». Выражением этого был клич «Мир – хижинам, война – дворцам!»³⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мнение о нераздельности красоты и «правды» конкретизировалось в представлении, что «подлинное» искусство должно говорить о вечных идеалах и фундаментальных ценностях, что от него должна быть прежде всего «душевная польза» – улучшение нравственности, укрепление любви к Богу и ближнему. В одном из киноманифестов (1915 г.) провозглашалось, что кинематографу предстоит стать «кафедрой для проповеди правды и красоты». Уже в 1919 г. была подмечена схожесть киноперсонажей с мифологическими героями, т. к. и те и другие – «воплощения как бы долженствующего быть правила». Однако предполагалось, что искусство должно поучать ненавязчиво, без нажима. Одной из причин – возможно, главной – провала французских киноmelodram стало как раз присущее им назойливое морализирование (кстати, отсутствие успеха у рассказов Л.Н. Толстого для народа обусловила, видимо, та же причина)³⁸.

Нужно также отметить представление о прямой корреляции прекрасного и живого, которое опиралось на естественное наблюдение, что телесная красота с возрастом исчезает. Об этом свидетельствуют провалы фильмов, где красота становится атрибутом смерти или причиной убийства, и успехи лент, где герой убивает или ослепляет себя из-за того, что его любимая потеряла красоту³⁹.

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

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

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

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

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

³⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 312; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 56; Великий Киному. С. 340; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 172.

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

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

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

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

Среди многофункциональных «**аксиом сознания**», характерных для изучаемой общности, главными, судя по всему, были «традиционные» – магия и христианская вера. К примеру, элементом сюжета было чудотворное воздействие икон. Различались «белая», положительная магия (например, обретение истины с помощью «волшебных» предметов) и «чёрная», вредоносная (чары колдунов и гипнотизёров, мистическая связь человека и некоторых вещей)⁴².

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

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

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

4.1.4. Бинарная структура сознания. Из набора оппозиций, задававших индивиду ментальную «систему координат», наиболее важной была связка добро – зло (хорошее – плохое). Она имела целый ряд воплощений: Бог – Сатана, Христос – Антихрист, Иисус – Иуда, справедливость – несправедливость, правда – кривда, мораль – аморальность, добродетель – грехопадение, верность – измена, доблесть – трусость, искренность – притворство, счастье – несчастье, награда – кара, разум – страсть, долг – чувство, совесть – долг, своё – чужое. К числу визуальных воплощений добра и зла относились такие связки, как семья – внешний мир, «ближний круг» (родные и друзья) – незнакомые люди, дом – публичные места, провинция – столицы, Солнце – Луна⁴³.

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

Имело место и деление художественных произведений по принципу «высокие» – «низкие», хотя по поводу того, что именно относить к «искусству» и «псевдоискусству», единства не было⁴⁴. При этом существовало предубеждение к «высокому» и тем более к эстетству: в мелодрамах большинство деятелей искусства – это маргиналы, а увлечение художественным творчеством часто сопряжено с психической патологией, маниями, преступлениями, аморальностью и с переходом человека во власть Сатаны⁴⁵.

Связка центр – периферия могла представлять в виде оппозиций главное – второстепенное, «общество» – «отребье» (маргиналы), столицы – провинция, причём последняя конструкция часто совпадала с антитезами зло – добро, порок – добродетель (именно в таком порядке). Сходным было противопоставление центра города его окраинам: чаще всего под этим скрывалась оппозиция добро – зло. Но иногда городские окраины маркировали благо – когда с ними ассоциировались деревья, зелень и простор (в противовес камню, серости и замкнутости)⁴⁶.

Вариантами антитезы простор – замкнутое пространство были также связки опасность – защищённость, улица – дом, природа – социум. Последняя оппозиция, в свою очередь, наглядно представляла в противопоставлениях натура – кинопавилон, живопись – театр (ибо нарушение канонов киносъёмки, театральных по сути, разрешалось только на натуре, и мизансцены там строились по законам живописной композиции), вольность поведения – этикет (к примеру, на лоне природы мужчина мог сидеть в присутствии стоящей женщины)⁴⁷.

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

⁴⁴ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 95–97, 107, 269; *Вишневский Вен.Е.* Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945. № 971; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 119, 210.

⁴⁵ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 232–234, 236, 292, 298, 312; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 218–219, 236–237, 239–241; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 56; *Великий Кино. С.* 157–158, 205–206, 280, 294, 312, 355, 358; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 294–296; Т. 3. С. 172.

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

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

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

Из других относительно самостоятельных оппозиций следует назвать связки правое – левое (её воплощения: прошлое – настоящее, настоящее – будущее, главное – второстепенное), прямое – кривое (её воплощения: порядок – хаос, спокойствие – тревожность), переднее – заднее (её воплощения: новое – старое, молодость – старость, главное – второстепенное, первоочередное – второплановое, фронтальная часть тела – задняя), сильное – слабое (её воплощения: мучитель – жертва, преследователь – преследуемый, начальник – подчинённый, мужчина – женщина, взрослый – ребёнок, страсть – рассудок), активное – пассивное (её воплощения: мужчина – женщина, взрослый – ребёнок, труженик – сибарит, предприниматель – аристократ)⁴⁹.

Нетрудно заметить, что некоторые антитезы конкретного характера являются воплощениями сразу нескольких абстрактных оппозиций. Это указывает на то, что ментальные бинарные конструкции актуализировались блоками.

Вот ещё примеры: оппозиция жизнь – смерть могла выступать как победа – поражение, слава – позор, сила – слабость. В оппозиции простор – замкнутое пространство могли воплощаться связки жизнь – смерть, земной мир – подземный, царство Бога – обитель Сатаны. Антитеза мужское – женское представляла связки правое – левое, высокое – низкое, сильное – слабое, активное – пассивное⁵⁰.

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

Гибкость ментальной «системы координат» обеспечивалась также применением инверсии.

Первый вариант – переоценка одного из элементов какой-то связки (смена его знака на противоположный). Именно такая инверсия сопровождает восприятие персонажей, меняющих по ходу фильма одну или несколько своих ипостасей (пассивный становится активным или наоборот, добрый – плохим, плохой – добрым и т.д.), а также персонажей, которые воплощают общественные типы, чей ореол в

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

⁴⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 206, 224–225, 234, 273, 311, 358, 361, 365; Великий Кино. С. 26, 40, 353; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 204–207; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 52.

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

⁵¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 211, 247, 272; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 207; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52; Великий Кино. С. 195, 297.

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

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

Функциональная значимость бинарных конструкций на уровне киносюжетов проявляется, например, в том, что антиподом немой героини оказывается певица, что злодей чаще всего принадлежит к иной страте, нежели положительные герои, что отношение к прошлому, пока ещё нет «разрыва» с ним, подразумевает его возвышение в целом и принижение в частностях (речь идёт об интересе к недостаткам и личной жизни великих людей), что, наконец, оппозиция справедливость – несправедливость находит выражение в противопоставлении соответственно морали и распутства, «верхов» и «низов», бедности и богатства⁵⁴.

