

Научная статья  
УДК 7.01  
DOI: 10.20323/1813-145X-2024-6-141-302  
EDN: ERPOFJ

**Статика и динамика пространственных форм в приключенческих дореволюционных фильмах  
П. Чардынина и Л. Кулешова**

**Виолетта Дмитриевна Эвалльё**

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания. 125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5  
amaris\_evally@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4531-4922>

**Аннотация.** В данной статье автор анализирует фильмы Петра Чардынина «Домик в Коломне» (1913), «Дядюшкина квартира» (1913) и «Женщина завтрашнего дня» (1914), а также «Проект инженера Прайта» (1918) Льва Кулешова в контексте построения режиссерами внутрикадрового пространства и наделения его различными смыслами, позволяющими акцентировать те или иные аспекты антропологического идеала. Важную роль для смыслообразования оказывает соотношение статики и динамики: будь это противопоставление активно движущихся объектов (персонажей) на фоне вертикалей городского пространства или подразумеваемая проницаемость отдельных элементов материальной среды, в частности, окон. В анализируемых фильмах образ города выполняет различные функции: реализуется как место отдыха и развлечения, как источник потенциальных угроз или статичный «наблюдатель». Специфика пространства позволила мастерам немого кино отразить существующие и зарождающиеся антропологические идеалы. В фильмах 1913 года герои существуют в контексте авантюрного сюжета и сохраняют границы социальных рамок, в фильме «Женщина завтрашнего дня» героиня и ее образ жизни опережают свое время, она оказывается неприспособленной к существующему укладу. В фильме Л. Кулешова существенно расширяется смысловая палитра пространственных решений, а герои становятся рупорами зарождающегося нового антропологического идеала.

**Ключевые слова:** немое кино; Чардынин; Кулешов; антропологический идеал; пространство; город; статика; динамика; антропология искусства

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

**Для цитирования:** Эвалльё В. Д. Статика и динамика пространственных форм в приключенческих дореволюционных фильмах П. Чардынина и Л. Кулешова // Ярославский педагогический вестник. 2024. № 6 (141). С. 302–25. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-6-141-302>. <https://elibrary.ru/ERPOFJ>

Original article

**Statics and dynamics of environment forms in pre-revolutionary adventure films by P. Chardynin and L. Kuleshov**

**Violetta D. Evallyo**

Candidate of culturology, senior researcher of the art problems sector of mass media, State institute for art studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5  
amaris\_evally@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4531-4922>

**Abstract.** In this article, the author analyzes the films by Pyotr Chardynin *The Little House in Kolomna* (1913), *Uncle's Apartment* (1913) and *The Woman of Tomorrow* (1914), *Engineer Prite's Project* (1918) by Lev Kuleshov in the context of the construction of the intra-frame space by directors and the endowment of it with various meanings that allow emphasizing certain aspects of the anthropological ideal. The relationship between statics and dynamics plays an important role in the formation of meaning: be it the opposition of actively moving objects (characters) against the background of the verticals of urban space or the implied permeability of individual elements of the material environment, in particular, windows. In the analyzed films, the image of the city performs various functions: it is realized as a place of rest and entertainment, as a source of potential threats or a static «observer». The specificity of space allowed the masters of silent cinema to reflect existing and emerging anthropological ideals. In the films of 1913, the heroes exist in the context of an adventure plot and preserve the boundaries of existing social frameworks, in *The Woman of*

*Tomorrow* the heroine and her way of life are ahead of their time, she turns out to be unadapted to the existing way of life. In L. Kuleshov's film, the semantic palette of spatial solutions is significantly expanded, and the heroes become mouthpieces of the emerging new anthropological ideal.

**Key words:** silent cinema; Chardynin; Kuleshov; anthropological ideal; environment; city; statics; dynamics; anthropology of art

Support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 24-28-01484 «Anthropological ideals in the adventure films of Russian silent cinema of the 1910-1920s»

**For citation:** Evallyo V. D. Statics and dynamics of environment forms in pre-revolutionary adventure films by P. Chardynin and L. Kuleshov. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2024; (6): 302-311 (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-6-141-302>. <https://elibrary.ru/ERPOFJ>

