

О.Г. Усенко

О МОДЕЛИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ В РОССИЙСКОМ ИГРОВОМ КИНО 1908–1919 гг.

Российский игровой кинематограф родился в октябре 1908 г. и до прихода к власти большевиков был в руках частных лиц. Первые государственные студии появились в 1918 г. Однако многие из первых «советских» лент были сняты по заказу новых властей «кинофабрикантами». Национализация киноиндустрии началась 27 августа 1919 г. и закончилась четыре месяца спустя¹.

Художественный фильм, будучи отражением субъективности его творцов, содержит в то же время информацию об окружающем их мире, который и обуславливает эту самую субъективность. Игровое кино в целом — дискурсивное образование, рожденное в ходе коммуникации между кинотворцами и зрителями, а также в среде тех и других, — коммуникации, которая неразрывно связана с практикой создания фильма, его рекламирования и показа, восприятия, обсуждения и т. д.²

Цель данного исследования — выявить и теоретически осмыслить воплощенные в российских игровых кинолентах и фильмографии 1908–1919 гг. типичные идейно-эмоциональные (ментальные) феномены, которые относятся к социальному пласту индивидуальной психики, т. е. неразрывно связаны с бытием индивида как общественного существа.

Источниковую базу исследования формирует случайная выборка из всей совокупности материалов по истории российского игрового кино 1908–1919 гг. Однако остается открытым вопрос, является ли эта выборка репрезентативной. Точное количество художественных лент, снятых в то время, неизвестно. Примерные данные — минимум 2263 ленты³. Сохранились — хотя бы частично — около 15 % кинолент, а именно 346 фильмов. К 339 лентам частного производства нужно

¹ *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР: немое кино (1918–1934). М., 1965. С. 102–103; *Кино: Энциклопедический словарь.* М., 1986. С. 392.

² См.: *Усенко О.Г.* Методология изучения менталитета по игровому кино и ее апробация на примере российского кинематографа 1908–1919 годов // *Вестник Тверского государственного университета: Серия «История».* 2009. Вып. 3. № 40. С. 37–49.

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

прибавить 6 фильмов, снятых на государственных студиях в 1918–1919 гг.¹, а также учесть не попавший в каталог «Великий Кинем» фильм А. Ширяева «Шутка Арлекина»². С фильмографическими материалами сходная проблема — многие либо утрачены, либо сохранились не полностью³.

Источниковую базу исследования образуют 67 лент и 1 525 фильмографических «единиц» — репродукции афиш и анонсов, фотографии деятелей кино и «электротеатров», кадры из фильмов, синопсисы, анонсы, отклики на фильмы, отрывки из работ критиков, материалов государственного делопроизводства, источников личного происхождения.

В группу источников-кинолент входят следующие фильмы (некоторые сохранились не полностью): 1908 г. — «Драма в таборе подмосковных цыган», «Понизовая вольница», «Русская свадьба в XVI столетии», «Свадьба Кречинского», «Усердный денщик»;

1909 г. — «Мазепа», «Смерть Иоанна Грозного», «Шутка Арлекина»;

1910 г. — «Жизнь и смерть А.С. Пушкина», «Идиот», «Пиковая дама», «Русалка»;

1911 г. — «Евгений Онегин», «Жених», «Князь Серебряный», «Оборона Севастополя»;

1912 г. — «Барышня-крестьянка», «Борис Годунов», «Братья-разбойники», «Веселые сценки из жизни животных», «Крестьянская доля», «Месть кинематографического оператора», «1812 год», «Уход великого старца»;

1913 г. — «Воцарение Дома Романовых», «Домик в Коломне», «Дядюшкина квартира», «Ночь перед Рождеством», «Сонька Золотая ручка» (1-я серия), «Стрекоза и Муравей», «Трехсотлетие царствующего Дома Романовых»;

1914 г. — «Сказка о спящей царевне и семи богатырях», «Снегурочка», «Ты помнишь ли?...», «Хризантемы»;

1915 г. — «Дети века», «Дядя Пуд в Луна-парке», «Лилия», «Любовь статского советника», «Миражи», «После смерти», «Сонька Золотая ручка» (4-я и 6-я серии), «Счастье вечной ночи», «Тени греха», «Царь Иван Васильевич Грозный»;

1916 г. — «Жизнь за жизнь», «Лысый — кинооператор», «Пиковая дама», «Роман балерины», «Умиравший лебедь»;

1917 г. — «Бабушка русской революции», «За счастьем», «Король Парижа», «Набат», «Революционер», «Сатана ликующий»;

1918 г. — «Барышня и хулиган», «Горничная Дженни», «Закованная фильмой», «Молчи, грусть, молчи», «Отец Сергей», «Последнее танго», «Проект инженера Прайта», «Честное слово»;

1919 г. — «Девьи горы», «Поликушка».

¹ Великий Кинем: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002; Советские художественные фильмы. Т. 1. С. 5–19, № 2, 5, 21, 26, 34, 47.

² Этот кукольный фильм-балет хранится в личном архиве В. Бочарова. Отрывки из ленты включены в документальный фильм «Возвращение Мариуса Петипа» (Россия, 2008; реж. Н. Попова).

³ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 14–20, 260, 270–271; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 85, 155; Петрович А. Русская периодическая печать первых послереволюционных лет // Из истории кино. М., 1965. Вып. 6. С. 175.

Фильмографические материалы почерпнуты в двух каталогах¹, четырех сборниках², семи монографиях³ и книге воспоминаний⁴. Говоря об информативных возможностях привлеченных источников, нужно отметить, что до марта 1917 г. существовала официальная цензура. Во-первых, она следила за тем, чтобы в кинофильмах не было «порнографии». Во-вторых, запрещалось не только критиковать существующие порядки, но и просто поднимать в кино темы политического характера. Примерно до 1911 г. цензоры следили даже за тем, чтобы среди киногероев не оказались российские офицеры. До Февральской революции нельзя было изображать здравствующих членов царской фамилии, а также иноземных монархов. (Правда, последний запрет нарушался в начале Первой мировой войны, когда появлялись фильмы, выставившие германского императора в неприглядном свете.) Запрещалась демонстрация лент религиозного содержания, в том числе о жизни православного духовенства⁵.