4.2. Картина мира

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

Уже говорилось, что носители описываемого менталитета делили **человечество** на «цивилизованных» людей и «дикарей». Но граница между ними, судя по всему, была размыта. С одной стороны, у «настоящих людей» – белая кожа (европейцы, жители США и россияне), обладатели же чёрной и жёлтой кожи (например, готтентоты и кафры) – фактически «недочеловеки». С другой стороны, и среди россиян имеются «дикари» (например, цыгане), а немцы-враги уподобляются «туземцам». Более того, «дикарём» становится любой, для кого месть врагу подразумевает нарушение моральных табу, принятых в «цивилизованном» обществе, – к примеру, тот, кто насилует «вражеских» женщин⁵⁵.

Более чётким было различие «настоящих людей» и «недочеловеков» по конфессиональному признаку: первыми были христиане, а вторыми – язычники и мусульмане. Вариантами этого разделения были такие оппозиции: сторонники моногамии – многожёнцы, Россия – Турция, армяне – турки⁵⁶.

⁵² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 353, 356–357, 359–360, 365; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 302; Великий Кино. С. 377, 394, 397–398, 406–408; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 1, 3, 6, 47.

⁵³ См.: Пави П. Указ. соч. С. 218; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 300–302; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 352–353; Великий Кино. С. 409–410, 443.

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

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

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

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

Налицо также противопоставление славян другим народам, в основе которого – идея исторического родства и общности судеб всех славянских народов. Отсюда убеждение в том, что одна из целей России в Первой мировой войне – свобода для славян Австро-Венгерской империи⁵⁹.

Кстати, с лета 1914 г. для творцов и зрителей российских игровых фильмов иностранцы стали делиться на «хороших» и «плохих» по принципу «наши союзники в войне – наши враги». В итоге маркировать «людей» и «нелюдей» стали такие антитезы: Антанта – Тройственный союз, Англия и Франция – Германия, курды и турецкие армяне – турки, бельгийцы – немцы. При этом врагам России противопоставлялись и нейтральные страны (к примеру, скандинавские), т. е. действовал принцип «Кто не против нас, тот с нами»⁶⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶² См.: Там же. С. 142, 200 (прим.), 250; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 16; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 3. С. 302; *Великий Киноемо.* С. 56–60, 68, 98, 127, 146, 152, 365; *Советские художественные фильмы.* Т. 1. № 10, 56.

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

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

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

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

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

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

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

Состав маргиналов российского общества, судя по игровым фильмам 1908–1919 гг., был таков: богема (бедные актёры, музыканты, литераторы, художники, циркачи), цыгане, уголовники, арестанты и каторжане, содержатели и обитатели притонов и публичных домов, нищие. Отношение к ним было по преимуществу если не отрицательное, то настороженное, хотя богема, цыгане и проститутки иногда достаивались жалости и сочувствия⁶⁹.

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

⁶⁵ См.: Пави П. Указ. соч. С. 152.

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

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

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

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

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

Во взглядах на **искусство** ключевым было представление, что оно – часть праздника, а значит всего лишь способ развлечения и отвлечения от повседневности. От искусства ждали того, чего нет вокруг, или того, что есть, но необычно, ненормально⁷². Отсюда популярность мелодрам, исторических и детективно-приключенческих фильмов – произведений, которым по законам жанра присущи экзотика, интрига, зрелищность, перипетии судеб, «красивая жизнь»⁷³. Отсюда и такая особенность комедий, как «полная их оторванность от современной жизни». Отсюда и тот факт, что в 1915–1918 гг. российский кинематограф старался «не замечать» идущую мировую войну⁷⁴.

Отношение к художнику – автору произведений искусства было весьма своеобразным.

Он в известной мере уподоблялся Богу, т. к. воспринимался как демиург идеального – им самим созданного – мира, а его творчество приравнивалось к магии⁷⁵.

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

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

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

⁷² См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 239–240, 368; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 41, 58; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 304; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 112–116, 123–125, 133–136.

⁷³ См.: Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 175; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 137, 143–144, 212–214, 228, 231, 234–236, 239, 271–275, 373; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 118, 122, 124, 187, 240–242.

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

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

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

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

– любовь – адюльтер⁷⁸, б) человек – его тень – душа – моральный облик, 4) фабрика – машины – нефть – богатство, 5) верёвка – змея – путы – паутина – цепи – социальные нормы⁷⁹.

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

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

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

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

Эмоции, связанные в основном с **представлениями о социуме**, группировались, во-первых, вокруг оппозиции справедливость – несправедливость. С этой связкой, характерной прежде всего для мелодрам, коррелировали радость и печаль, восторг и гнев, удовлетворение и негодование, умиление и сострадание. Во-вторых, эмоциональная подоплёка была у представлений о социальной стратификации. В этот комплекс входили чувство превосходства над нижестоящими (его составные части – удовлетворение, удовольствие, самолюбование) и одновременно чувство уважения и даже преклонения перед вышестоящими (вспомним «киношного» А.С. Пушкина)⁸².

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

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

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

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

⁸⁰ См.: Пави П. Указ. соч. С. 174–175; Эстетика. С. 199; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 120–122, 134–135, 195, 205, 208, 195–243.

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

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

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

С другой стороны, массовая любовь к детективам, фильмам о разбойниках и мошенниках свидетельствует о скрытом желании быть сильным, а значит о распространённости чувства собственного бессилия вкупе с недовольством и раздражением по поводу социальных порядков⁸⁴. Негативные чувства, так или иначе омрачавшие жизнь членов изучаемой общности, включали также грусть, тоску, неуверенность в будущем, пессимизм, тревогу. Подобные настроения усилились во время Первой мировой войны. Кроме того, ностальгию по ушедшим временам вкупе с чувством страха вызывало осознание того, что жизнь людей всё больше зависит от машин (пример – статья А.С. Серафимовича 1911 г. «Машинное надвигается»)⁸⁵. Кстати, такое отношение к техническому прогрессу – характерная черта массового сознания со времён Возрождения⁸⁶.

4.3. Стиль мышления

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

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

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

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

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

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

⁸⁶ См.: *Лотман Ю.М.* Технический прогресс как культурологическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 103–105.

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

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

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

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

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

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

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

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

Данный шаблон стал основой и чисто «киношной» метафоризации. Она обеспечивалась регулярным повторением связки из двух кадров с разными субъектами и их «позициями» – иначе говоря, связки из двух изображений с полностью различающимся содержанием, где одна из «картинок» отсылала к реальности, лежащей за пределами фильма ⁹⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 204, 212, 221–222, 269; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 365, 373; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 55; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 21, 30; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. С. 57.

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

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

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

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

Далее, налицо **абстрактное мышление**. Во-первых, «нормальные» участники любого кинопроцесса (и творцы фильмов, и зрители) не могут не мыслить силлогизмами. Уже «временная интерпретация представленных в кадрах событий» базируется на мысленном сравнении кадров и выявлении тождества/различия их «ядерных элементов» – субъектов и их «позиций»¹⁰¹. Без умения мыслить силлогизмами стереотипная монтажная связка «пристальный взгляд персонажа + последующая «картинка» под флёром (в дымке)» не понималась бы как мечта, воспоминание, грёзы, сновидение, озарение и т. д.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁴ См.: Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 147–148; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 116, 122–123, 127, 198, 215–216, 240, 289; Великий Кино. С. 27, 32, 38.