## Введение

Сегодня как в отечественной, так и зарубежной науке уже не принято искусство немом кинематографа трактовать в русле исключительно аттракционно-развлекательном, в пластических решениях внутри фильмической материи обнаруживаются спектры смыслов и экспериментального, и авангардного начала, фольклорного и карнавального. В короткометражных и полнометражных работах мастеров немом кино считаются и сдвиги антропологического плана: какой он — герой своего времени? Каков антигерой? Как по отношению к персонажам проявляет себя окружающая среда, будь то скученное городское пространство или открытые природные виды? Враждебна ли моделируемая среда, напротив, дружелюбна к человеку или довлеет над ним? О. А. Кривцун, анализируя антропологическую природу искусства, справедливо замечает активное участие последнего в процессах смыслообразования: «Все, что происходит внутри человека, беспрепятственно резонирует в выразительности зримой пластики. <...> В художественном восприятии традиционно отзывается смысл-подтекст, смысл-символ, смысл-метафора. Однако при этом в искусстве много смысловых оттенков, живущих и вне рефлексии. Неизвестно, какие грани смысла — отрефлектированные или же спонтанно-чувственные, невербализуемые — дороже для творца. Во втором случае для художественного восприятия важен смысл-переживание, смысл как ток непосредственного чувственного включения, смысл-дословность. Смысл как средовый эффект. Смысл-атмосфера» [Кривцун, 2017, с. 20]. Несмотря на недостаточность технических возможностей немом кинематографа, ограниченным количеством приемов мастерам удавалось не только конструировать многосмысловую пространственную среду обитания своих героев, но и посредством соотношения статики и динамики пластических масс — атмосферу и ауру фильмической реальности, ак-

центрировать не только устоявшиеся антропологические принципы и идеалы своего времени, но и замечать сдвиги, характерные для времени.

В фокус внимания данной статьи попала наметившаяся трансформация и онтологические сдвиги в дореволюционном кинематографе. В частности, подвергаются анализу фильмы Петра Чардынина «Домик в Коломне» (1913), «Дядюшкина квартира» (1913) и «Женщина завтрашнего дня» (1914), а также «Проект инженера Прайта» (1918) Льва Кулешова. Сравнительный и формально-стилистический анализ репрезентуемых в фильмах пространств позволил выявить изменения в концептуальном и эстетическом содержании антропологического идеала.

Обратим внимание и на немаловажную аура-тическую составляющую кинопоказа. В частности, В. В. Устюгова пишет: «Для жителей столиц кино стало элементом современного города, сливаясь в восприятии с многоэтажными зданиями, электрическими проводами, лязганьем рельсов, миганием реклам и уличных огней. В провинции это центр культурной и общественной жизни. <...> Просветительское сообщество смотрело на кинематограф как на спасительную альтернативу пагубным пристрастиям» [Устюгова, 2014, с. 147]. Исследователь подчеркивает: «...по способу своего распространения ранний кинематограф был передвижным, по своей природе он являлся аттракционом. Кино демонстрировалось в балаганах, музеях диковинок, летних садах, городских клубах, цирках — всегда как часть развлекательной программы. <...> Легкие жанры, фарсы, оперетка, открытые сцены с куплетистами, вокалистами, танцовщицами притягивали к себе разные социальные слои городского, а благодаря индустрии печати, фотографии, граммофонов, кинематографа — и сельского населения» [Устюгова, 2016, с. 98]. Тем самым, сам способ трансляции нового визуального искусства во многом обуславливался и его «обитанием» в социокультурной среде своего времени. На наш взгляд, этот аспект оказывал воздействие и на конструирование про-

странств фильмической реальности в последующих работах, поскольку обращение к различным узнаваемым пространствам с присущей им мифологией позволяло придать и моделируемому на экране антропологическому идеалу достоверность и узнаваемость. Это относится не только к присутствию в кадре видов крупных городов, будь то Петербург или Москва, но и провинциальной местности (например, Коломна, ставшая центральным местом для нарратива фильма П. Чардынина).