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

К участникам кинопроцесса относятся:

1) кинодеятели:

а) авторы (создатели) фильмов или кинотворцы — режиссеры, сценаристы, операторы, композиторы, художники, продюсеры, актеры;

б) киноредакторы — цензоры, критики, прокатчики (последние могли менять названия, добавлять подзаголовки, вырезать куски);

в) кинорекламщики (авторы рекламных материалов) — художники, журналисты, фотографы;

2) кинозрители (кинопублика).

Под моделированием в данном случае понимается та сторона профессиональной деятельности кинодеятелей, когда они воплощают значимые для них социальные умонастроения, идеи и чаяния, а также свои собственные мысли,

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

² Великий Кино: Из истории кино. М., 1961. Вып. 4. С. 101–102; 20 режиссерских биографий. М., 1971; Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии: Воспоминания, документы, статьи. М., 1995.

³ Это уже названные монографии С.С. Гинзбурга, Н.А. Лебедева, Ж. Садуля, а также: Поляновский М.Л. Поэт на экране (Маяковский — киноактер). М., 1958; Соколов Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961; Зоркая Н.М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. М., 1976; Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х гг. М., 2005.

⁴ Левицкий А.А. Рассказы о кинематографе. М., 1964.

⁵ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 102, 129, 199–200, 376; Великий Кино: Каталог... С. 78; Гращенкова И.Н. Указ. соч. С. 17–19, 95.

взгляды и эмоции в типичных формах — в повторяющихся и сходных формулировках, мотивах, сюжетах, образах, изображениях, которые преподносятся публике в качестве образцов для подражания. При сопоставлении, анализе и обобщении этих типичных форм выявляются характерные для кинодеятелей ментальные модели тех или иных сфер действительности.

Базовыми (основными) следует, очевидно, считать ментальные модели, воплотившиеся в кинолентах, которые имели повсеместный зрительский успех и фильмография которых содержит преимущественно положительные отклики или по крайней мере не содержит прямых опровержений содержательной «начинки» фильмов. Вправе ли мы говорить о моделировании в указанном смысле, коли раннее российское кино было, как некоторые считали и считают, просто «аттракционом» — развлекательным зрелищем? Думается, что вправе. Продукция раннего отечественного кинематографа содержала не только развлекаловку, но и серьезные картины, и произведения подлинного искусства¹.

Если *индивидуальность* — это всё то, что делает человека отличным от иных людей, уникальным, то *личность* — это «социальная идентичность» или «субъективная культура», это те ментальные феномены и структуры, которые делают индивида членом конкретного общества, те компоненты его жизнедеятельности, которые являются типичными, ибо соответствуют предписаниям, предназначенным для всех или большинства членов данного социума².

Предмет исследования — базовая модель личности, воплощенная в отечественных игровых лентах и фильмографии 1908–1919 гг. Она адресовалась русскоязычным жителям Российской империи, воспитанным в лоне христианской культуры городским жителям, которые получили как минимум начальное образование, занимались интеллектуальным трудом и обладали средним достатком³. Нас будут интересовать лишь два параметра данной модели:

- 1) представления о качественном состоянии и границах «родного» общества;
- 2) общепринятые нормы, идеалы, ценности.

Выявленные черты базовой модели личности

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

Какой смысл вкладывался в понятия «человек» и «человечество»? Человеком вообще — абстрактным представителем человечества — считалась каждая особь рода Homo Sapiens. Российскому кино 1908–1919 гг. не был свойствен расизм, а кроме того, определение человека базировалось на его противопоставлении животному и машине. В то же время различались, так сказать, «настоящие» люди и «недоче-

¹ Гращенкова И.Н. Указ. соч. С. 13, 73–113, 119–123, 135–137, 221–225, 243, 251–252, 257.

² Общая психология. М., 1981. С. 65–66; Кон И.С. В поисках себя: личность и ее самосознание. М., 1984. С. 10–33; Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994. С. 90–93, 192–197; Триандис Г.К. Культура и социальное поведение. М., 2007. С. 120–157.

³ Усенко О.Г. Указ. соч. С. 51–56.

ловеки». 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 ее 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/пройдох¹. Наряду с этим «настоящие нормальные люди» делились, образно говоря, на людей первого сорта, второго и третьего. На вершине этой пирамиды стоял взрослый мужчина, ступенькой ниже — взрослая женщина, а в самом низу было место для детей.

В российском кино 1908–1919 гг. приключения были уделом, прежде всего, самостоятельных мужчин; фильмов для детей почти не было. Несовершеннолетние дети, как правило, вообще не играли самостоятельной роли в сюжетах, а положительная героиня чаще всего была пассивным существом².

Интересно, что граница между цивилизованными людьми и дикарями была размыта. С одной стороны, у «настоящих людей» белая кожа (европейцы, жители США и россияне), обладатели же черной и желтой кожи (например, готтентоты и кафры) фактически «недочеловеки». С другой стороны, и среди россиян имеются дикари (например, цыгане), а немцы-враги уподобляются туземцам. Более того, дикарем становится любой, для кого месть врагу подразумевает нарушение моральных табу, принятых в цивилизованном обществе, — к примеру, тот, кто насилует «вражеских» женщин³.

Более четким 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 — многоженцы, Россия — Турция, армяне — турки⁴. Среди христиан четко просматривается противопоставление православных католикам и протестантам, но лишь протестанты маркируются как носители сугубо отрицательного начала; католики же нередко являются положительными героями⁵. Сторонники официального русского православия («никониане») как носители добра противопоставляются раскольникам (старообрядцам и сектантам) — носителям зла⁶.