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

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

4.3.3. «Семиология». Если говорить о воздействии на мышление интересующих нас людей их **разговорного языка**, то, во-первых, можно утверждать, что им было присуще стремление придавать понятиям, обозначающим душевные качества человека, преимущественно «женственный облик». Дело в том, что это наблюдается у Л.Н. Толстого¹⁰⁷, а он, как мы знаем, активно экранизировался. Имела место и преимущественно «женская» визуализация общезначимых идеалов. Данный стереотип сформировал убеждение, что «олицетворением лучших свойств души народной всегда является женщина»¹⁰⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 275; Великий Кино. С. 16, 28, 32, 39, 41, 42, 45, 55, 60, 63, 72, 74, 115, 117, 119, 123–124, 132, 154, 169, 195.

¹¹⁶ См.: Великий Кино. С. 17, 20, 22, 27, 34, 36, 51, 62, 65, 69, 77, 79–80, 81, 85–86, 99, 131, 133, 138, 151, 190, 191, 203, 482; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 292–293, 304–305.

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

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

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

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

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

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

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

На основе последнего стереотипа возник «русский стиль» киномелодрамы: в так называемых «полных» сценах (сутью их была демонстрация сильных эмоций) актёры сводили до минимума свои жесты и мимику, при этом кинодействие замедлялось, так как на экране был только один герой и отсутствовали надписи. Родилось даже убеждение, что длительность сцены (игрового эпизода без монтажной перебивки) равна её достоверности. Критик И. Петровский в 1916 г. писал: «В мире экрана, где всё считается на метры, борьба актёра за свободу игры свелась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены»¹²¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4. Кодекс поведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В поведении взрослых женщин были недопустимы добрачный секс (правда, лишь в случае огласки и если в этом не было самопожертвования со стороны женщины); пребывание в качестве содержанки, любовницы, кокотки, куртизанки, проститутки; пьянство, частые выпивки и даже просто посещение трактира; курение; отсутствие заботы о родных и близких; «нескромность» – нежелание во всём и всегда уступать мужчинам (например, осуждалась женская инициатива в ухаживаниях и любовных признаниях), а также постоянные улыбки¹⁴⁰. В то же время для вдовы было допустимым иметь любовника и быть властной, т. е. «мужеподобной», особенно если у неё есть своё дело. Впрочем, «нескромность» была позволительна и замужним женщинам, но при этом в адрес их супругов раздавались насмешки¹⁴¹.

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

¹³⁷ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195–196, 202–203, 222; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 38–39, 58; *Великий Киноемо.* С. 15, 41, 55, 155, 167, 198, 207–208, 231–232, 238, 246, 278, 335, 471; *Советские художественные фильмы.* Т. 1. № 48.

¹³⁸ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 224–225, 233, 365; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 222; *Великий Киноемо.* С. 15, 22, 40, 99, 116, 155, 171–172, 189, 191, 246, 248, 266, 353, 406; «Король Парижа» (разговор Жана Генара с матерью насчёт морального облика Роже Бремона); «Поликушка» (осуждаемые слабости героя).

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

¹⁴⁰ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195–196, 202; *Великий Киноемо.* С. 55, 65, 117, 155, 157–160, 193–195, 198, 231–233, 238, 245, 248, 334–335, 471; «Сатана ликующий» (улыбки Эсфири как знак её греховности).

¹⁴¹ См.: *Там же.* С. 195, 201, 205–206, 208, 216–217, 231, 273, 275; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 53; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 148, 224–226; *Великий Киноемо.* С. 134, 144, 189–190, 196, 224, 226.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁹ См.: Великий Кино. С. 39.

¹⁵⁰ См.: Там же. С. 60, 79, 133, 148, 156, 158, 159, 164–165, 198, 203, 205, 211, 213, 229, 234, 241–242, 245, 258, 261, 263, 267, 270, 278, 294, 298, 301, 303–304, 306, 315, 323–324, 326, 353, 386, 390, 395, 401, 405, 408, 415, 417, 426, 428, 431, 433–434, 440, 442, 446, 448, 451, 466, 468, 471, 473; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 8–9, 64–65; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 32–33, 64–65; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Женщина с кинжалом»); «Домик в Коломне» (карточная игра офицеров); «Сонька Золотая ручка» (4-я серия), «Пиковая дама» (1916 г.), «Жизнь за жизнь», «Миражи», «Молчи, грусть, молчи», «Умиравший лебедь» и «Король Паризжа» (одежда и манеры мужчин).

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

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

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

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

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

¹⁵³ См.: Великий Кино. С. 37, 49, 60, 98, 133, 205, 212, 248, 301; Мигающий синема. С. 19, 70, 171; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 8–9, 48–49; 20 режиссёрских биографий. Раздел «Иллюстрации» («Дворянское гнездо»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 115, 166, а также раздел «Иллюстрации»; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 198, 200, 204, 206, 214, 240, 290; «За счастьем» (жесты героини при объяснении с Энрико); «Сонька Золотая ручка» (начало 4-й серии: героиня читает газету; 6-я серия: Сонька в ресторане с Гжималовским); «Молчи, грусть, молчи» (цирк); «Миражи» (манеры персонажей); «Король Парижа» (Роже Бремон при его разоблачении Люсьеной Марешаль).

¹⁵⁴ См.: «Жизнь за жизнь» (князь в доме Хромовой и в доме Журова); «Миражи» (Дымов-младший в доме героини на Рождество); «Молчи, грусть, молчи» и «Пиковая дама» (1916 г.) (рукопожатия мужчин); «Сатана ликующий» (Сандро на приёме у банкира); «Король Парижа» (Жан Генар и знакомые дамы на лавке у моря; уговор аферистов об устранении Жана; Жан и его

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁹ См.: Великий Кино. С. 20, 32, 51, 60, 69, 79, 126, 133, 148, 156, 158–159, 164–165, 198, 203, 205, 211, 213, 229, 258, 323–324, 353, 390, 395, 405 и др.; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 160–161; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 176–177, 432–433; «Жизнь за жизнь» и «Король Парижа» (внешность мужчин и женщин).

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

нов («Орналдо»), фокусники Ф.Г. Иванов («Теодор Гарди») и П.А. Соколов («Пассо») ¹⁶¹. Ещё примеры: на эстраде выступали танцовщица Эльстер, мим Мамикон, танцовщик-пародист Икар, а на цирковых аренах – клоуны Рейнольдс и Жакомино, трансформатор Рино Лупо ¹⁶².

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

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

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

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

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

Основными «рецептами наведения порядка» в своей собственной жизни были суицид ¹⁶⁶, уход в монастырь ¹⁶⁷, добровольное изгнание, брак с нелюбимым человеком ¹⁶⁸, а также посвящение всего себя общественно важному делу ¹⁶⁹.

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

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

¹⁶³ См.: Великий Кино. С. 47–48, 67, 79–80, 85, 120, 202, 210, 221, 240, 264, 305, 383, 429, 433; *Якубович О.В.* Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат. и док. М., 1961. Вып. 4. С. 102; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 295; «Король Парижа» (отречение герцогини от оскорбившего её сына; пощёчина Роже Бремону от Жана Генара и дуэль).

