

УДК 791.3
ББК 85.374

Эвальё Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

ResearcherID: AAS-2640-2020

Scopus Author ID: 58772764100

amaris_evally@mail.ru

Ключевые слова: Я. Протазанов, антропологический идеал, пространство, картина мира, «новый человек», город, провинциальный город, интерьер, реальность

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24–28–01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

Эвальё Виолетта Дмитриевна

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-662-695

Для цит.: Эвальё В.Д. Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе // Художественная культура. 2025. № 4. С. 662–695. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695>

For cit.: Evallyo V.D. Representation of the Ideal Hero's Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 662–695. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695> (In Russian)

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

ResearcherID: AAS-2640-2020

Scopus Author ID: 58772764100

amaris_evally@mail.ru

Keywords: Ya. Protazanov, anthropological ideal, space, worldview, 'new man', city, provincial town, interior, reality

The study was supported by a grant of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 24–28–01484 "Anthropological ideals in the adventure films of Russian silent cinema of the 1910s–1920s".

Evallyo Violetta D.

Representation of the Ideal Hero's Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews

Аннотация. В фокусе внимания настоящей статьи пространства — крупных и провинциальных городов, интерьеров, специфика конструирования кадра в контексте соотношения человеческого и материального. В рамках анализа мы обратились к немым фильмам Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925), «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой») (1927), «Человек из ресторана» (1927) и «Белый орел» (1928). Сравнительный анализ фильмов позволил более контурно очертить специфику восприятия режиссером дореволюционной картины мира. Режиссер демонстрирует предельную уязвимость и частичную несостоятельность антропологических идеалов перед любым социальным и политическим строем. Важно, что за каждым типом картины мира Протазанов закрепляет пространство и специфику его взаимодействия с героями. Протазанов довольно лаконично очерчивает внешнюю среду, а важнейшие для драматургии сцены разворачиваются во внутренних, интерьерных пространствах. Преимущественно пространственная среда — и природный, и деревенский, и городской пейзажи — характеризуется предельной статичностью.

Исследуя пространства провинциальных и столичных городов, улиц, ресторана, дворцов и тесных комнат, Протазанов полагает их неприемлемыми для жизни человека. Преображения мира, городов, характеров у него фактически не происходит. «Новые люди» (коммунисты, революционеры) оказываются такими же заложниками общечеловеческих проблем (бюрократии, узколюбости и/или трусости вышестоящих чиновников, стремлений к личной выгоде). Пространственная среда характеризуется инертностью, а люди (персонажи) находятся в специфически демонстрируемом «вакууме власти». Идеальный герой — обладатель конкретного набора человеческих вечных ценностей, лежащих за пределами какого-либо социального и политического устройства.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

Abstract. This article focuses on the spaces of large and provincial cities, interiors, and the specifics of frame construction in the context of the relationship between the human and the material. In our analysis, we examined Ya. Protazanov's silent films *The Tailor from Torzhok* (1925), *Don Diego and Pelageya (The Case of Pelageya Demina)* (1927), *The Man from the Restaurant* (1927), and *The White Eagle* (1928). A comparative analysis of these films allowed us to more clearly delineate the director's specific perception of the pre-revolutionary worldview. The director demonstrates the extreme vulnerability and partial inconsistency of anthropological ideals in the face of any social and political system. Importantly, Protazanov attributes each type of worldview to a particular space and the specifics of its interaction with the characters. Protazanov outlines the external environment quite succinctly, while the most dramatic scenes unfold in interior spaces. The predominantly spatial environment — natural, rural, and urban landscapes — is characterized by extreme staticity.

Exploring the spaces of provincial and capital cities, streets, restaurants, palaces, and cramped rooms, Protazanov considers them unsuitable for human habitation. In his work, the world, cities, and characters are virtually never transformed. The 'new people' (communists, revolutionaries) find themselves equally hostage to universal human problems (bureaucracy, the narrow-mindedness and/or cowardice of higher-ranking officials, and the pursuit of personal gain). The spatial environment is characterized by inertia, and the people (characters) find themselves in a specifically demonstrated 'power vacuum'. The ideal hero possesses a specific set of eternal human values that lie beyond any social or political structure.

Введение

В фокусе внимания настоящей статьи пространства — крупных и провинциальных городов, интерьеров, специфика конструирования кадра в контексте соотношения человеческого и материального. В рамках анализа мы обратились к немым фильмам Я. Протазанова (1881–1945) «Закройщик из Торжка» (1925), «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой») (1927), «Человек из ресторана» (1927) и «Белый орел» (1928). Сравнительный анализ фильмов позволил более контурно очертить специфику восприятия режиссером дореволюционной и послереволюционной картин мира и образа идеального героя.

Новый, советский, уклад жизни, как известно, оказал существенное влияние на все сферы бытия, в том числе и на искусство. Мастера стремились осмыслить, изобразить, пересобрать реальность языком живописи, скульптуры, кино. «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления...» [Декларация, 1973, с. 289], — так заявляли в своей декларации в 1922 году участники Ассоциации художников революционной России. Н.В. Синявина и Е.В. Махович констатируют: «Поиск нового героя становится одним из главных положений формирующегося соцреализма, который со временем приобретает героический оттенок. Безгеройности и “маленькому человеку” буржуазного реализма противопоставляется герой соцреализма. Другими словами, происходит трансформация смысловой составляющей реализма, но художественное воплощение, художественный язык остаются прежними» [Синявина, Махович, 2018, с. 67]. О трансформации эстетической и художественной программ пишет и В.В. Воскресенская: «Идея миростроения актуализировалась в концепциях русских религиозных философов рубежа XIX–XX веков, декларациях и художественных системах символистов и мастеров авангарда. Яркие попытки реализации этой идеи предпринимались в пореволюционную эпоху, выразившись в устремленности к планетарным преобразованиям, грандиозным проектам переустройства социума, человека, искусства; преломлению революционного

“космизма” в мотиве идеально-утопического “жизнестроения” и модификациям утопической футуранаправленности в 1910–1920-е годы» [Воскресенская, 2018, с. 168].