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 —

¹ 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.

² Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 120–122, 196, 200, 204, 206, 208, 288–289, 295.

³ Там же. С. 96, 217; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 144, 197, 272; Садуль Ж. Указ. соч. М., 1961. Т. 3. С. 439; Великий Кино: Каталог... С. 132, 236, 283, 484.

⁴ Великий Кино: Каталог... С. 61, 283, 413; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32–34; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 232–233.

⁵ Соболев Р.П. Указ. соч. С. 32–34; Великий Кино: Каталог... С. 203–204, 240, 256–257, 438; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 58; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 236–237, 239.

⁶ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 373; Великий Кино: Каталог... С. 386, 420, 423.

свобода для славян Австро-Венгерской империи¹. С лета 1914 г. для творцов и зрителей российских игровых фильмов иностранцы стали делиться на хороших и плохих: «наши союзники в войне и 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». Хотя Болгария выступала на стороне Германии, российское кино по-прежнему выражало благожелательность к болгарскому народу, а в измене «славянскому братству» обвинялся только его правитель (фильм «Иуда — коронованный предатель Болгарии»)².

Воплощенные в кино представления о *российском социуме* тоже были весьма сложными. В понятие «мы» (а значит, и в понятие «настоящие люди») представители изучаемой совокупности включали всё население Российской империи. Правда, имела место иерархия: так сказать, «полностью своими» были русские и украинцы, «почти своими» — христиане Кавказа и Закавказья, а «своими, да не совсем (чужими среди своих)» — поляки, мусульмане Северного Кавказа и евреи. Хотя у части кинозрителей бывали антиеврейские настроения, всё же российскому кино 1908–1919 гг. антисемитизм не был свойственен³.

Представления о качественном состоянии российского общества были связаны с делением социального прошлого, так сказать, на недавнее и давнее. Последнее обозначалось термином «былое» и маркировало временной сегмент, с которым у людей уже не было идентификации, который прямо противопоставлялся настоящему времени. Судя по всему, для россиян начала XX в. давнее прошлое закончилось в 1860-х гг. Так, фильм «Огородник Лихой» (1916) имел подзаголовки: «Ужасы былого» и «Ужасы крепостного права»⁴.

Отношение к стране и государственному строю до весны 1917 г. опиралось на веру в несокрушимость Российской империи и на лояльность монарху. В источниках отечество ассоциируется с патриархальной семьей, а монарх и его подданные — с отцом и детьми. Существовало представление, что уже во времена Киевской Руси монархия была абсолютной, т. е. ее ограничивали только обычай и мораль (исключением считалась лишь Новгородская республика)⁵.

Февральская революция привела к тому, что монархическое прошлое утратило ценностный статус. Началось демонстративное «прощание с прошлым», которое подразумевало его «разоблачение». Уважение к монархии сменили презрение и насмешка, очернение и осмеяние всего, что было ценным при старом режиме.

¹ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 196–197, 200, 205, 206; Великий Кино: Каталог... С. 239–240.

² Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 119, 156, 192–194, 201, 203–205; Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 230, 232–233; Великий Кино: Каталог... С. 203, 256, 302.

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

⁴ Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 104, 206.

⁵ Гинзбург С. С. Указ. соч. С. 192–195, 197, 200–201, 203; Великий Кино: Каталог... С. 61–64, 99, 137–144, 172–179.

Одновременно шла переоценка политического радикализма и масонства. Судя по всему, вступил в действие традиционный механизм смены эпох в массовом сознании путем разрыва с прошлым, которое становится вместилищем «ужасов» и грехов — даже тех, что в реальности не имеют к нему отношения¹. И всё равно монархические символы и понятия по-прежнему были в ходу — только уже как метафоры (фильмы «Борцы за светлое царство III Интернационала» и «В царстве палача Деникина»)².

«Модельные» представления об устройстве российского общества базировались на убеждении, что социальная иерархия неизбежна и естественна. Эмоциональный фон этого убеждения составляли чувство превосходства над нижестоящими (его составные части — удовлетворение, удовольствие, самолюбование) и одновременно чувство уважения и даже преклонения перед вышестоящими³. Среди россиян выделялись, так сказать, «нормальные подданные» и маргиналы, а среди «нормальных» — «социальные верхи» и «низы». Противопоставление верхов и низов представало как различие власть имущих и подвластных, знатных и незнатных («благородных» и «черни»), богатых и бедных, «образованных господ» и неграмотного народа (это прежде всего рабочие и крестьяне)⁴. С понятием «верхи» было связано понятие «общество», которым выделялись, так сказать, «первосортные люди» — жители городов. Хотя граница между верхами и низами была преодолима, её пересечение считалось чаще всего ненормальным и потому гибельным или смехотворным⁵.

В кино у аристократов — преимущественно отрицательный образ, а у крупных капиталистов — положительный. В целом позитивный ореол присущ и православному духовенству, тоже относимому к страте господ (хотя такое отношение кинодеятелей к представителям официальной церкви могло быть и показным — уступкой цензуре)⁶.

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 легкое. Вплоть до 1919 г. почти нет киногероев из рабочих и крестьян — преобладают предприниматели,

¹ Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 300–302; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 104; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 352–354; Великий Кино: Каталог... С. 409–410, 443; Лотман Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 110.

² Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 352–354; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 10, 11, 38.

³ Пави П. Указ. соч. С. 146, 151–153; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 115; Великий Кино: Каталог... С. 49.

⁴ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 95–97, 107–108; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 210.

⁵ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 105, 144, 216–218, 220, 229; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92–97, 104, 198, 243, 289–292; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 11; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 38–39, 57–58; Великий Кино: Каталог... С. 171, 268, 305, 338; Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 175.

⁶ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 224–225; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 64; Великий Кино: Каталог... С. 484; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 439.