¹⁶⁴ См.: Великий Кино. С. 15–16, 20, 25, 29–30, 41, 46, 56, 71–74, 87, 118, 158, 171, 191–192, 196, 208–209, 224–225, 240, 249, 266, 316, 421, 478; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 171; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 58; «Жизнь за жизнь» (убийство князя Хромовой); «Лысый – кинооператор» (пощёчина от женщины); «Король Парижа» (убийство Венкона).

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

¹⁶⁶ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195–196, 203; Великий Кино. С. 30, 65, 69, 100, 121, 123, 133, 134, 150, 158, 160, 172, 183, 190, 195, 199, 207, 209, 224, 226, 233, 236, 268, 389, 405, 407, 496; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 297.

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

¹⁶⁸ См.: *Там же.* С. 203.

¹⁶⁹ См.: *Там же.* С. 204; Великий Кино. С. 199, 245–246.

4.5. Общее у картины мира и стиля мышления

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При фокусировке внимания на «ненормальных» членах социума – при их осмеянии (в комедиях), осуждении или предсказании им неминуемой гибели (в мелодрамах) – исподволь актуализировалась мысль, что в обществе должна быть гармония¹⁷⁵.

Сходным образом в массовом сознании утверждалось представление о ценности простой, обыкновенной жизни – через критический показ маргиналов и авантюристов, а также посредством преподнесения «обычных» сюжетов на фантастическом или экзотическом фоне.

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

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

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

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

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

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

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

4.6. Общее у картины мира и кодекса поведения

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

Прежде всего человеку нужно было контролировать «низменные» эмоции. Кино так или иначе актуализировало библейскую заповедь «Не возжелай жены ближнего твоего». Оно ненавязчиво внушало, что если отдаться любовной страсти, можно искалечить всю жизнь. Однако разум должен был держать в узде и другие эмоции. К примеру, считалось дурным тоном слишком упиваться своими чувствами. Поэтому «дурная сентиментальность», характерная для французских мелодрам, стала одной из причин их неуспеха в России¹⁷⁸.

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

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

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

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

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

¹⁸⁰ См.: «Миражи» (благотворительный вечер); «Сатана ликующий» (организация благотворительного концерта); «Король Парижа» (благотворительный базар у герцогини).

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

¹⁸² См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 204–209; *Великий Киноемо.* С. 73, 198, 207–208, 216, 223–224, 249, 277, 335, 358, 426; *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 2. С. 295; *Поляновский М.Л.* Указ. соч. С. 58; «Король Парижа» (готовность Жана Генара пойти на поклон к матери ради друга).

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

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

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

На примере отечественного кино 1908–1919 гг. наглядно видно, что в тогдашней России существовали понятия «автор» и «авторство», но не было понятий «авторское право» и «плагиат», ибо господствовало мнение, что произведение искусства принадлежит всем (ср. с фольклором). Отсюда вольные переделки и «доделки» (написание продолжений) литературных произведений российских и чужеземных авторов, использование чужих лент кинодекламаторами, воровство сюжетов и целых пьес, заимствование героев и комических масок, замена названий и «национальности» иностранных кинокартин и пр.¹⁸⁴

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

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

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

¹⁸⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 113–124, 129, 140, 156, 219, 230–231, 253, 261, 265, 273, 276, 359–360; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 98, 102, 105–106, 110; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 47; Соколов Р.П. Указ. соч. С. 27; Великий Кино. С. 32, 136, 192, 277, 311, 410.

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

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

Понимание личности и индивидуальности, характерное для представителей изучаемой общности, подразумевало, во-первых, то, что опорными точками идентификации индивида (и для него самого, и для окружающих) были память о его прошлом и сегодняшние результаты его прошлых поступков, постоянный круг его общения и мнения окружающих о нём, состав и характер его, так сказать, «именного набора» (в полном виде включающем имя, фамилию, отчество, прозвище, псевдоним), его почерк, подпись, документ, удостоверяющий личность, и вещи-атрибуты (например, нательный крест, ладанка)¹⁸⁷.

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

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

Установка на подчинение индивида обществу проявлялась в декларировании следующих идеалов: 1) любовь к женщине менее важна, чем долг – служебный, почитания монарха, послушания родителям, долг чести (карточный или необходимость держать слово), 2) выше любви к мужчине – материнский долг и чувство благодарности к родителю/ благодетелю, подразумевающее готовность выполнить его волю, 3) лучше смерть, чем позор и общественное порицание, 4) работодатель имеет право вмешиваться в личную жизнь работника, если это оговорено заранее, 5) защита Отечества от врага – святое дело, и это подразумевает не только одобрение всеобщей воинской повинности, но и готовность на время войны позабыть о социальных распрях (пример – лента «За царя и отечество, или Люди-братья») и даже о своей личной жизни¹⁸⁹.

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

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

¹⁸⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 214, 229; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–233; Великий Киноемо. С. 30, 65, 69, 100, 121, 123, 133, 134, 150, 158, 160, 172, 183, 190, 195, 199, 207, 209, 224, 226, 233, 236, 268, 389, 405, 407, 496; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 16–17, 38–39 («Не для денег родившийся»).

¹⁸⁹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 195, 197, 200, 301–303, 357, 375, 378; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196; Великий Киноемо. С. 15–17, 58, 117, 203–204, 219, 236, 323, 324, 353, 372, 389; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 295; Т. 3. С. 169; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 9–11, 13–14, 17, 19–20; «Жизнь за жизнь» (просьба Хромовой, дабы Ната «уступила» князя Мусе; желание Хромовой, чтобы князь умер, а не попал в тюрьму); «Миражи» (договор Дымова с героиней при её поступлении на работу).

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

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

Тут уместно вспомнить, что были общепринятые различия в именовании мужчин и женщин, «нормальных» членов общества и маргиналов, представителей «низов» и «верхов» (см. 3.1). Всё это соответствовало давней русской традиции¹⁹³. Учёт этих обстоятельств может помочь, например, уловить суть несохранившегося фильма «Володя и Володька» (1919)¹⁹⁴. Видимо, героями этой ленты были ребята из разных страт: Володя представлял «средний» или «высший класс», а Володька – рабочий люд.

Представления о взаимоотношениях полов, характерные для членов интересующей нас общности, базировались на восприятии женщины в качестве объекта, пассивного существа. Наглядным проявлением данной установки был шаблонный кадр с поцелуем, когда мужчина заваливает женщину спиной на свою левую руку и впивается сверху в её губы¹⁹⁵.

Взгляды на человеческую сексуальность включали различие «любви» и «страсти». Именно «страсть» обозначала то, что сейчас называется «сексом». Она отсылала к звериному началу в человеке, поэтому её синонимами были «плотское вожеление» и «похоть»¹⁹⁶. При этом эротика была связана с идеей верности, наградой за которую виделся брак. Иначе говоря, идеальной нормой была «чистая» любовь ради законного супружества, и лишь после брака наступало время секса. Именно такова подоплёка популярнейшего (и в кино, и в литературе) мотива «красавица в жёны – награда за добродетель»¹⁹⁷.