Подобные устремления обуславливали и творческие порывы мастеров кино. С. Эйзенштейн, Д. Вертов, Л. Кулешов и другие режиссеры-авангардисты активно включались в задачу отражения новой картины мира, нового типа человека, новых идеалов. Пересборка реальности характеризовалась энергичным поиском художественных приемов, способных адекватно отразить настроения эпохи. Н.А. Хренов замечает: «Удивительная гремучая смесь — авангард и Средневековье. Именно авангард, как это ни покажется странным, добывая в России Средневековье, способствовал возрождению средневекового комплекса. Без сакрализации, видимо, слабеет наш вековой мессианизм и разрушается наша идентичность. Сакрализация революции стала фундаментом и ментальности, и культуры» [Хренов, 2017]. А.В. Зябликов утверждает, что талантливое и неординарное киновоплощение идеальных поведенческих паттернов и образцов «становилось залогом действенности, эффективности, широкой востребованности и привлекательности советской общественно-государственной модели. <...> Кинограф 1920–50-х гг. не просто формировал пропагандистский арсенал советского цивилизационного проекта, он становился творческой лабораторией по деконструкции имеющихся социальных практик, своего рода опытно-селекционной станцией, специализирующейся на скрещивании утопии и реальной жизни» [Зябликов, 2022, с. 55]. Это специфическое сплавление художественного, поэтического и обыденности присуще искусству в целом и киноискусству в частности. В.В. Воскресенская замечает: «Художественное сознание наследует свойственный романтической и символистской эстетике тотальный проект пересоздания мира творчеством через соединение искусства и жизни, также идущий от полагания воздействия искусства на окружающую реальность. Сохранялась и специфика отечественной культурной традиции — отстаивание общественного служения, создание коллективного, жизнестроительного, социально действенного искусства» [Воскресенская, 2015]. В этом смысле мастера кино, безусловно, являются правопреемниками мессианства отечественной литературы и культуры. Е.Н. Устюгова справедливо указывает: «В идее творящей формы выразились утопические надежды на

уникальные силы искусства в достижении совершенства жизненного мира. И все же русских авангардистов 1920-х годов, воодушевленных мечтой о всеобщем счастье творческого бытия человека в мире, можно считать благородными рыцарями эстетического утопизма. Возлагая на искусство миссию универсального формотворчества, они верили в его магнетическую силу формирования универсальной гармонии творческого духа, человеческой деятельности и жизни в целом» [Устюгова, 2024, с. 29].

Параллельно с экспериментами в съемках, монтаже, драматургии «старый» — дореволюционный — язык кино и заявившие о себе до революции мастера продолжали творить, в той или иной степени стараясь соответствовать духу времени. Вернувшийся из эмиграции в 1923 году Яков Протазанов не менее активно включился в советский кинопроцесс. Во многом оставаясь в пределах своего дореволюционного художественного языка, режиссер, однако, не меньше других мастеров осмыслял новую картину мира, проблематику соотношения старого и нового уклада, пытался произвести переоценку советских ценностей, соотнести их с общечеловеческими, исследованием которых он занимался в эпоху Серебряного века.

Одним из ключевых художественных образов, на наш взгляд, является образ города, посредством которого языком искусства отражались важные онтологические аспекты, философские, культуральные. Е.С. Кочухова замечает: «Существующие исследования в области антропологии советского (в частности, кино) показывают, что художественное кино может рассматриваться в качестве материала, иллюстрирующего стандарты советской городской жизни. С одной стороны, в кино используются уже устоявшиеся стандарты, поскольку необходимо обеспечить зрителю возможность мгновенно распознавать обстоятельства действия и характеры персонажей. С другой стороны — в фильмах конструируются идеальные образцы» [Кочухова, 2022, с. 396]. Отмеченный исследовательницей аспект, на наш взгляд, применим и к поэтическому языку и художественной образной системе Я. Протазанова. Исследуя специфику конструирования пространств — внешних, городских и внутренних, частных, можно заметить своеобразные контрфорсы, на которых мастер закрепляет смысловые паттерны картины мира, предельно художественной, но и реалистической, узнаваемой и просвещенным

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

зрителем, и широкими массами. В.В. Новосельская пишет: «Культурная идентичность сущностно связана с процессом идентификации, который означает, по сути, отождествление. Отсюда следует, что под культурной идентификацией понимается системный процесс... отождествления индивида с определенной социальной группой, в основу которого ложатся представления об общем происхождении, общности исторической судьбы» [Новосельская, 2025, с. 123]. Безусловно, в художественную материю фильмов Протазанов заложил узнаваемые элементы своей реальности, специфически осмысляемой и преломленной в зеркале объектива кинокамеры. Тем не менее в «новом» предметно-тематическом диапазоне режиссера сохраняется и предшествующий опыт и присущий ему неподдельный интерес к категориям добра и зла, человеческой душе, поиску антропологического идеала и гармонии. О.А. Устинов констатирует: «Философско-научная парадигма сформировалась на фоне открытий в естествознании и роста популярности материализма в XIX — начале XX века. Теоретики марксизма, закреплявшие взгляд на человека как на естественное (биосоциальное) существо, дали материалистическую трактовку всему спектру философско-антропологических вопросов и заявили о возникновении нового антропологического дискурса. Однако неприятие марксистами религиозно-философских идей как ложных и отсутствие у них интереса к проблемам внутреннего (духовного) мира личности сообщило философско-научной модели односторонний характер» [Устинов, 2022, с. 11]. Отметим, что Протазанов закрепляет за образами города и интерьеров сущностную трактовку реальности, отдавая драматургии и актерской игре проблему исследования ценностей — социалистических и общечеловеческих, и цели к благу — личностному и всеобщему. Пространства в фильмах мастера становятся декорациями, полем испытаний новой социалистической парадигмы и ее потенциала внедрения и реализации в поле человеческой души.

Важной составляющей фильмов Протазанова, как дореволюционных, так последующих лет, становится приключенческо-авантюрная канва. Так, Г.Л. Тульчинский отмечает в немом кино процессы нарастания социального фактора, масштаба и содержания приключений: «Если в дореволюционный период это большей частью относительно беззаботные авантюры, не выходящие за пределы личной жизни

героев, то в советский период, не говоря о событиях на фронтах Гражданской войны, даже уже в мирное время чувствуется напряженность, конфликтность в социуме, переходящая в педалирование классового неравенства и борьбу вплоть до межконтинентальных (“Луч смерти”, “Мисс Менд”) и межпланетных (“Аэлита”) масштабов, земная зависимость от представителей государственной власти и общественности (типа домкома как “правительства дома” в “Девушке с коробкой”, профсоюза в “Закройщике из Торжка”), наводящих новый порядок (в той же “Аэлите”) или уже обеспечивающих его — как в “Необычайных приключениях мистера Веста...”, “Мисс Менд» [Тулчинский, 2024, с. 30–31]. Кризис соотношения реальности в контексте создания «большевистского проекта с пронзительным призывом к светлому будущему» в фильме «Аэлита» (1924) фиксирует и зарубежный исследователь А. Баннерджи [Banerjee, 2020, p. 144]. Д. Гиллеспі в этом фильме выделяет экспериментальные кинематографические формы, которые позволили придать литературному исходному тексту большую достоверность при новом, временами обескураживающем «звучании» [Gillespie, 2014, p. 31].

Подробно анализируя эстетические и культуральные доминанты «Аэлиты», Е. В. Сальникова делает важный вывод: «Фильм предельно усиливает значимость индивидуального и субъективного в проявлениях главного героя, утверждает ценность интеллектуального склада личности и драматизма ее переживаний. Рамочная конструкция акцентирует масштаб духовных запросов незаурядного героя и его пребывание в пограничье — между внешней социально-бытовой реальностью и бесконечностью внутренней / воображаемой / потусторонней космической реальности» [Сальникова, 2024, с. 144–145].

Тем самым можно констатировать, что, конструируя «драматургию» материальной среды, пространства, режиссер воссоздает арену испытаний и эксперимента, исследования идеального героя, соразмерного и адекватного как новой картине, так и непреходящим человеческим ценностям.