купцы, дворяне, чиновники и разночинцы, пусть даже порвавшие со своей средой. Единственная стачка, показанная на экране, выглядит нелепо, равно как и единственный показ восстания крестьян¹. Хотя сюжеты из крестьянской жизни экранизировались нередко, такие фильмы были далеки от реализма. Бросаются в глаза сентиментальность и слащавость повествований о «пейзажах», подчеркнутый этнографизм фильмов, нежелание понимать сельчан, пребывающих во «тьме невежества», отношение к ним, как детям, которых нужно учить и опекать².

Состав маргиналов российского общества, судя по игровым фильмам 1908–1919 гг., был таков: богема (бедные актеры, танцоры, музыканты, литераторы, художники, циркачи), цыгане, уголовники, арестанты и каторжане, содержатели и обитатели притонов и публичных домов, нищие. Отношение к ним по преимуществу отрицательное или настороженное, хотя богема, цыгане и проститутки иногда удостоиваются жалости и сочувствия³.

2. Ценности, нормы, идеалы

Из фундаментальных ценностей главной, судя по всему, была *правда*, под которой разумелось нерасторжимое единство истины, морали и блага (добра). Понимание того, что такое *истина*, было противоречивым. С одной стороны, она разумелась как правильное отражение в сознании людей законов объективного мира, т. е. имела субъективную природу. С другой стороны, истиной было не только знание о законах мироздания, но и сами эти законы — она оказывалась неотъемлемой частью внешнего для человека мира. В одних случаях истина была динамическим феноменом — знанием, верно отражающим постоянно меняющуюся жизнь. В других истиной считалось нечто уже существующее, но лишь до поры скрытое, ибо ее ядром представлялись данные раз и навсегда, неизменные нормы и представления — прежде всего моральные и религиозные⁴.

Истина представлялась единством рационального и эмоционального. Ее воплощениями были не только знания, объективированные в научных трудах, произведениях искусства и фольклора, сакральных текстах, но и необъективированные идейно-эмоциональные феномены — религиозная вера и неписаные, а частью даже неосознаваемые традиции и нормы общежития. Соответственно путями обретения истины считались религия, искусство и наука, причем предпочтение отдавалось первым двум⁵.

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

² Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 118–119, 126–127, 221; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 129–132, 134–136; Великий Кино: Каталог... С. 40.

³ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143–145; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 208, 217, 220, 231–232; Великий Кино: Каталог... С. 15–16, 71, 146, 171, 248, 258–260, 467–468; «Любовь статского советника»; «Последнее танго».

⁴ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 187, 210, 221, 226, 228–229; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 30; Великий Кино: Каталог... С. 39, 42, 52.

⁵ Великий Кино: Каталог... С. 434–435; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 67–69; Гращенкова И.Н. Указ. соч. С. 79–80, 91–92, 99, 109, 192.

Мораль на уровне индивидуального поведения представляла как добродетель. В российской киноиндустрии начала XX в. господствовало мнение, что добродетель есть только у людей, входящих в понятие «мы (свои)», т. е. у «настоящих людей», ибо зверствующие захватчики представляли воплощениями Антихриста и убийство их было уже не мстью, а возмездием, доблестью, причем для этого допускались любые средства¹. Зависимость морали от деления на своих и чужих проявлялась 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 им выходит боком)².

Среди моральных представлений, воплощенных в источниках, главным было мнение, что разум должен господствовать над эмоциями. Прежде всего человеку нужно было контролировать низменные эмоции. Кино регулярно напоминало библейскую заповедь «Не пожелай жены ближнего твоего». Оно внушало, что, если отдаться любовной страсти, можно искалечить всю жизнь. Однако разум должен был держать в узде и другие эмоции. К примеру, считалось дурным тоном упиваться своими чувствами³.

Полагалось, что при нормальной, благополучной жизни желать большего — грех, т. к. потеряешь и то, что имеешь (именно такова глубинная подоплека популярного мотива обольщения в мелодрамах). Положительный киногерой был зачастую воплощением бережливости, а его антагонист — неисправимым кутилой. Тяга к роскоши и власти воспринималась как темная сила внутри человека. Ее противоположностью виделась любовь мужчины и женщины без корыстных побуждений⁴.

С пониманием *блага* был связан такой принцип межличностных отношений, который можно выразить словами «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 близким⁵. При этом пропагандировалось, что настоящая любовь (к родным, любимым, друзьям) подразумевает самопожертвование — хотя бы в форме временного отказа от своего жизненного принципа⁶. В то же время допускалась «ложь во спасение» — индивиду разрешалось нарушить закон ради соблюдения морали

¹ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 96; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 196–197, 206; Великий Кино: Каталог... С. 42, 203–204, 215; Пави П. Указ. соч. С. 175.

² Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 205–209; Великий Кино: Каталог... 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.

³ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 214, 229, 276, 308; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–233.

⁴ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 198–199, 289–290; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 212, 224–225, 249; «Жизнь за жизнь» (Журов и князь Бартинский); «Миражи» (признание героини жене о ее влечении к богатству).

⁵ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 200, 218–219, 231–232, 240; Великий Кино: Каталог... С. 171, 201, 305.

⁶ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 204–209; Великий Кино: Каталог... С. 73, 198, 207–208, 216, 223–224, 249, 277, 335, 358, 426; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 295; Поляновский М.Л.

и высшей справедливости, скрыв само правонарушение или свою роль в нём, а также позволялось вводить в заблуждение другого человека, если это способствовало его благополучию¹.