Считалось, что вне официального брака у мужчины и женщины нет моральных обязательств друг перед другом – например, допустимо прогнать любовника, покинуть любовницу. Расхожим было представление, что в любовь можно играть,

¹⁹⁰ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 207; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 303; Великий Кино-мо. С. 398–399, 478–479; «Революционер»; «Бабушка русской революции».

¹⁹¹ См.: «Король Парижа» (разрыв Жана Генара с привычным окружением).

¹⁹² См.: Великий Киномо. С. 398–399, 406–408, 429; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 36, 45; «Король Парижа» (финальная сцена – возвращение Жана Генара в родную среду).

¹⁹³ См.: Успенский Б.А. Избр. труды. М., 1994. Т. 2. С. 152–153, 164–180.

¹⁹⁴ См.: Советские художественные фильмы. Т. 1. № 12.

¹⁹⁵ См., например: «Последнее танго» (поцелуй героини и жениха в таверне).

¹⁹⁶ См.: Соболев Р.П. Указ. соч. С. 64–65 («Немые свидетели»); Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 229–230; Великий Киномо. С. 272, 305, 448.

¹⁹⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 121; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 365; Великий Киномо. С. 383, 428–429.

как в карты, и заключать на неё пари¹⁹⁸. Секс до брака и вне его осуждался, но в то же время фактически допускался как неизбежное зло («запретный плод»). При этом подразумевалось, что ответственность за добрачную или внебрачную связь несёт прежде всего женщина, т. к. она и должна, и способна противостоять соблазнительно/насильнику¹⁹⁹.

Имело место разделение «нормального» секса и перверсий (извращениями считались инцест и садомазохизм).

Общепринятым было также различие проституток, кокоток и куртизанок. Последние две категории обобщённо обозначались как «дамы полусвета» или «демимонденки». Интрижки с ними считались в принципе нормальными даже для женатых мужчин. Куртизанками главным образом были танцовщицы кабаре, певички в кафешантанах, оперные и опереточные певицы, балерины, актрисы и натурщицы. Кокотки – это преимущественно «модистки», т. е. девицы в салонах («модных мастерских») под руководством неких «мадам», которые знакомили с ними богачей, а те ради интимных услуг брали девиц на содержание, снимая им квартиру или «номер». Проститутки же – профессиональные «жрицы любви» – подлежали специальной регистрации, жили, как правило, в отдельных номерах меблированных комнат или в «домиках» под начальством «мадам» особого рода²⁰⁰.

Бросается в глаза целомудренность (с нашей точки зрения) сексуального дискурса в российском кино 1908–1919 гг. Вероятно, сыграл свою роль цензурный запрет на показ в кино «пикантных сцен». Правда, с началом Первой мировой войны он стал всё чаще нарушаться – устраивались подпольные (ночные) сеансы, на которых демонстрировались фильмы с «обнажённой». И всё-таки отметим: то, что образованная элита в России начала XX в. называла порнографией, по меркам французской порнографии того времени, не говоря уже о нашем времени, чаще всего являлось «невинной эротикой»²⁰¹.

Что касается представлений, связанных с **возрастными** характеристиками человека, то имело место противопоставление молодости и зрелости. В частности, это проявлялось в стереотипном разделении жизни взрослого мужчины на ту, что до брака, и ту, что после него. Добрачная пора рисовалась периодом активности, наполненным событиями и приключениями, а вот жизнь после свадьбы воспринималась как покой и тишина²⁰².

¹⁹⁸ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–242; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 53; Великий Кино. С. 147, 189–190, 225–226, 282, 334–335, 360, 471; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 48; «Миражи» (слова героини любовнику, что порядочный мужчина должен жениться на девушке, которая пожертвовала всем ради него, и ответ ей: «Да, если ему это было поставлено в условие...»); «Сатана ликующий» (пари Сандро и дьявола насчёт Инги); «Король Парижа» (титры об отношении Роже Бремона к любви).

¹⁹⁹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 200, 211–222, 231–232; Великий Кино. С. 196, 361, 389; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 159; «Месье кинематографического оператора» (Жучиха и любовник).

²⁰⁰ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 214, 231–232, 234, 238, 269; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 228, 305; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 56–57; Великий Кино. С. 119, 124, 144–146, 157–159, 167, 194–195, 207, 217–218, 224, 248, 272, 283, 387, 471; «Месье кинематографического оператора» (Жуков и танцовщица); «Миражи» (Дымов-младший и балерина).

²⁰¹ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 147, 170, 229–230, 238, 252, 285, 305; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 131, 233–239, 244; Великий Кино. С. 98, 149, 154.

²⁰² См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 120–122, 208.

Представления о том, что такое **здоровье и его отсутствие**, фокусировались на сумасшествии и алкоголизме. Они воспринимались не как внутренне обусловленные болезни, а как напасти – состояния, вызванные внешними факторами. Например, безумие или горькое пьянство могло считаться расплатой за грехи. Алкоголик иногда уподоблялся путешественнику в иной мир (если видел чертей). Допускалось, что безумие может внезапно прийти и уйти. При этом оно отождествлялось с “ненормальностью”, т. к. подразумевалось, что сумасшедший ведёт себя совершенно определённым образом – к примеру, смеётся без внешней причины и видит галлюцинации. В то же время не всякая галлюцинация считалась признаком безумия, значит можно говорить всё-таки о неполном отождествлении ненормальности и сумасшествия²⁰³.

4.6.2. Вкусовые предпочтения. Прежде всего рассмотрим присущие носителям изучаемого менталитета представления о **физической красоте**.

Идеал женской красоты был примерно таким: большие глаза, густые брови, пухлые губы, чёткие контуры лица (изящный профиль), бледность, томность, крепкое и плотное телосложение при относительной стройности и изящности (балерина В. Каралли была для кинопублики «слишком изысканная, слишком тонкая»), средний рост, тёмный цвет волос, присущий брюнеткам или шатенкам²⁰⁴.

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

Общими для обоих полов эстетическими нормами, очевидно, были плавность, мягкость и пластичность движений, умение танцевать²⁰⁵.

Для носителей описываемого менталитета было также характерно **разделение видов и явлений искусства** на «приличные/неприличные» и на «высокие/низкие».

К «приличным» и одновременно «высоким» видам искусства причислялись, по всей видимости, опера, балет, симфоническая музыка, камерное исполнение арий и классических романсов, «серьёзная» литература (прежде всего классика), драматический театр, жанровая живопись, скульптура, архитектура, храмовое хоровое пение, классические балльные танцы (например, вальсы)²⁰⁶.

«Приличными», но всё же «низкими» видами искусства считались оперетта, кино, цирк, музыка духовых и военных оркестров, эстрада («восточные» танцы, чечётка, фокусы, цыганские и «жестокие» романсы и пр.), новомодные балльные

²⁰³ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 151, 300, 308–309, 380; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 208–209, 232; Багратион-Мухранели И. Указ. соч. С. 60; Великий Киноемо. С. 77.