«Закройщик из Торжка» (1925): образы крупного и малого городов первых послереволюционных лет

В фильме «Закройщик из Торжка» с самых первых кадров Протазанов воспроизводит контекст бытования пространства провинциального города, на улицах которого уже сосуществуют традиционный дореволюционный принцип мироустройства и зарождающийся социалистический. Н. В. Котик замечает: «...герой раннего советского кино нередко происходит из деревни, да и сами события разворачиваются именно в сельской местности. С одной стороны, так зрителю легче усвоить проблематику классовой борьбы и идеологических догматов. С другой — крестьянство по-прежнему имело мелкособственническое сознание, которое необходимо было искоренять» [Котик, 2025, с. 35].

Общие планы городка, снятые с верхней точки, дышат воздухом, открытыми пространствами. С высоты Торжок кажется упорядоченным, благоустроенным, чистым. Однако при отдалении от светлой центральной площади темное захламленное пространство являет собой скрытые от парадного облика задворки. Уже с первой пары кадров режиссер демонстрирует двойственность городской природы, его официальный и реальный облик.

Стройная колонна молодых коммунистов монтажно рифмуется с прогулкой по узкой улочке стайки гусят с гусыней. С учетом направления этих двух живых колонн кадры можно интерпретировать как уверенное шествие молодежи вперед, в будущее по чистым и широким улицам. Птицы, нестройной толпой, напротив, представляют собой деревенский быт, насущный и подчиненный другим циклам и ритмам. Интересной деталью является и композиция кадров: пионеры занимают нижнюю половину пространства экрана; верхняя часть отведена фасадам домов и деревьев, с акцентом на свободное воздушное пространство и безоблачное небо. Такая же вертикаль доминирует в кадре с гусями, однако ведущим пространством оказывается земля и словно вырастающий из нее забор. Протазанов в своей картине движется от общего контекста государственного устройства — к локальному микрокосму, будто бы не прозревающему процессы коренной перестройки картины мира.

Продолжая тему соотносительности старого и нового укладов, отметим, что Протазанов закрепляет за обыденностью крупные и детальные

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киномотографе



Ил. 1. Кадры из фильма «Закройщик из Торжка», режиссер Я. Протазанов, 1925. Источник: скриншоты автора

Fig. 1. Shots from the film *The Tailor from Torzhok*, directed by Ya. Protazanov, 1925. Source: author's screenshots

планы, материя характеризуется теснотой, скученностью, видимым беспорядком и чаще — нахождением героев во внутренних пространствах домов и комнат. Фактически мастер не демонстрирует интерьеры кооператива, из которого выходят люди, словно социалистические идеи пока что существуют только во внешних городских пространствах. Этот вывод подкрепляется и сюжетом фильма, драматургия которого предъявляет самоуправство и попрание человеческих прав и свобод владелицей мастерской Меланьей Ширинкиной (Лидия Дейкун) и лавочником Семижиловым (Иосиф Толчанов).

Работая в условиях свершившейся революции, Протазанов остается верен своему поэтическому способу конструирования кадра. Отражения, соотношения архитектурных элементов и человека позволяют считать внереволюционный контекст, уловить красоту и сущность настоящей жизни, попытки выстраивания взаимоотношений вне зависимости от социально-политического строя. Тонкий

лиризм подобных сцен режиссер «разряжает» элементами комического начала, теплого юмора. Легкая суетливость и неуклюжесть Пети Петелькина (Игорь Ильинский) становится своего рода его способом проживать непростые или неловкие ситуации. Очевидна и в некоторой степени наивность и детскость героя (что демонстрируется дописыванием восклицательного знака на эпитете «ведьма» по отношению к хозяйке мастерской Ширинкиной, который чуть ранее нанесли на вывеску шаловливые ребяташки).

Игровой контекст «вандализма» детей и Петелькина противопоставляется серьезному и последовательному внедрению социалистических лозунгов в сознание масс — буквальной интервенцией воздушной агитации. Слово режиссер-документалист, Протазанов фиксирует вехи деятельности членов кооператива, в частности прослеживает парение плаката с надписью «Религия — опиум для народа» и реакцию на нее горожан (гнев священника, смех детей и равнодушные всех остальных).

Драматургия городского воскресного праздника делится на три отдельные «мистерии». Теснотой и скученностью характеризуется народное гуляние; радостной суетой вторят толпе карусели и энергичные продавцы всяческой снеди. Сдержанно и упорядоченно коммунисты играют в футбол. Протазанов подчеркивает доминирование свободного воздушного пространства между фигурами игроков, наблюдателями. И.М. Быховская замечает: «Одним из наиболее ярких социально-исторических этапов с точки зрения артикулированной интеграции сфер художественного творчества и спорта является раннесоветское общество, где перекрестье встретило в себя “ЗД-измерение”: Дебютность (новации в том и другом, да еще и в значимой сопряженности), Декларативность (аргументация значимости их сочетания для общей цели), Демонстративность (наглядная явленность сопряженности телесного и духовного начал)» [Быховская, 2024, с. 75]. Празднотность основного населения городка противопоставляется созидательному вниманию комсомольцев к красоте и здоровью человеческого тела. Активная спортивная деятельность явственно представлена как маркер нового социального уклада, ориентированного на преодоление традиционного народного гуляния. И Протазанов тонко фиксирует четкую дифференциацию общества и картин мира, разные слои которых — пока что — невраждебно сосуществуют.



Ил. 2. Кадры из фильма «Закройщик из Торжка», режиссер Я. Протазанов, 1925. Источник: скриншоты автора

Fig. 2. Shots from the film *The Tailor from Torzhok*, directed by Ya. Protazanov, 1925. Source: author's screenshots

С некой долей теплого юмора режиссер конструирует умеренно сказочную среду свидания Кати (Вера Марецкая) и Пети. Образы березы и тихой заводи, смущение влюбленных, украдкой брошенные взгляды и встречи глазами, прикосновения будут в советских кино-сказках кочевать из фильма в фильм, мифологизируя образ русской природы и чистой платонической любви.

В дореволюционном кинематографе, например в фильмах П. Чардынина и даже раннесоветском фильме Л. Кулешова «Проект инженера Прайта» (1918), пространства характеризовались динамикой и способностью к проникновению/интервенции того или иного героя во внутренние интерьеры и наоборот [см. подробнее: Эвальдье, 2024, с. 309–310]. В «Пиковой даме» (1916) Протазанов посредством параллельного монтажа размыкает не только пространственные, но и временные условности — в сцене анекдота о тайне трех карт. Начиная с картины «Закройщик из Торжка», Протазанов замыкает пространства

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 3. Кадры из фильма «Закройщик из Торжка», режиссер Я. Протазанов, 1925. Источник: скриншоты автора

Fig. 3. Shots from the film *The Tailor from Torzhok*, directed by Ya. Protazanov, 1925. Source: author's screenshots

окон и дверей, лишая героев возможности беспрепятственно входить или выходить (и внешне неприступное здание кооператива, и закрытое окно комнаты Кати после ссоры влюбленных). Башня с часами становится монументальной вертикальной доминантой, словно отсекающей границы прошлого, к которому нет и не может быть возврата — не только Пете, но и всему обществу. Тем самым приход Петелькина на железнодорожную станцию оказывается единственно возможным для него движением вперед. Поезд и железная дорога являются практически неотъемлемым атрибутом многих ранних советских фильмов, символизирующим развитие коммуникации, укрупнение связей между самыми отдаленными регионами. За один драматургический «шаг» герой оказывается в Ленинграде.