Представления о благе и морали увязывались воедино посредством понятий *справедливость* и *законность*. Справедливым считалось всё, что соответствовало должному порядку вещей, законам мироздания и человеческого общения. 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 целого². Оппозиция «справедливость/несправедливость» находила выражение в противопоставлении соответственно морали и распутства, верхов и низов, бедности и богатства. С этой антитезой (особенно характерной для мелодрам) коррелировали радость и печаль, восторг и гнев, удовлетворение и негодование, умиление и сострадание. Процесс установления справедливости увязывался с действием закона воздаяния, согласно которому зло будет наказано, а добро вознаграждено. Так, в киномелодраме для сюжета оболъщения были типичны такие мотивы, как разочарование/раскаяние оболъстителя и его крах/расплата³. Суть революционных преобразований виделась в рокировке верхов и низов. Выражением этого был клич «Мир — хижинам, война — дворцам!»⁴.

В то же время имел место «абстрактный гуманизм». Имеется в виду декларативное уважение к человеческой жизни (осуждение убийств, совершаемых просто так, «играючи», а также террора и политического насилия), к смерти (нельзя обращаться с умершим, как с падалью), к обездоленному человеку — прежде всего христианину⁵.

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

Не было понятий «авторское право» и «плагиат», ибо господствовало мнение, что произведение искусства принадлежит всем. Люди, которые занима-

Указ. соч. С. 58; «Король Парижа» (готовность Жана Генара пойти на поклон к матери ради друга).

¹ Великий Кино: Каталог... С. 277–278 (синописис фильма «Счастье вечной ночи»); «Жизнь за жизнь» (убийство князя Хромовой и ее дальнейшее поведение).

² Эстетика. С. 199; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 296, 361–364; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 207–208; Великий Кино: Каталог... С. 389–393; «Набат».

³ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 190, 198, 201–211, 218, 223, 225; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 143; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 52–53; Великий Кино: Каталог... С. 217, 272–277.

⁴ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 146, 361–362; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 207–208, 240–241; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 5, 24, 35.

⁵ 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 киноактере. М., 1975. С. 6.

лись плагиатом, не испытывали страха, стыда или угрызений совести¹. Право собственности было священным, если имущество было нажито честным путем. В мелодрамах и детективах ни одно покушение на собственность не остается безнаказанным, но вот в картинах о разбойниках и авантюристах победа (а значит, симпатии зрителей) на стороне тех, кто занимается экспроприацией «неправедного» имущества. Остается добавить, что раз нет понятия «плагиат», понятие «кража» применимо лишь к материальным объектам².

Еще одной фундаментальной ценностью в рамках изучаемой модели личности была *красота* (*прекрасное*). Бросается в глаза максимально тесное сближение красоты и правды. Так, для создания и поддержания культа денег создатели игровых фильмов применяли такой прием, как эстетизация богатства. В то же время фильмы, где имела место эстетизация порока, успеха не имели. Кроме того, для российских кинодеятелей и кинозрителей 1908–1919 гг. было очевидным, что есть красота героического³. 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. Однако предполагалось, что искусство должно поучать ненавязчиво. Одной из причин провала французских киномелодрам стало как раз присущее им назойливое морализирование⁴.

Поскольку особо ценным считалось всё, что поддерживает миропорядок, установленный от века, постольку такой статус был и у бессмертного по своей природе *искусства*⁵. Ключевым было представление, что искусство — часть праздника, а значит всего лишь способ развлечения и отвлечения от повседневности⁶. Отсюда популярность мелодрам, исторических и детективно-приключенческих фильмов — произведений, которым по законам жанра присущи экзотика, интрига, зрелищность, перипетии судеб, «красивая жизнь»⁷. Отсюда и такая особенность комедий, как «полная их оторванность от современной жизни». С указанным выше массовым представлением связан и тот факт, что в 1915–1918 гг. российский кинематограф старался «не замечать» идущую мировую войну. На это влияли и антивоенные настроения, распространившиеся в среде кинозрителей⁸.

¹ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 113–124, 129, 140, 156, 219, 230–231, 253, 261, 265, 273, 276, 359–360; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 98, 102, 105–106, 110, 136–137; Лебедев Н.А. Указ. соч. С. 47; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 27; Великий Кино: Каталог... С. 32, 136, 192, 277, 311, 410.

² 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.

³ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 227, 304, 313, 353.

⁴ Там же. С. 220–221, 276; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 133–136, 279.

⁵ Пави П. Указ. соч. С. 175; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92.

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 158, 192, 206, 211–216, 250, 255, 364; Левицкий А.А. Указ. соч. С. 113–114, 120.

Отношение к художнику, автору произведений искусства, было весьма своеобразным. Он в известной мере уподоблялся Богу, воспринимался как демиург идеального, им самим созданного, мира, а его творчество приравнивалось к магии¹. Хотя по поводу того, чем искусство отлично от псевдоискусства, единства не было, тем не менее художественные произведения делились по принципу «высокие» — «низкие»². При этом существовало предубеждение к высокому искусству и эстетству. Так, в мелодрамах большинство деятелей искусства — это маргиналы, а их увлечение творчеством часто сопряжено с патологией, аморальностью, преступлениями, переходом человека под власть Сатаны³.

Если говорить о «модельных» *ценностях индивидуального бытия*, то общими для мужчин и женщин были добродетельность и любовь к ближнему (в православной трактовке), любовь к отечеству (патриотизм), верность слову, человеку и Богу, а также искренность, честность, уважение к закону. Преимущественно «мужскими» ценностями считались верность общественному долгу, доблесть и геройство (мужество, храбрость, удаля), а «женскими» — скромность, целомудрие, заботливость⁴.

Среди «модельных» *норм* на первое место нужно поставить *религиозность*. Место человека в мироздании виделось таким: человек — существо по преимуществу зависимое, живущее в окружении более могущественных сил (главные — Бог и Сатана), поэтому он должен придерживаться вечных законов мироздания и не придумывать новые. Во Вселенной господствует рок (фатум), но существует и персональная судьба (доля). Ее можно знать или не знать, принимать или пытаться избежать. В какой-то мере можно даже ее изменить — следствием этого будет переход от несчастья к счастью или наоборот. При этом «доля» не равна «счастью»⁵. Эмоции, подкреплявшие представления о месте человека в мире, были явно обусловлены особенностями христианской веры, а значит, включали смирение и страх перед высшими силами, любовь к Всевышнему и надежду на вечную жизнь в Царстве Божьем.