²⁰⁴ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 198 (прим.), 218, 230, 252, 313, 368–369; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 293, 296; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 292–293, 303; Мигающий синема. С. 19–40, 215, 223, 267–286; Великий Киноемо. С. 28, 45, 51, 55, 62, 63, 69, 72, 79–81, 99, 134, 158–159, 164, 167, 188, 193, 195, 198, 201, 207, 213, 226, 229, 243, 248, 258, 284, 338, 381, 387, 431, 438, 440, 446; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32–33, 96–97.

²⁰⁵ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 226, 230, 369; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 55, 63; Мигающий синема. С. 25, 242, 259, 260, 278–279; Великий Киноемо. С. 49, 376, 380, 433, 466, 468, 495; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 64–65.

²⁰⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 218–219, 236, 239, 240–241, 294; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 110–111, 118–124, 126, 171, 227, 249; Великий Киноемо. С. 23, 79, 89, 92–95, 112, 120, 135, 151, 160–161, 225–227, 258–259, 355–356, 350, 413, 433–436; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 150.

танцы (танго), исполнение русских народных песен и мелодий (преимущественно крестьянских)²⁰⁷.

К сфере «неприличного» относились народные пляски (воспринимались как атрибут казарм, «кабаков», «отребья») и, вероятно, народная поэзия (балаганные зазывы, частушки)²⁰⁸.

Схожим было и разделение музыкальных инструментов (так, арфа была «высокой», гитара – «низкой», а гармошка – и вовсе «неприличной»), голосов (лишь поставленные – «обработанные» в ходе обучения – считались «приличными»), а также стилей песенного исполнительства. «Приличным» считалось пение без активных телодвижений и тем более танца, без «надрыва» и «подвываний», причём «благородным» было пение в сопровождении оркестра, а «низким» – под аккомпанемент самого исполнителя²⁰⁹.

4.7. Общее у стиля мышления и кодекса поведения

4.7.1. «Установки личностной ориентации». Основой для понимания **нового / старого** у членов интересующей нас общности были установки, что новое – это соблазн, а значит потенциальная опасность и что для «новой жизни» нужно сменить социальный статус, круг общения и, так сказать, «модус поведения»²¹⁰.

Факторами **престижа / позора** индивида в первую очередь были суждения о его поступках и мнения о нём людей из его непосредственного окружения. Причём подобный подход применялся и для оценки уже умерших – получается, что за ними как бы тянулся ореол их земной жизни.

Основными способами завоевания и поддержания престижа и для мужчины, и для женщины было соблюдение законов и моральных норм, но особенно – самопожертвование. Оно возвышало в глазах окружающих даже «падших женщин» (в кино бесчестье девицы ради семьи прощается, а жертва часто вознаграждается)²¹¹.

Преимущественно «мужскими» способами обретения и поддержания авторитета были героизм на войне и стойкость («мужество») в экстраординарных обстоятельствах мирной жизни (например, в тюрьме, ссылке). Гибель на поле боя и в чрезвычайных ситуациях мирного времени (которые тоже могли восприниматься как скрытая война) часто расценивалась как «строительная жертва», после которой оставшиеся в живых уже не могли не продолжать почин павших²¹².

²⁰⁷ См.: *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 170–171, 208–210, 223, 226, 233, 255–256, 268–269, 293; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 43–44; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 97; Великий Киноемо. С. 54, 82, 92–93, 95, 112, 116, 194–195, 227, 302, 334, 446, 467; «Месть кинематографического оператора» (клуб); «Молчи, грусть, молчи» (цирк; замечание Прахова, что поездка на тройке к цыганам – это «кабак»); «Последнее танго» (финальный танец).

²⁰⁸ См.: *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 12; Великий Киноемо. С. 39, 92, 116, 301; «Отец Сергей» (пляска в трактире); «Поликушка» (пляска пьяных рекрутов); «Проект инженера Прайта» (пляска во время застолья).

²⁰⁹ См.: Великий Киноемо. С. 23, 54, 112, 116, 151, 301–302, 332, 413, 480; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 217, 240–241, 294.

²¹⁰ См.: *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 201, 203.

²¹¹ См.: Там же. С. 206; Великий Киноемо. С. 117, 157–158, 209, 335.

²¹² См.: Великий Киноемо. С. 141; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 25; «Революционер» (клятва товарищей на могиле героя: «Прощай, товарищ! Мы будем бороться до победы!»).

Сугубо «женским» способом обрести или повысить свой престиж была стойкость перед соблазнами роскоши и любовной страсти²¹³.

Фактором позора, общим для мужчин и женщин, было открытое, демонстративное несоблюдение законов и норм морали (пример: супруги открыто живут врозь и не скрывают наличие любовника и любовницы).

Кроме того, мужчину покрывали позором неспособность противостоять посягательствам на его властные прерогативы в сексуальной и семейной сфере, нежелание или неумение держать слово и выполнять принятые обязательства. Имеются в виду ситуации, когда мужчина не выполняет обязательств перед равными ему по статусу (например, не покрывает карточного долга)²¹⁴; когда он зависит от жены или любовницы (он – «подкаблучник», она его бьёт или материально обеспечивает)²¹⁵; когда его дочь убегает или её похищают²¹⁶; когда другой мужчина из числа «своих» обладал или обладает «его» женщиной (женой, невестой, любимой). В последнем случае если «потерпевший» убивал себя, соперника и/или женщину, он вызывал сочувствие у окружающих²¹⁷. Ещё одна позорная ситуация для мужчины – если «чужаки» (например, во время войны) насилуют женщин, входящих для него в круг «наших (своих)»; в этом случае сценарий поведения мог быть лишь один – истребление врага²¹⁸.

Позором для «порядочной» женщины были прежде всего её добрая «нечистота» (добровольная интимная связь, изнасилование или даже просто тайное свидание)²¹⁹, отказ от брака и уход к другому накануне свадьбы, а также демонстративное пренебрежение к ней со стороны близкого мужчины, обращение с нею как с вещью (например, проигрыш её в карты, «дарение» другому или наличие у мужа всем известной любовницы)²²⁰.

Наконец, одной из «установок личностной ориентации», актуальных для членов изучаемой общности, явно была «театрализация жизни» – подгонка своего поведения под высокие образцы, взятые из произведений искусства и/или трудов по истории.

К такому предположению подводит, во-первых, наблюдение, что обилие самоубийств на экране коррелировало с их обилием в реальной жизни после подавления Первой русской революции, когда образованную молодёжь охватил настоящий суицидный бум²²¹.

²¹³ См.: Великий Кино. С. 194, 196, 361, 389.

²¹⁴ См.: Там же. С. 15–16.

²¹⁵ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 154; Великий Кино. С. 189–190, 196–198.

²¹⁶ См.: Великий Кино. С. 62, 72–73.

²¹⁷ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 202–203; Великий Кино. С. 15–16, 22, 67, 71, 74, 84–85, 119–121, 145, 192, 209–211, 221, 225, 266, 272, 305, 324, 376, 380, 433, 468, 471; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 159.

²¹⁸ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 196, 206; Великий Кино. С. 240, 484.

²¹⁹ См.: Великий Кино. С. 26, 68–69, 72, 74, 117, 123, 155, 171, 198, 201, 210, 272, 305, 341, 433, 466, 471; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 171.