«Открыточные» кадры-панорамы города, снятые с высокой точки, презентуют его официальный парадный вид и дореволюционную

мифологию, подобно гравюрам А.Ф. Зубова и видам Ф.Я. Алексеева XVIII–XIX веков.

Отправляя зрителя вместе с Петей Петелькиным на «обзорную экскурсию» по Ленинграду, камера выхватывает узнаваемые достопримечательности города. Многие планы выстроены таким образом, что люди (и Петелькин, в частности) оказываются словно придавленными к земле мощью города, его архитектурой и, косвенно, — довлеющим дореволюционным укладом жизни. На это может указывать и первый конный памятник Александру III (Паоло Трубецкого, открыт в 1909 году), у подножия которого оказывается провинциальный и наивный гость. Как писал И.М. Шмидт, создание этого памятника сопровождалось рождением многих полуанекдотических рассказов, и якобы скульптор ответил одному из своих собеседников: «Моя цель — изобразить одно животное на другом» [цит. по: Шмидт, 1989, с. 199]. Как бы то ни было, И.М. Шмидт отметил в работе мастера не только великолепную пластическую выразительность, но существенное отличие «от многочисленных официальных памятников, воздвигнутых в России во второй половине XIX — начале XX века. Трубецкой не только не идеализировал царя, но, напротив, объективно претворил в его образе грубую силу и тупую ограниченность русского самодержавия» [Шмидт, 1989, с. 200].

Городские пространства, в которых оказывается Петелькин, выстроены Протазановым в строгом размерном соотношении с фигурами людей, занимающих чуть меньше нижней половины общей площади кадра. Внутренние же пространства оказываются непроницаемыми для героя — непосредственно с улицы через витрины он наблюдает за продуктовым изобилием или фактически «ни с чем» уходит из полупустого отделения почты. Герой оказывается предельно дистанцированным от городской жизни, от праздно шатающихся жителей. Архитектура довлеет над ним, демонстрируя незначительность «маленького человека», его сдавленность, сплюснутость в отражении кривого зеркала.

Идеологическая среда города парадоксальным образом мало вяжется с фактом преобразования социально-политического вектора страны. Ритмы жизни горожан, их внешний вид и подчеркнутая праздность, демонстрируемые в кадрах достопримечательности тяготеют к репрезентации дореволюционной картины мира Серебряного

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе

века. В этом отношении провинциальный Торжок оказывается более советским, нежели центральный город. Отметим и отсутствие регулирующих социум сил: тяготеющий скорее к деревенскому типу Торжок являет собой пространство, в котором люди сами по себе договариваются, стовариваются, ищут зазоры и бреши в правовой и этической зонах. Ленинград же словно отдан на самоуправление, не считая двух мимолетных появлений милиционера, предьявляющего факт нарушения закона (о мусоре и торговле) и сразу же карающего преступника штрафом. Доказательством факта свершившейся революции становится лишь непродолжительная сцена розыгрыша государственной лотереи, в результате которой Петелькин оказывается счастливым обладателем чуть было не утраченной призовой облигации государственного займа.

Можно заметить, что Протазанов четко выделяет три типа героя своей эпохи. «Старый» тип характеризуется жадностью, разобщенностью, готовностью на подлые поступки ради достижения корыстных целей. Не только деревенские «кулаки» Меланья Ширинкина и Семижилов, но и соседки — владелицы мастерской (Серафима Бирман и Ева Милютина) с готовностью вступают в сговор. Незнакомка с облигацией (Ольга Жизнева) и ее друг Анатолий (Анатолий Кторов), хоть и живут в Ленинграде и внешне соответствуют городской моде и нравам, отличаются лишь местом жительства, но не человеческими качествами.

Герои «нового» типа — представители кооператива, пионеры — не провозглашают стремление ко всеобщему благу, а пытаются защитить от жесткого лавочника Катю, то есть демонстрируют поступки во благо конкретного человека. Особняком в этой панораме характеров оказываются Катя и Петя, мечтающие о порядке и тихой мирной жизни в любви. Эти «идеальные герои» не являются некоей априорной частью той или иной картины мира, они в существующих условиях трудятся, стараются не причинять зла окружающим, украдкой наслаждаются мгновениями свободы. И даже Петя Петелькин, немного комичный, но невероятно обаятельный герой, стиснутый жизненными обстоятельствами и авторитарностью Ширинкиной, искренне симпатизирует Кате, украдкой радуется мгновениям свободы. Бесхитрость и простота Петелькина и его возлюбленной Кати обособляют их от остальных персонажей фильма.

При конструировании образа идеального героя Протазанов в «Закройщике из Торжка» во многом остается в дореволюционном философском дискурсе. В.В. Соловьев, осмысляя категории блага, пишет: «Мы называем идеалом то, что само по себе хорошо, что обладает внутренним безусловным достоинством и одинаково нужно для всех. Так, напр., человечество, устроенное по началам справедливости и всеобщей солидарности, человечество, живущее “по-божьи”, есть идеал, ибо справедливость и нравственная солидарность сами по себе хороши, представляют нечто безусловное и желанное для всех. В этом качестве такой идеал и должен утверждаться как цель исторического процесса и как руководящий принцип нашей деятельности, как норма, по которой нам следует исправлять действительные общественные неправды» [Соловьев, 1912, с. 389]. Мыслитель во многом исходит из необходимости преобразования единичной личности, из их совокупности и образуется масса, способная к преображению действительности. В.В. Лыткин и М.А. Артамонов развивают мысль философа: «Ключевую роль в общественных преобразованиях, по мнению В.С. Соловьева, играет человек. Как существо богоземное, он является проводником Божественной воли и способен, совершенствуясь сам, совершенствовать окружающий мир. Философ считал, что идея идеала отражается в сознании отдельных людей, которые, нравственно превосходя свое окружение, задают более высокие нормы существования, изменяя тем самым мир вокруг себя. Это приводит к изменению общественных норм. Обновленное общество в свою очередь способствует нравственному совершенствованию больших масс» [Лыткин, Артамонов, 2015, с. 162].

Протазанов вновь и вновь демонстрирует свою симпатию к молодым людям, к их трудолюбию, умению наслаждаться маленькими радостями. Парадоксальным образом не идеи всеобщего равенства, а простота становится осью антропологического идеала, заложенного в фильме «Закройщик из Торжка».

Провинциальные пространства и проблема «маленького человека»

Фильм «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Деминой») начинается с поэтического отъезда (на сюжетном и визуальном уровне)

от крупных железнодорожных узлов к отдаленному полустанку «Заминка». Как и в «Закройщике из Торжка», не-городской быт жителей подчеркивается узнаваемыми атрибутами деревни — беспрепятственно расхаживающими животными, в частности поросенком, беспечно притулившимся к кормушке у железнодорожных путей.