С ортодоксальной христианской верой вполне уживалась магия. Например, элементом сюжета могло быть чудотворное воздействие икон или, наоборот, козни дьявола. Различались белая, положительная магия (обретение истины

¹ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 94; Великий Кино: Каталог... С. 434–435; Поляновский М.Л. Указ. соч. С. 67–69.

² Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 95–97, 107, 269; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 119, 210.

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

⁴ 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.

⁵ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 214, 228–229, 262; Великий Кино: Каталог... С. 8, 145, 150–151; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 106, 112–116, 123–125, 133–136, 187, 204, 219, 269, 279, 288–289; Эстетика. С. 199; Пави П. Указ. соч. С. 146, 152, 175; «Миражи» (сон героини).

с помощью волшебных предметов) и черная, вредоносная (чары колдунов и гипнотизеров, мистическая связь человека и некоторых вещей)¹.

Человек рассматривался как носитель телесного и духовного начал, причем телесное было второстепенным. Духовное начало составляли сугубо человеческое (психика) и божественное (бессмертная душа). Психика же представляла симбиозом сознания и подсознания, рассудка и безрассудства, рационального и эмоционального. У «нормального» человека психика представляла как нечто цельное и гармоничное. Сомнения и внутренние конфликты воспринимались как пагубная девиация. Считалось, что долго находиться в состоянии душевного раздора невозможно и нельзя. В то же время постулировалось, что внутренние конфликты неизбежны — прежде всего в ситуации выбора между добром и злом. У человека есть свобода воли, но по своей природе он слаб, а значит, потенциально греховен. Он поддается соблазнам потому, что сильная эмоция захватывает его целиком, становится аффектом или манией. Не случайно были популярными названия лент, указывавшие на стихийность и непреодолимость эмоций («В буйной слепоте страстей», «Не разум, а страсти правят миром», «Невольник рагула», «Смерч любовный» и пр.)².

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 ее — главная цель жизни, и ради этого можно пойти и на смерть. В результате оказывается, что самоубийство — хоть и грех, но всё же допустимо, если к нему привело раскаяние, стремление избежать позора, нежелание попасть в руки врага или поступиться моральными принципами³. В конечном счете допустимым оказывается и суицид из-за неразделенной любви⁴.

Соотношение *индивидуальности* и *личности* понималось как диалектика сугубо интимного и общественного. Имел место умеренный конформизм: общественное ставилось выше индивидуального, но столкновение этих двух начал осознавалось как ситуация выбора, где последнее слово было всё же за индивидом. Установка на подчинение индивида обществу проявлялась в декларировании следующих идеалов: 1) любовь к женщине менее важна, чем долг: служебный, почтения монарха, послушания родителям, долг чести (карточный

¹ 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: Каталог... С. 124, 220, 342, 369; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 2; «Сатана ликующий»; «Девьи горы».

² Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 92, 133–134, 198, 202, 204–207; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 229, 234, 308–309, 379–380.

³ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195–196, 204, 231; Великий Кино: Каталог... С. 121, 123, 133–134, 150, 160, 172, 190, 199, 272, 282, 305, 350, 374, 405, 407, 442, 496; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 297; «Жизнь за жизнь» (требование Хромовой, дабы князь покончил с собой); «Тени греха» и «Роман балерины» (суициды героинь); «Поликушка» (самоубийство героя).

⁴ Великий Кино: Каталог... С. 30, 69, 100, 158, 183, 195, 198, 207, 209, 216, 224, 226, 261, 269, 305, 361, 372, 389, 426; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 172; «Хризантемы» (суицид героини).

или необходимость держать слово); 2) выше любви к мужчине — материнский долг и чувство благодарности к родителю/благодетелю, подразумевающее готовность выполнить его волю; 3) лучше смерть, чем позор и общественное порицание; 4) работодатель имеет право вмешиваться в личную жизнь работника, если это оговорено заранее; 5) защита отечества от врага — святое дело, и это подразумевает не только одобрение всеобщей воинской повинности, но и готовность на время войны позабыть о социальных распрях и даже о своей личной жизни¹.

Индивидуализму потворствовало, во-первых, допущение, что можно не выполнять долг, например, доносительства, или если вред причиняешь только себе — к примеру, берешь на себя вину вместо другого. Во-вторых, существовала презумпция, что бунт против государства и общества — дело одиночек (даже революционеры изображались таковыми)². В-третьих, имело место убеждение, что так называемое «общество» (круг обеспеченных людей, противопоставляющих себя черни и богеме) — средоточие лени, пороков, мертвящих условностей³. Наконец, не забудем, что у представителей изучаемой общности была принципиальная готовность оправдать самоубийство.

Подразумевалось, что сохранять единство своего «я» помогает жизнь в привычном для индивида социокультурном окружении, поскольку, судя по фильмам, добровольный разрыв человека с воспитавшей его средой чаще всего был временным и трагическим. А это значит, что главным в характеристике индивида считался его общественный статус⁴. При этом допускалась возможность полного физического преобразования индивида под воздействием пережитого. Обратной стороной такого допущения было мнение, что единой идентичности на всём протяжении жизни человека может и не быть. Добавочным основанием этому мнению служило убеждение, что нравственность индивида изменчива: он может вдруг попасть под иго страстей и пороков, но столь же внезапно может и выбраться из-под него⁵.

¹ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 195, 197, 200, 301–303, 357, 375, 378; Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196; Великий Кино: Каталог... 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; «Тени греха» (героиня убивает любовника-шантажиста и кончает жизнь самоубийством); «Жизнь за жизнь» (просьба Хромовой, дабы Ната уступила князя Мусе; желание Хромовой, чтобы князь умер, а не попал в тюрьму); «Ты помнишь ли?..» (прозрение героини, что семья важнее любовника); «Миражи» (договор Дымова с героиней при ее поступлении на работу).

² Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 196, 207; Садуль Ж. Указ. соч. Т. 3. С. 303; Великий Кино: Каталог... С. 398–399, 478–479; «Революционер»; «Бабушка русской революции».

³ Великий Кино: Каталог... С. 258–260, 467–468; «Любовь статского советника» и «Последнее танго» (полные жизни героини-танцовщицы и их мужа-сухари); «Король Парижа» (разрыв аристократа Жана Генара с привычным окружением).

⁴ Великий Кино: Каталог... С. 398–399, 406–408, 429; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 36, 45; «Король Парижа» (возвращение Жана Генара в родную среду).

⁵ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 195, 206, 224; Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 247; Великий Кино: Каталог... С. 223–224, 276, 448; «Ты помнишь ли?..» (моральное возрождение героини под звуки рождественских колоколов).

«Модельное» отношение к богатству двойственно. С одной стороны, у богатства позитивный ореол. В киномире оно отождествляется с красотой — даже на сюжетном уровне (среди «хороших» персонажей немало богатых красавцев и красавиц); крупный капиталист — преимущественно положительный герой. С другой стороны, допустимо лишь богатство, нажитое праведным путем. Неправедными способами обогащения считались биржевая и торговая спекуляция, афера, подлог, хищение, ограбление, разбой, ростовщичество, шулерство, мажордерство. Предполагалось, что полученное такими путями состояние не может принести счастья, более того — за него грядет 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), зато у благородного разбойника позитивный ореол.

Одновременно «бездельники» (аморальные аристократы) и жулики-богачи противопоставляются «труженикам». Причем последними оказываются чаще всего люди творческих профессий, законопослушные и верные морали предприниматели¹. Наконец, одной из идеальных норм жизни богачей была филантропия (участие в благотворительных акциях)².

Нормы отношений между полами базировались прежде всего на восприятии женщины как пассивного существа. Среди сюжетных стереотипов обнаружены следующие: 1) порядочная женщина — объект³; 2) активная женщина (субъект) — носитель зла: она либо изначально порочна⁴, либо стала такой из-за того, что изменила своей природе, отринув мораль⁵. Из визуальных стереотипов того же ряда можно вспомнить шаблонный кадр, когда мужчина заваливает женщину спиной на свою руку и впивается сверху в ее губы⁶.

Взгляды на человеческую сексуальность включали различие любви и страсти. Последняя отсылала к звериному началу в человеке, ее синонимами

¹ Великий Кино: Каталог... С. 55–56, 63–64, 80, 86–87, 168, 243, 248, 274, 276, 297, 316, 333, 335–336, 341–342, 353, 358, 383; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 52; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 206, 211–212, 224–227, 229, 272–273, 313, 361–362, 365; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 198–223, 231–233, 243, 290; «Хризантемы» (героиня-балерина и ее соперница-миллионерша).

² «Миражи» (благотворительный вечер); «Сатана ликующий» (организация благотворительного концерта); «Король Парижа» (благотворительный базар у герцогини).

³ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 288–289, 295; Великий Кино: Каталог... С. 277–278.

⁴ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 198, 200–201, 204, 206; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 233, 272; Великий Кино: Каталог... С. 41, 72, 77, 86, 100, 124, 192, 213, 217; «Сатана ликующий» и «Король Парижа» (поведение кокоток).

⁵ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 196, 205–207, 212–214, 216, 221, 222, 231, 292; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 272, 375; Великий Кино: Каталог... С. 28, 30, 41, 53, 58, 64, 67–69, 71, 85–87, 99, 117–118, 155, 157–158, 172, 207–208, 210–211, 223–224, 282; «Тени греха» (несоблюдение героиней правил приличия приводит ее к преступлению и гибели); «Ты помнишь ли?..» (измена героини доводит ее мужа до самоубийства); «Молчи, грусть, молчи» (героиня бросила большого мужа ради любовника).

⁶ «Последнее танго» (поцелуй героини и жениха в таверне).

были плотское вожделение и похоть¹. 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 подоплека популярнейшего (и в кино, и в литературе) мотива «красавица в жёны — награда за добродетель»².

Секс до брака и вне его осуждался, но фактически допускался как неизбежное зло. При этом подразумевалось, что ответственность за добрачную или внебрачную связь несет прежде всего женщина, т. к. она и должна, и способна противостоять соблазнителью/насильнику³. Считалось, что вне официального брака у мужчины и женщины нет моральных обязательств друг перед другом — например, допустимо прогнать любовника, покинуть любовницу. Расхожим было представление, что в любовь можно играть, как в карты, и заключать на нее пари⁴.

Факторами *престижа/позора* индивида в первую очередь были суждения о его поступках и мнения о нём людей из его непосредственного окружения. Причем 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 бесцельность девицы ради семьи прощается, а жертва, как правило, вознаграждается)⁵.

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 павших⁶.

¹ *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 64–65 («Немые свидетели»); *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 229–230; Великий Кино: Каталог... С. 272, 305, 448.

² *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 121; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 365; Великий Кино: Каталог... С. 383, 428–429.

³ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195–196, 200, 211–222, 231–232; Великий Кино: Каталог... С. 196, 361, 389; *Соболев Р.П.* Указ. соч. С. 159; «Месть кинематографического оператора» (Жучиха и любовник); «Тени греха» и «Ты помнишь ли?..» (сюжеты строятся на измене замужней дамы).

⁴ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195–242; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 53; Великий Кино: Каталог... С. 147, 189–190, 225–226, 282, 334–335, 360, 471; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 48; «Счастье вечной ночи» (отношения Георгия с любовницей); «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 насчет Инги); «Король Парижа» (титры об отношении Роже Бремона к любви).