²²⁰ См.: Великий Кино. С. 15–16, 119, 225, 477; «Миражи» (реакция знакомых во время встречи с героиней у дома её любовника); «Молчи, грусть, молчи» (переход героини от Прахова к Зарницкому).

²²¹ См.: Чхартушвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. М., 1999. С. 208–211; Леонов С.В. «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003. С. 147.

Во-вторых, стоит обратить внимание на мысль Ю.М. Лотмана, что существованию театральных амплуа (а мы добавим: и «киношных») соответствует существование, так сказать, «жизненных амплуа» – сценариев, соотносящих реальное бытие людей с выбранными ими идеалами. Подобная ориентация, широко бытовавшая в России конца XVIII – начала XIX вв. и вновь ставшая актуальной спустя столетие, требует от индивида соотносить своё поведение с неким «сюжетом», вследствие чего индивидуальная жизнь приобретает черты спектакля. Но последний должен рано или поздно кончиться, причём характер его окончания обусловлен представлениями участвующего в нём человека о «высоком / низком». Человек, не желающий «низкого» завершения своего жизненного «спектакля», волея-волей должен ориентироваться на каноны драмы и трагедии, а значит рассматривать возможность и самоубийства²²².

4.7.2. «Арсенал коммуникации». Из **речевых** средств широко применялось такое клише, как использование различных морфологических средств для обозначения разных объектов и людей, их оценки, выражения их сути и значимости.

Так, при обобщении с налётом презрения, пренебрежения создавалось новое слово с концовкой «-щина» (пример: «мясоедовщина»). Непрестижное именование базировалось на редуцировании имени и применении уменьшительно-ласкательных и уничижительных суффиксов; получались имена типа Митюха, Аркаша, Дашутка, Манька (см. 3.1). Можно также утверждать, что именно суффиксы и окончания делали ту или иную фамилию престижной/заурядной. Традиционно престижными считались фамилии на «-ский/цкий» и «-ской/цкой»²²³. О том же, какие фамилии воспринимались в качестве «низких», свидетельствует факт, что комические киноперсонажи звались Глупышкин, Моськин, Шпаргалкин²²⁴.

Принятый в изучаемой социокультурной общности **язык телодвижений (кинетика)** был во многом сходен с тем, который используют сейчас носители русского языка. В таком случае возможно остановиться лишь на различиях между современностью и прошлым.

Судя по источникам, из кинематических знаков, применяемых сейчас²²⁵, носители изучаемого менталитета не применяли следующих: «Голосовать II» (= «ловля» машины), «Ищу третьего» (= поиск собутыльника), «Показать большой палец» (= одобрение), «Покрутить пальцем у виска» (= намёк на психопатологию), «Пощёлкать по шее» (= приглашение к выпивке или указание на опьянение), «Провести рукой по горлу» (= указание на большое количество или высокую степень чего-либо), «Стоп!» (= остановка движения и/или речи адресата). Не исключено, что эти знаки были известны, но не применялись потому, что оценивались как вульгарные, присущие «черни».

²²² См.: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М., 1998. С. 180–230; «Хризантемы» (суицид балерины прямо на сцене во время спектакля).

²²³ См.: Успенский Б.А. Избр. труды. Т. 2. С. 164–170.

²²⁴ См.: Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 15; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 258, 352; Великий Киному. С. 196.

²²⁵ См.: Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001; Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2002. С. 277–335.

Из кинематических знаков, не описанных (пока?) в современной научной литературе, однако бытовавших в рамках изучаемой общности, прежде всего следует назвать универсальные («бесполье»). Вот они: 1) глаза воздеты к небу (= мольба, призыв, немое вопрошание), 2) жест адорации – обе руки подняты вверх примерно на ширине плеч, голова обращена кверху (= мольба, раскаяние, обращение к Богу), 3) руки согнуты в локтях, пальцы сплетены; иногда кисти подносятся к подбородку/груди или выворачиваются тыльными сторонами наружу и опускаются (= сильное переживание, попытка самоконтроля и «самонастройки»), 3) соединённые ладони поднесены к груди (= внутренний конфликт, тревога, опасение, мольба, раскаяние), при этом возможны два варианта: а) ладони сложены кончиками пальцев вверх, б) ладони сжаты крест накрест, 4) руки разведены широко в стороны (= внутренняя открытость, искренность, решимость, призыв к окружающим, радость, беззащитность, слитность с окружающим миром, готовность принять смерть), 5) предплечья сложены на груди крест накрест (= гордость, высокомерие, закрытость, неприятие окружающего, недоверие к собеседнику), 6) ладони сложены или сцеплены на животе (= довольство, покой, смирение, успокоение), 7) ладони или пальцы сжимают виски (= попытка самоконтроля при сильном переживании, сосредоточение), 8) жест «Сдаюсь!» – руки согнуты в локтях ладонями наружу и подняты вертикально на высоту головы (= уступка, признание вины, готовность понести наказание), 9) разговор в пол-оборота через плечо (= пренебрежение, презрение, высокомерие, вызов, демонстрация власти), 10) поза «стоять на коленях» (= мольба, уничижение, покорность)²²⁶.

К сугубо «мужским» кинематическим знакам нужно отнести следующие: 1) поза «стоять на одном колене» (= мольба при сохранении собственного достоинства, преклонение, уважение, благоговение); она может сопровождаться поцелуем руки или края одежды женщины, 2) мужчина сидит в присутствии женщины равного или более высокого статуса (= демонстративное неуважение, проявление власти над ней), 3) нога поставлена на стул, одноимённая рука опирается о колено (= бравата, уверенность в себе); данная поза, очевидно, допускалась лишь в узком кругу при неформальном общении²²⁷. В ресторане клиент подзывал к себе «человека» ударами вилки о бокал²²⁸.

К чисто «женской» кинематике относятся: 1) появление на людях с распущенными волосами: а) растрёпанными (= знак позора, вины, раскаяния), б) причёсанными (= знак интимной обстановки, расположения к мужчине), 2) поза, когда женщина ставит руки в боки или упирается одной рукой в бок (бедро) и при этом стоит полубоком или боком к мужчине (= «заигрывание», флирт или демонстрация независимости, силы, уверенности), 3) поза, когда женщина кладёт голову на грудь мужчине или склоняет голову к его плечу (= выражение полного доверия,

²²⁶ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 293; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 19; Гинзбург С.С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Катерина-душегубка», «Плебей», «Жизнь за жизнь», «Чем люди живы», «Ключи счастья», «Портрет Дориана Грея», «Хвала безумию»); Великий Кино. С. 63, 72, 133, 267, 298–299; «Король Парижа» (Роже Бремон и герцогиня в парке у её дома; страдающая герцогиня у себя дома); «Отец Сергей» (герой и Мэри при первой встрече на балу).

²²⁷ См.: Гинзбург С.С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Горе Сары», «Плебей», «Пиковая дама»); Великий кино. С. 79, 267, 356; «Умирающий лебедь» (художник целует нижний край платья героини); «Пиковая дама» 1916 г. (Нарумов рассказывает о графине); «Барышня и хулиган» (герой целует край пальто героини).

²²⁸ См.: «Пиковая дама» (1916 г.) (Герман в ресторане).