Начальник железнодорожной станции Яков Головач (Анатолий Быков) живет не идеей общего равенства и братства, даже не мечтами человека Серебряного века, а более отдаленной эпохой рыцарства плаща и шпаги, мнит себя Дон Кихотом, готовым постоять за честь прекрасной дамы. В качестве мести за свое унижение и насмешливое поправление «рыцарской доблести» жителями деревни, Яков Иванович хватает первую попавшуюся нарушительницу дорожных правил — старуху Пелагею Демину (Мария Блюменталь-Тамарина). Это первое недвусмысленное указание на хронологические события в фильме, то есть послереволюционное время, когда новый советский уклад начал укореняться и в отдаленных уголках страны.

Протазанов вводит комичные и предельно трогательные образы, аккуратно исследуя столкновение традиционного, привычного старикам уклада и не понимающую их молодежь (конечно, комсомольцев), которые не насмеются, но по-доброму посмеиваются над «суевериями» и способами организации быта, отправлением простых религиозных ритуалов.

Примечательно, что Протазанов показывает не борьбу старого и нового, не переустройство картины мира и социального миропорядка, а комфортное существование привычного зла в новых декорациях. Патетическая «агитационная» речь Якова Ивановича («Сегодня, гражданин судья, она перешла рельсы, завтра она поезд с детьми под откос пустит, а потом и вовсе кассу ограбит!»), его буквальная трактовка буквы закона, равно как и «человеческий фактор» при рекомендации дела Пелагеи к рассмотрению в суде, обрекают старуху на трехмесячное тюремное заключение.

Советское в фильме «представлено» тремя ключевыми образами. Первый — табличка с текстом закона и его использование для «перегиба на местах», явно обличающее его нечеловеческое лицо, слепую кару беззащитного перед ним и его ревнителями маленького человека. Второй раз советское появляется, когда вывеска

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киномотографе



Ил. 4. Кадры из фильма «Дон Диего и Пелагея» («Дело Пелагеи Дёминой»), режиссер Я. Протазанов, 1927. Источник: скриншоты автора

Fig. 4. Shots from the film *Don Diego and Pelageya (The Case of Pelageya Demina)*, directed by Ya. Protazanov, 1927. Source: author's screenshots

«Сельсовет» над входом в невысокий деревенский дом оказывается лишь фасадом, за которым в управленческих структурах не появилось реального братства и механизмов защиты человека. Сторож волисполкома Мироша (Владимир Попов) больше обеспокоен поиском бумаги для самокрутки и пытается скрывать свою неграмотность и неумение читать. Третьей когортой оказываются агитационные плакаты, газетные страницы и портреты вождей (фотография В. Ленина на стене и гипсовый бюст М. Калинина) в доме комсомольцев. Устройство комнаты становится своего рода островком советского в окружающем пространстве, инертном по отношению к перестройке реальности и картины мира.

Пространственная среда — и природный, и деревенский, и городской пейзажи — преимущественно характеризуется предельной статичностью. Протазанов избегает частых монтажных склеек между кадрами с разной крупностью, камера остается на месте и провожает «взглядом» удаляющихся героев. Подчеркнем, что в этом фильме мало пространственных акцентов, режиссер довольно лаконично

очерчивает внешнюю среду, а важнейшие для драматургии сцены разворачиваются во внутренних, интерьерных пространствах.

Ни новый советский уклад, ни его представители на разных уровнях управления не помогли Пелагее в беде, но, напротив, оторвали ее от земли и привычного трудового образа жизни. Будучи не в силах держать хозяйство, муж Пелагеи (Владимир Михайлов) обратился за помощью к приехавшему по делам изучения деревни Михаилу Ивановичу (Михаил Жаров). Однако «высокий» гость продемонстрировал скорее новое прочтение пустых бюрократических процедур. Ничем не помогли и занимающий новую должность старый знакомый Мироша, и поп с попадьей. Тем самым старик и старуха оказались в беспомощном состоянии в контексте как дореволюционного, так и послереволюционного укладов.

Лишь усилиями юных комсомольцев, своей настойчивостью и энергичностью одолевших инертность бюрократической машины, удалось освободить Пелагею. Примечательно, что на благом пути защиты без вины пострадавшей старухи комсомолка Наташа сдалась, но и Миша восстановил в конечном счете справедливость, лишь попав на аудиенцию к самому высокому чиновнику. Парадоксальным образом, перед лицом государственной машины (хоть и явленной на региональном уровне), «маленькими людьми» оказались не только старик со старухой, но и молодые комсомольцы. Протазанов словно утверждает, что антропологический идеал — это не обязательно коммунист, а отрицательный герой — не только борец за сохранение дореволюционного уклада и социального неравенства. Идеальный герой — обладатель конкретного набора человеческих вечных ценностей, лежащих за пределами какого-либо социального и политического устройства.

Фильм «Человек из ресторана», на первый взгляд, явно не охватывает контекст идеологической борьбы революционеров и старого уклада. Он скорее погружает зрителя не столько в «мрачные» дореволюционные времена, сколько в вековую человеческую драму противостояния сильных мира сего и «маленького человека». Как такового городского пространства в фильме не демонстрируется, действие происходит преимущественно в закрытых внутренних пространствах — ресторана, квартиры бедного официанта Скороходова (Михаил Чехов), богатого дома фабриканта Карасева (Михаил Нароков).

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киноатографе



Илл. 5. Кадры из фильма «Человек из ресторана», режиссер Я. Протазанов, 1927. Источник: скриншоты автора

Fig. 5. Shots from the film *The Man from the Restaurant*, directed by Ya. Protazanov, 1927. Source: author's screenshots

Лаконичная палитра пространств, которая тяготеет к дореволюционной кинематографической эстетике Протазанова, однако, дает более тонкую психологическую прорисовку трагедии времени. Режиссер с помощью драматургии фильма как бы исследует те причины, что привели страну к революции.

Первые кадры фильма показывают быструю езду по ночной заснеженной дороге. Автомобиль обгоняет запряженные тройками экипажи. Свет из высоких окон приветствует прибывающих в ресторан гостей. Заметим, что с улицы архитектурное расположение окон, их размер практически в 3–4 человеческих роста предполагает просторные внутренние помещения. Однако и крупность кадров, и заполненность ресторана скорее навевают впечатление скученности, тесноты, духоты. «Ад пуст! Все дьяволы сюда слетелись!» (У. Шекспир): искусственное освещение залы ресторана, контрастность теней создают впечатление

предельно замкнутого пространства, лишено брешей, через которые можно беспрепятственно покинуть это место.

Сценами безудержного пиршества гостей, изобилия еды и напитков Протазанов фактически иллюстрирует строки Владимира Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» (1917). Кучкуются официанты, жалуются друг другу на тяжелую жизнь в бедности, притесняемые и обсчитываемые хозяином ресторана. Полные и грузные фигуры гостей, затянутые в смокинги, контрастируют с худыми и долговязыми официантами.