⁵ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 206; Великий Кино: Каталог... С. 117, 157–158, 209, 277–278, 335; «Счастье вечной ночи» (брак Вадима с героиней как финальная награда за его самопожертвование из любви к ней).

⁶ Великий Кино: Каталог... С. 141; Советские художественные фильмы. Т. 1. № 25; «Революционер» (клятва товарищей на могиле ссыльнопоселенца: «Прощай, товарищ! Мы будем бороться до победы!»).

Сугубо «женским» способом обрести или повысить свой престиж была стойкость перед соблазнами роскоши и любовной страсти¹. Фактор *позора*, общий для мужчин и женщин, — 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); когда он зависит от жены или любовницы (он — подкаблучник, она его бьет или материально обеспечивает); когда его дочь убегает или ее похищают; когда другой мужчина из числа «своих» обладал или обладает «его» женщиной (женой, невестой, любимой). В последнем случае если «потерпевший» убивал себя, соперника и/или женщину, он вызывал сочувствие у окружающих. Еще одна позорная ситуация для мужчины — если «чужаки» (например, во время войны) насилуют женщин, входящих для него в круг «своих»; в этом случае сценарий поведения мог быть лишь один — истребление врага².

Позором для порядочной женщины были прежде всего ее добрачная «нечистота» (добровольная интимная связь, изнасилование или даже просто тайное свидание), отказ от брака и уход к другому накануне свадьбы, а также демонстративное пренебрежение к ней со стороны близкого мужчины, обращение с ней как с вещью (проигрыш ее в карты, дарение другому или наличие у мужа всем известной любовницы)³.

Половина всех игровых картин, снятых в России в 1908–1919 гг., относились к жанру мелодрамы. Другую половину делили между собой (примерно поровну) комедийные ленты и картины детективно-авантюрного характера⁴. Для произведений всех трех жанров ключевым является понятие социального или жизненного равновесия — его нарушением сюжетное действие начинается/предваряется, а восстановлением заканчивается⁵. Соответственно российское кино в начале XX в. пропагандировало идеал *мировой гармонии*. Человеческое общество рассматривалось как система, находящаяся в равновесии, где порядок и благо отождествлялись, поэтому нарушение порядка было злом. Частные проявления хаоса воспринимались как неизбежность, однако предполагалось, что в конце

¹ Великий Кино: Каталог... С. 194, 196, 361, 389.

² Великий Кино: Каталог... С. 15–16, 22, 62, 67, 71–74, 84–85, 119–121, 145, 189–192, 196–198, 209–211, 221, 225, 240, 266, 272, 305, 324, 376, 380, 433, 468, 471, 484; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 196, 206; *Соболев П.П.* Указ. соч. С. 154, 159; *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 195, 202–203.

³ Великий Кино: Каталог... С. 15–16, 119, 26, 68–69, 72, 74, 117, 123, 155, 171, 198, 201, 210, 225, 272, 305, 341, 433, 466, 471, 477; *Соболев П.П.* Указ. соч. С. 171; «Миражи» (реакция знакомых во время встречи с героиней у дома ее любовника); «Молчи, грусть, молчи» (переход героини от Прахова к Зарницкому).

⁴ *Зоркая Н.М.* Указ. соч. С. 186; *Гинзбург С.С.* Указ. соч. С. 208, 243; *Лебедев Н.А.* Указ. соч. С. 53.

⁵ Эстетика. С. 199; *Пави П.* Указ. соч. С. 146, 152, 175.

концов добро восторжествует. При этом бытовало представление, что зло порождается даже тягой к добру, если эта тяга чрезмерна¹.

Еще одним идеалом была *традиционность*, ориентация на вечно обновляющуюся старину, на повтор известного. Наглядным выражением указанной ориентации была любовь к повторам. Как в лубочной и бульварной литературе, так и в кино совершенно нормальным, а часто и желательным было вариативное повторение одних и тех же сюжетных мотивов, присутствие однотипных персонажей, шаблонность образов. Повторы часто содержались и в названиях кинолент (например, «Раба страстей, раба порока»)².

Идеалом человека был страдалец — индивид, претерпевающий невзгоды: аскет, подвижник, блаженный или внешне обычный добродетельный человек, свободный от человеческих слабостей и противник кровопролития. Но также это мог быть изначально хороший человек, совершивший тем не менее грех и от раскаяния покончивший с собой. Именно к этим двум типам относятся большинство положительных героев мелодрамы. Можно даже сказать, что они, воплощая идеал жертвенности, выступают неким приземленным аналогом христианских мучеников³.

Сообразно с этим для изучаемой модели личности характерна установка на то, чтобы активность человека была направлена прежде всего внутрь его самого. К проявлениям этой установки относится представление, что социальные проблемы и конфликты можно предотвратить или разрешить моральным исправлением и/или самосовершенствованием людей. Из этого же ряда — преимущественное внимание к душевной жизни героев, а не к их действиям и событиям вокруг них (в отличие от лент из Франции и США). Вспомним характерную для раннего российского кино смену эпизодов «скачком» — такой переход согласуется с «видами действия, где мотивировка перенесена во внутренний мир персонажей»⁴. К тому, чтобы зритель фокусировал свое внимание на психике персонажей, подталкивали статичность мизансцен, минимум внутрикадровых передвижений, а иногда и полная неподвижность героя. При этом даже в рамках так называемого «психологического кинематографа» было мало интереса к взаимоотношениям человека и общества — социальные проблемы затрагивались редко и вскользь, а героев окружала чаще всего условная среда⁵.

¹ 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).

² Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 106, 112–116, 123–125, 133–136, 187, 204, 219, 269, 279, 288–289.

³ Гинзбург С.С. Указ. соч. С. 378; Великий Кино: Каталог... С. 375, 394; Соболев Р.П. Указ. соч. С. 165.

⁴ Мукаржовский Я. Статьи о кино // Ученые записки Тартусского ун-та. 1981. Вып. 546. С. 116.

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