любви, передача себя в его власть); подобным образом могла себя вести дочь при общении с отцом, а также влюблённая/любовница при встрече с объектом страсти²²⁹. Впрочем, и мужчина мог склонить голову на грудь любимой/родной женщины²³⁰.

О **символике материалов** сведения скудные. Единственная информация касается тканей: в определённых ситуациях символизировать жизнь могли материалы исконно белого цвета – например, те, из которых шились балетные пачки (муслин, тарлатан и др.), а символом смерти выступали ткани чёрного цвета – к примеру, бархат²³¹.

Столь же мало нам известно о **символике растений, насекомых и вещей**. Так, общепринятым знаком симпатии и любви считались белые цветы (хризантемы, лилии, розы). Устойчивым было увязывание понятий «труд» и «труженик» с образами жука и муравья, а понятий «безделие», «праздность», «вертихвостка» – с образом стрекозы²³². Относительно символики вещей можно указать вот что: пиджак, брошенный в грязь перед женщиной, дабы она могла пройти и не запачкаться, был демонстрацией «настоящей любви»²³³.

О **символике цвета** можно сказать вот что. В российском кино 1908–1919 гг. главенствовали два цвета – белый и чёрный. Чаще всего они символизировали соответственно добро и зло, жизнь и смерть, добродетель и греховность, небо и землю, искусство и прозу жизни, мечту и явь, любовь и ненависть, прощение и месть, жертву и мучителя (убийцу, виновника беды). Причём жертва и после смерти могла предстать в белых одеяниях²³⁴.

Кроме того, на уровне киноповествования оппозиция белое – чёрное была связана с противопоставлением устной и письменной речи: к устной отсылали титры (межкадровые надписи), которые писались белыми буквами, а письменную речь представляли надписи внутри кадра, писавшиеся чёрными буквами на светлом фоне²³⁵.

С 1917 г. на первое место выходит антитеза белого и красного цвета. Она тоже воплощала добро/зло, жизнь/смерть, добродетель/греховность, но «привязка» того или иного цвета к определённым полюсам в этих оппозициях зависела уже от того, к лагерю «революции» или «контрреволюции» принадлежал человек, употреблявший эти связи. Для большевиков, например, белый цвет имел отрицатель-

²²⁹ См.: Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 64–65 («Барышня и хулиган»); Гинзбург С.С. Указ. соч. Раздел «Иллюстрации» («Царь Иван Васильевич Грозный», «Русалка», «Человек из ресторана», «Антон Кречет», «Позабудь про камин...»); Великий Кино. С. 60, 63, 278, 285, 373; «Отец Сергей» (Мэри и царь наедине).

²³⁰ См.: «Молчи, грусть, молчи» (героиня и Зарницкий после его попытки обокрасть её).

²³¹ См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 240–241; Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв. М., 1995. С. 180, 206, 270.

²³² См.: Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 205, 213, 218, 274; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 150–151; Великий Кино. С. 169; «Миражи» (цветы в гримёрке у героини и в доме Дымова); «Умиравший лебедь» (цветы от художника); «Месть кинематографического оператора» (богач Жуков и танцовщица Стрекоза); «Стрекоза и Муравей».

²³³ См.: Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 58; «Барышня и хулиган» (герой и героиня у ровика).

²³⁴ См.: Великий Кино. С. 421; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 305; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 211, 235, 241; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 90; Якубович О.В. Новые находки на Госфильмофонде. С. 102; «После смерти» (явления умершей героини); «Умиравший лебедь» (призрак прежней жертвы художника).

²³⁵ См.: Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. С. 144–145.

ную («чёрную») окраску, а у монархистов и «белогвардейцев» мнение было обратное²³⁶.

* * *

Проведённое исследование позволяет утверждать, что российское игровое кино 1908–1919 гг. базировалось (хотя бы частично) на ментальных основаниях, роднящих его с мифотворчеством. Данный вывод является аргументом в пользу концепции, согласно которой кино вообще – это сфера гегемонии «мифологического (континуально-циклического)» сознания, но каждый фильм в отдельности – это продукт «исторического (дискретно-линейного)» мышления, при этом оба типа сознания находятся в диалектическом единстве²³⁷.

Нужно также отметить, что в психике российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. сосуществовали и переплетались «традиционные (добуржуазные)» представления и стереотипы с ментальными феноменами, характерными для Нового и Новейшего времени.

Литература:

- Багратион-Мухранели И.* Похвала объёму и тени // Искусство кино. 1999. № 12.
- Вадимов А.А.* Фокусы для всех. М., 1963.
- Вишневский Вен.Е.* Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М., 1945.
- Гаспаров Б.М.* Устная речь как семиотический объект // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 442.
- Гаспаров Б.М.* Система языковых ареалов и её значение для типологии культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 463.
- Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963.
- Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е.* Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.
- Журавлёв А.П., Павлюк Н.А.* Язык и компьютер. М., 1989.
- Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
- Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. М., 1992; *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв. М., 1995.
- Крейдлин Г.Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2002.
- Кузьмин Н.* Русский лубок. М., 1970; Библиотека русского фольклора. М., 1992. Т. 12: Народная проза.
- Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965.
- Леонов С.В.* «Разруха в головах»: К характеристике российского массового сознания в революционную эпоху (1901–1917 гг.) // Ментальность в эпохи потрясений и преобразований. М., 2003.

²³⁶ См.: Великий Киному. С. 484–486; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 11, 14, 17, 25, 28–33, 36, 37, 39, 46, 54, 61.

²³⁷ См.: *Лотман Ю.М.* Место киноискусства в механизме культуры. С. 147–148, 150; *Он же.* Феномен культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 463. С. 6; *Лотман Ю.М., Минц З.Г.* Литература и мифология // Там же. 1981. Вып. 546. С. 38, 41, 45–46.

- Лотман Ю.М.* Технический прогресс как культурологическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.
- Лотман Ю.М.* Место киноискусства в механизме культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Вып. 411.
- Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754.
- Лотман Ю.М.* Изъявление Господне или азартная игра? // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
- Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.
- Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М., 1998.
- Лотман Ю.М.* Феномен культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1978. Вып. 463.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г.* Литература и мифология // Там же. 1981. Вып. 546.
- Мукаржовский Я.* Статьи о кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1981. Вып. 546.
- Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Поляновский М.Л.* Поэт на экране (Маяковский – киноактёр). М., 1958.
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 2.
- Соболев Р.П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961
- Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 1.
- Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995.
- Успенский Б.А.* Избр. труды. М., 1994. Т. 2.
- Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641.
- Цивьян Ю.Г.* К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.
- Цивьян Ю.Г.* К символике поезда в раннем кино // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1987. Вып. 754.
- Чхартушвили Г.Ш.* Писатель и самоубийство. М., 1999.
- Юткевич С.И.* В лаборатории смешного // Из истории кино: Док. и мат. М., 1977. Вып. 10.
- Якубович О.В.* Иван Можухин: Рассказ о первом русском киноактёре. М., 1975.
- Якубович О.В.* Новые находки на Госфильмофонде // Из истории кино: Мат. и док. М., 1961. Вып. 4.
- Ямпольский М.Б.* О воображаемом пространстве фильма // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831.
- Ямпольский М.Б.* Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1984. Вып. 641.

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