Протазанов противопоставляет не только образы мужчин — сильных, властных, жестоких и слабых, униженных. Напрямую соотносит режиссер и женские образы: радость дружного и слаженного труда посудомойщиц и капризных, жеманных и при этом разнузданных женщин, сопровождающих богатых господ в их увеселениях. С.А. Смагина относительно возникновения образа «новой женщины» сразу после революции замечает: «...мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, не типологизированной. Она должна была служить своеобразным ориентиром, конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа. И в первую очередь на примере этой ролевой модели женщине предлагалось занимать активную жизненную позицию, брать ответственность за собственную судьбу в свои руки. Появление в советском социокультурном пространстве образа “новой женщины” было частью глобального проекта по созданию “нового” мира, общества и советского человека» [Смагина, 2018, с. 174–175]. Развязное поведение посетителей, штрафы за бой посуды, вынужденное униженное прислуживание — вот среда ада-ресторана, в которой обитает «маленький человек», попираемый хозяевами этого мира.

Квартира Скороходова, тесная и скромно обставленная, являет собой образ маленького рая, уютного и теплого, полного любви. Душевную наполненность и целостность замкнутого мирка Протазанов выстраивает аккуратно, демонстрируя осторожные и бережные прикосновения Скороходова к спящей дочери Наташе (Вера Малиновская), к котенку, к фотографии погибшего сына. И идеальным

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе



Ил. 6. Кадры из фильма «Человек из ресторана», режиссер Я. Протазанов, 1927. Источник: скриншоты автора

Fig. 6. Shots from the film *The Man from the Restaurant*, directed by Ya. Protazanov, 1927. Source: author's screenshots

героем в фильме выступает не революционер, а именно «маленький человек», любящий, заботливый и искренне скорбящий.

Квартира Скороходова представляет собой тесный маленький мир, в котором потолок практически прижимает обитателей к полу, явственно выстраивается и теснота стен, сужающих границы. А помещение гимназии, из которой исключили Наташу за неуплату, в чем-то созвучно высоким потолкам и, подразумеваемо, безграничному по горизонтали пространству ресторана. Важным отличием становится тотальная пустота, метафора холода и безразличия, отсутствия чего-либо человеческого и гуманного. Одинокой и уязвимой выглядит сжатая фигурка Наташи и в коридоре гимназии, и у входа в нее, и среди пустынных улиц города. Примечательно и соотношение кадров у лестниц: в коридоре гимназии лестница темная, частично обрезанная границами кадра — для девушки закрыта возможность подняться по социальной лестнице хотя бы на одну ступеньку. Между

Наташей и лестницей оказывается не только дворецкий, но и створка двери залы. А верхняя точка съемки стоящей у подножия лестницы ресторана Наташи считается как драматургическая перипетия — возможного морального падения молодой женщины, преследуемой Карасевым и метрдотелем Штоссом (Михаил Климов).

Протазанов пугает, дразнит зрителя, испытывая свою героиню на сребролюбие, искушая ее дорогими подарками. М.А. Ростокская констатирует, что «...драмы-экранизации “Человек из ресторана” (1927, по повести И. Шмелева) и “Белый орел” (1928, по рассказу Л. Андреева “Губернатор”) ставили проблему нравственного выбора и не нашли поддержки ни критики, ни зрителей: нравственные метания частного лица выглядели незначительно с точки зрения глобальных революционных свершений. Пресловутый “маленький человек” ничего не значил в мощном историческом круговороте. Но фильмы эти — свидетельство того, насколько важен был для самого Протазанова (как и других людей его культурного типа) нравственно-этический опыт русской литературы» [Ростокская, 2012, с. 13].

В кульминации фильма Протазанов вводит дату «26 февраля 1917», эта написанная Карасевым строчка словно становится его будущим приговором. Но главными в фильме снова являются не социальные волнения, несправедливость, угнетенность, а сила духа и моральный компас идеального героя, способного выстоять при любом режиме.

«Белый орел» (1928): утрата идеала

Фильм «Белый орел» посвящен революционным событиям 1905 года. Хронологически четыре фильма, оказавшиеся в фокусе нашего внимания, утверждают не движение вперед, к перестройке реальности и картины мира, а все дальше отходят от революции 1917 года.

Парадные виды Петербурга, вереница конных памятников, фиксирующих летопись смены правителей России, утверждает вековую незыблемость социополитического уклада страны. Парадоксальным образом первые кадры, с одной стороны, демонстрируют предельную статичность материи, но ракурсы (снизу, по диагонали) скорее указывают на дрожь смещаемых тектонических плит реальности. Противопоставление статики и динамики, застылости и движения, упорядоченности и хаоса является ключевой концептуальной канвой



Ил. 7. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 7. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

фильма. Беспорядочные перемещения человеческих масс Протазанов противопоставляет предельно стройным рядам военных; любопытство расположившихся на балкончиках представителей изысканно одетой элиты — тотальной погруженности в проблему несправедливости рабочих в простой и мятой одежде. Любопытно соотносит мастер и образы детей: дочка губернатора у окна играет с большой и красивой куклой, а дети рабочих завода — облепили скульптуру льва. Девочка поначалу мало внимания уделяет волнениям на площади, увлеченная взаимодействием с игрушкой, в то время как ребяташки поглощены происходящим. Подчеркнем, что Протазанов не оценивает «правильность» поведения детей, их образы важны не как символ общественных классов, а как изображение еще не погруженных в «идеологический дискурс» свидетелей революционных

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киномагнитографе



Ил. 8. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 8. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

событий, по-детски любопытствующих о сложной взрослой жизни или отвлекающихся на свои забавы.

Протазанов рифмует вертикали: колонны, балясины, стройные вооруженные ряды солдат. Архитектурная и военная организация противопоставляется хаосу разбегающихся демонстрантов. Подчеркнутая вертикаль противопоставляется стихийности и широте людской толпы, в беспорядочном бегстве заполонившей улицы города. Наступает ночь, все участники оказываются в своих домашних, частных помещениях, пространство города поражает своей тишиной и внешней пустотностью.

Протазанов обращает внимание на скрытую от внешних глаз домашнюю среду героев. Дом губернатора Мишеля (Василий Качалов) лаконично обширен, предельно сдержан, классицистически упорядочен. На более высоком социальном уровне — по-барочному пышные



Ил. 9. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 9. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

анфилады дворца. Комнаты рабочих поражают своей неубранностью, скученностью вещей. Но именно в этой тесноте концентрировано горе матери погибшего ребенка. Три ключевых пространства (комнаты рабочих, дом губернатора, дворец) иллюстрируют три точки зрения на случившееся накануне, три вектора движения и его интенсивность. Женщина застыла, прильнув к телу убитого; губернатор в волнении и отчаянии широкими шагами движется по зале; неторопливы камергеры — здесь царит спокойствие и радостная уверенность в непоколебимости картины мира.

Пустотность и внешняя (равно как и драматургическая) непроницаемость дворцов становится специфической характеристикой и пространства города. В нем продолжает доминировать вертикаль, подразумеваемая высота решеток забора, даже лавки в парке на набережной повторяют мотив барьера ограды. Снятые с боковых

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киноатографе



Ил. 10. Кадры из фильма «Белый орел», режиссер Я. Протазанов, 1928. Источник: скриншоты автора

Fig. 10. Shots from the film *The White Eagle*, directed by Ya. Protazanov, 1928. Source: author's screenshots

ракурсов фасады домов с кажущимися предельно маленькими окнами-бойницами видятся образами-предтечами тюремного сооружения с плотной кирпичной кладкой и непроницаемыми решетками.

В фильме «Белый орел» Протазанов ставит точку в своем осмыслении антропологического идеала, пластичности материи городских или внутренних пространств. Каждый локус замыкается в своих пределах, является непроницаемым для интервенции или возможности покинуть его. Каждый герой, будь то рабочий или губернатор, несоизмерен присущим ему пространствам — они слишком малы. Режиссер отстраняется от реальности, не осуждает сторонников прежнего уклада, не принимает и сторону революции — он скорбит вместе с матерями погибших в смуте детей. Не давая оценки и/или характеристики героям, Протазанов выставляет напоказ тотальную утрату концепции антропологического идеала, вновь ретроспективно обращаясь к философским концепциям дореволюционного времени. В.В. Соловьев в труде «Идолы и идеалы» (1891) замечает, что «...в нравственной и социально-политической жизни, если частные

интересы какой бы то ни было группы людей ставятся за вечные принципы, то получаются не настоящие идеалы, а только идола. <...> Едва ли, однако, найдется такой наивный человек, который искренно воображал бы, что особые интересы его сословия или нации могут объединить все сердца. И прежде всего сами эти сокрушительные охранители и попятные пророки обнаруживают злобную и непримиримую вражду против всех и всего, что не может или не хочет служить их интересам» [Соловев, 1912, с. 372]. От фильма «Закройщик из Торжка» до «Белого орла» режиссер констатирует несостоятельность новой картины мира, невозможность переустройства реальности и стремлений к общему благу.

Заключение

Начиная с фильма «Закройщик из Торжка» и заканчивая «Белым орлом», настроения авантюристичности и комедийности ощутимо снижаются, нарастает градус серьезности, утраты революционного воодушевления и надежд на качественную перестройку всех принципов бытия. Пространства городов — центральных и периферийных — остаются статичными, непроницаемыми, в том числе в идеологическом смысле. Провинциальные пространства в целом воспроизводят нравы столичных, но с оглядкой на более приближенный к природе быт. Территориальная удаленность от места концентрации власти дает небольшой зазор свободы внутри социополитического императива для более прицельного внимания к личному счастью и комфорту.

Дореволюционный, послереволюционный уклады оказываются лишь декорациями для вечных человеческих страстей, устремлений. Пространства прежней картины мира, конечно, выглядят строже, лаконичнее, тяготеют к холодному, безжизненному порядку и организованной пустотности, а свободные воздушные зоны над головами людей в кадре демонстрируют малозначительность человека в контексте социальной несправедливости.

Исследуя пространства провинциальных и столичных городов, улиц, ресторана, дворцов и тесных комнат, Протазанов полагает их неприемлемыми для жизни человека. Преображения мира, городов, характеров у Протазанова фактически не происходит. «Новые люди» (коммунисты, революционеры) оказываются такими же

заложниками общечеловеческих проблем (бюрократии, узколобости и/или трусости вышестоящих чиновников, стремлений к личной выгоде). Пространственная среда характеризуется инертностью, а люди (персонажи) пребывают в специфически демонстрируемом «вакууме власти», действуют в рамках общечеловеческих гуманистических или сугубо личных интересов в соотнесенности с диапазоном личной совести.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киномагистрате

Список литературы:

- 1 *Быховская И.М.* Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы // *Художественная культура*. 2024. № 4. С. 70–99. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-70-99>.
- 2 *Воскресенская В.В.* Миростроительные утопии в отечественной художественной культуре 1920-х годов // *Художественная культура*. 2015. № 3–4 (16). URL: https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/istoriya-i-sovremennost/4832.html?sphrase_id=407672 (дата обращения 10.08.2025).
- 3 *Воскресенская В.В.* Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // *Художественная культура*. 2018. № 1. С. 166–199.
- 4 Декларация Ассоциации художников революционной России // Ассоциация художников революционной России: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И.М. Гронский, В.Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 289.
- 5 *Зябликов А.В.* Формирование советской идентичности средствами отечественного киномагистрата в 1920–50-х гг.: к постановке проблемы // *Вестник Костромского государственного университета*. 2022. Т. 28. № 3. С. 52–62. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-52-62>.
- 6 *Котик Н.В.* Деревня в советском кино: от соцреалистического рая до внесоветского пространства // *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 33–46. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46>.
- 7 *Кочухова Е.С.* Городской образ жизни в советском художественном кино: к вопросу о методе исследования // *Идеи и идеалы*. 2022. Т. 14. № 1. Ч. 2. С. 392–407. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407>.
- 8 *Лыткин В.В., Артамонов М.А.* Философский идеал и творчество В.С. Соловьева // *Научные ведомости*. Серия: Философия. Социология. Право. 2015. № 20 (217). Вып. 34. С. 154–165.
- 9 *Новосельская В.В.* Возможности киномагистрата в преодолении кризиса культурной идентичности // *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 120–133. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133>.
- 10 *Ростоцкая М.А.* Нравственные аспекты русского дореволюционного киномагистрата. Яков Протазанов // *Вестник ВГИК*. 2012. Т. 4. № 1. С. 6–15.
- 11 *Сальникова Е.В.* «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // *Наука телевидения*. 2024. Т. 20. № 2. С. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>.
- 12 *Синявина Н.В., Махович Е.В.* Модификация реалистического идеала в художественной культуре России 1860–1930-х годов // *Вестник МГУКИ*. 2018. № 5 (85). С. 62–72.
- 13 *Смагина С.А.* «Новая женщина» как идеологический концепт советского киномагистрата 20-х гг. // *Артикульт*. 2018. № 4 (32). С. 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>.
- 14 *Соловьев В.В.* *Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева*. Т. V: 1883–1892 / Под ред. и с прим. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. 2-е изд. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1912. 488 с.
- 15 *Тульчинский Г.Л.* Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // *Наука телевидения*. 2024. Т. 20. № 1. С. 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>.
- 16 *Устинов О.А.* Парадигмальный подход к анализу антропологических концепций в русской философии советского периода // *Вестник МГПУ. Серия «Философские науки»*. 2022. № 2 (42). С. 6–19. <https://doi.org/10.25688/2078-9238.2022.42.2.01>.
- 17 *Устюгова Е.Н.* Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // *Художественная культура*. 2024. № 1. С. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.
- 18 *Хренов Н.А.* Киномагистрат эпохи революционной смуты: реальное и виртуальное // *Художественная культура*. 2017. № 4 (22). URL: https://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5274.html?sphrase_id=407672 (дата обращения 10.08.2025).
- 19 *Шмидт И.М.* *Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века*. М.: Искусство, 1989. 304 с.
- 20 *Эвальдье В.Д.* Статика и динамика пространственных форм в приключенческих дореволюционных фильмах П. Чардынина и Л. Кулешова // *Ярославский педагогический вестник*. 2024. № 6 (141). С. 302–311. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-6-141-302>.
- 21 *Banerjee A.* The Atom, the Alien, and Cosmographies of the Anthropocene // *Russian Literature*. 2020. Vol. 114–115. P. 127–150. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.07.007>.
- 22 *Gillespie D.* The Art of Literary Adaptation and English-Language Film Interpretations of Russian Literature (“Anna Karenina”) // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 154. P. 30–35. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.107>.

Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом киноатографе

References:

- 1 Bykhovskaya I.M. Sport v otechestvennom khudozhestvennom prochtenii: kul'turologicheskii vzglyad na motivy i narrativy [Sport in Russian Artistic Reading: A Cultural View of Motifs and Narratives]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 70–99. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-70-99>. (In Russian)
- 2 Voskresenskaya V.V. Mirostroitel'nye utopii v otechestvennoi khudozhestvennoi kul'ture 1920-kh godov [World-Building Utopias in Russian Artistic Culture of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2015, no. 3–4 (16). Available at: https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/istoriya-i-sovremennost/4832.html?sphrase_id=407672 (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 3 Voskresenskaya V.V. Iskusstvo kak sredstvo mirostroeniya: sotsialisticheskii realizm (1930-e gody) [Art as a Means of Worldbuilding: Socialist Realism (1930s)]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 1, pp. 166–199. (In Russian)
- 4 Deklaratsiya Assotsiatsii khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii [Declaration of the Association of Artists of Revolutionary Russia]. *Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii: Sbornik vospominanij, statei, dokumentov* [Association of Artists of Revolutionary Russia: Collection of Memoirs, Articles, Documents], comp. I.M. Gronsky, V.N. Perelman. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1973, p. 289. (In Russian)
- 5 Zyblikov A.V. Formirovanie sovetskoj identichnosti sredstvami otechestvennogo kinematografa v 1920–50-kh gg.: k postanovke problemy [Formation of Soviet Identity by Means of Domestic Cinema in the 1920s–50s: Toward a Problem Statement]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2022, vol. 28, no. 3, pp. 52–62. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-52-62>. (In Russian)
- 6 Kotik N.V. Derevnja v sovetskom kino: ot sotsrealisticheskogo raya do vnesovetskogo prostranstva [The Village in Soviet Cinema: From a Socialist-Realist Paradise to the Out-Soviet Space]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 3, pp. 33–46. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46>. (In Russian)
- 7 Kochukhova E.S. Gorodskoi obraz zhizni v sovetskom khudozhestvennom kino: k voprosu o metode issledovaniya [Urban Lifestyle in Soviet Feature Cinema: Toward a Research Method]. *Ideji i idealy*, 2022, vol. 14, no. 1, part 2, pp. 392–407. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407>. (In Russian)
- 8 Lytkin V.V., Artamonov M.A. Filosofskii ideal i tvorchestvo V.S. Solov'eva [Philosophical Ideal and Creativity of V.S. Solovyov]. *Nauchnye vedomosti. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo*, 2015, no. 20 (217), issue 34, pp. 154–165. (In Russian)
- 9 Novoselskaya V.V. Vozmozhnosti kinematografa v preodolenii krizisa kul'turnoi identichnosti [The Potential of Cinematography in Overcoming the Crisis of Cultural Identity]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 2, pp. 120–133. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133>. (In Russian)
- 10 Rostotskaya M.A. Nравственные аспекты русского дореволюционного киноатографа. Yakov Protazanov [Moral Aspects of Russian Pre-Revolutionary Cinema. Yakov Protazanov]. *Vestnik VGIK*, 2012, vol. 4, no. 1, pp. 6–15. (In Russian)
- 11 Salnikova E.V. "Aelita" Yakova Protazanova: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligentnogo 1920-kh [Yakov Protazanov's *Aelita*: Mars as a Part of the Unconscious of an Intelligent Hero of the 1920s]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 2, pp. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>. (In Russian)
- 12 Sinyavina N.V., Makhovich E.V. Modifikatsiya realisticheskogo ideala v khudozhestvennoi kul'ture Rossii 1860–1930-kh godov [Modification of the Realistic Ideal in the Artistic Culture of Russia in the 1860–1930s]. *Vestnik MGUKI*, 2018, no. 5 (85), pp. 62–72. (In Russian)
- 13 Smagina S.A. "Novaya zhenshchina" kak ideologicheskii kontsept sovetskogo kinematografa 20-kh gg. ["The New Woman" as an Ideological Concept of Soviet Cinema of the 1920s]. *Artikul't* [Art & Cult], 2018, no. 4 (32), pp. 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>. (In Russian)
- 14 Soloviev V.V. *Sobranie sochinenii Vladimira Sergeevicha Solov'eva*. [Collected Works of Vladimir Sergeevich Soloviev]. Vol. V: 1883–1892, eds. S.M. Soloviev, E.L. Radlov. 2nd ed. St. Petersburg, Knigoizdatel'skoe Tovarishchestvo "Prosveshchenie" Publ., 1912. 488 p. (In Russian)
- 15 Tulchinsky G.L. Avantyrno-prikljuchcheskoe nemoe kino i sovetskii antropologicheskii proekt [Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 1, pp. 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>. (In Russian)
- 16 Ustinov O.A. Paradigmal'nyi podkhod k analizu antropologicheskikh kontseptsiy v russkoi filosofii sovetskogo perioda [A Paradigmatic Approach to the Analysis of Anthropological Concepts in Russian Philosophy of the Soviet Period]. *Vestnik MGPU. Seriya "Filosofskie nauki"*, 2022, no. 2 (42), pp. 6–19. <https://doi.org/10.25688/2078-9238.2022.42.2.01>. (In Russian)
- 17 Ustyugova E.N. Ideya "tvoryashchei formy" v ehstetike russkogo avangarda 1920-kh godov [The Idea of "Creative Form" in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>. (In Russian)
- 18 Khrenov N.A. Kinematograf ehpokhi revolyutsionnoi smuty: real'noe i virtual'noe [Cinematography of the Era of Revolutionary Troubles: Real and Virtual]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2017, no. 4 (22). Available at: https://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5274.html?sphrase_id=407672 (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 19 Shmidt I.M. *Russkaya skulptura vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Russian Sculpture of the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 304 p. (In Russian)
- 20 Evallyo V.D. Statika i dinamika prostranstvennykh form v prikljuchcheskikh dorevoljutsionnykh fil'makh P. Chardynina i L. Kuleshova [Statics and Dynamics of Spatial Forms in the Pre-revolutionary Adventure Films of P. Chardynin and L. Kuleshov]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2024, no. 6 (141), pp. 302–311. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-6-141-302>. (In Russian)
- 21 Banerjee A. The Atom, the Alien, and Cosmographies of the Anthropocene. *Russian Literature*, 2020, vol. 114–115, pp. 127–150. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.07.007>.
- 22 Gillespie D. The Art of Literary Adaptation and English–Language Film Interpretations of Russian Literature ("Anna Karenina"). *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 2014, vol. 154, pp. 30–35. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.107>.