Заметим также, что пространственная среда в этих фильмах во многом обуславливает развитие авантюрного начала, которое, в свою очередь воздействует на репрезентацию того или иного мировоззренческого универсума. И. К. Селиверстов замечает: «Распространение кинематографа не только в среде “демократических стран”, но и в высших слоях российского общества связано в первую очередь с тем, что кино делало первые шаги к объединению разрозненных социальных групп на коммуникативной основе. <...> Однако очевидна несостоятельность “психологического” кинематографа в качестве мобилизующего и объединяющего средства. Кинематограф того времени, если опираться на предпочтения публики и показания ряда исследователей, действительно исполнял роль ресентимента» [Селиверстов, 2021, с. 24]. Это вовсе не означает доминирование в немом кинематографе авантюрного нарратива, однако, именно в «легком» жанре, на наш взгляд, наиболее продуктивно реализовывался антропологический идеал. Так, Е.В. Сальникова справедливо замечает: «Принципиален факт обращения к авантурным сюжетам для развития либо тех или иных мировоззренческих концепций, социально значимых идей, либо – стилистических приемов, специфической художественной формы с ярко выраженной самобытностью. Как нам кажется, авантурная сюжетность оказывается чрезвычайно эффективна, даже удобна и для трансляции идей, и для радикального обновления визуального языка, для активного экспериментаторства и даже эстетства. Авантюренность в таких случаях выступает как “чисто жанровый” каркас, укорененный в традиционном искусстве. Он одновременно придает элемент развлекательности и легкости любой “тяжеловесной” идейности, этической программе, философским построениям – и упорядочивает усложненные игровые построения, упрощает восприятие непривычного визуального ряда,

неожиданных художественных решений» [Сальникова, 2023, с. 33].

Эволюцию авантюренности прослеживает и Г. Л. Тульчинский: «Все эти тенденции были проявлениями главной — нарастания социального и даже политического фактора и масштаба приключений, их содержания. 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...» [Тульчинский, 2024, с. 30–31]. Как мы увидим далее, эти смысловые сдвиги оказали и непосредственное воздействие на конструирование усложненной городской среды (и ее деталей) в фильмах П. Чардынина и пространственного универсума Л. Кулешова.

Во всех выбранных для анализа фильмах, бесспорно, доминирует авантурное и комедийное начала, но и образ города, динамика и статика пространственных форм становятся важной частью драматургии того или иного фильма. Конечно, поначалу чувствовались ограничения технического характера, однако даже в условиях несовершенств кинокамеры, освещения, декораций и специфики съемок в павильонах или на натуре — немаловажное значение обретает специфическая диалогичность пространств и соотношения пластических объемов и человека, которые оказывали влияние на развитие нарративов и репрезентацию сдвигов в антропологическом идеале.

## Результаты исследования

### *Антропологический идеал как динамическая модель конца XIX — начала XX веков*

Прежде чем обратиться непосредственно к анализу пространственных решений фильмов П. Чардынина и Л. Кулешова, обратимся к тем философско-эстетическим концепциям, которые циркулировали на рубеже веков в российской среде, каким содержанием наполнялись антропологические идеалы и, косвенно — предметно-материальная среда обитания человека рубежа веков.

Опираясь на парадигмальные концепции Т. Куна, О. А. Устинов пишет: «Философско-научная парадигма сформировалась на фоне открытий в естествознании и роста популярности

материализма в XIX — начале XX вв. 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]. Подчеркнем, что концентрация внимания на социальной стороне человеческого бытия, равно как и истощение духовного начала, на наш взгляд, как раз и стало основным идеологическим импульсом активизации авантюрного начала в немом кинематографе, призванного снять противоречие духовное/материальное языком кино. В этом свете, на наш взгляд, моделируемая пространственная среда становится устойчивым камертоном для репрезентации идеала и антиидеала не столько в аспекте осуждения, сколько фиксации расширения границ допустимого в поведении героев. В кинематографическом дискурсе на откуп зрителю отдается оценка нравственных ориентиров характеров, стиснутых пространственными массами моделируемой внутрикадровой среды.

С. Г. Гутова, анализируя гуманизм и нравственное начало в философии В. С. Соловьева, пишет: «теория социализма затрагивает по преимуществу практические интересы общественной жизни и ставит перед собой только решение самых простых и очевидных задач» [Гутова, 2015, с. 62]. Исследователь подчеркивает: «Соловьев утверждает, что сторонники социализма критикуют буржуазный порядок, но лишь поверхностно, поскольку рассматривают отказ от экономической эксплуатации как часть классовый борьбы, направленной на перераспределение собственности, не выявляя при этом в ней принципиальных оснований, затрагивающих сущность человеческой природы» [Гутова, 2015, с. 63]. Кинематограф, в нашем восприятии, частично заполняет образовавшиеся онтологические лакуны посредством конструирования внутрикадровой среды: город, фасады зданий, заборы приобретают качество своеобразного морального камертона. Проницаемость и, напротив, непреодолимость стен — становится неотъемлемой, демонстрируемой частью прорисовки антропологических ориентиров героев, отказыва-

ющихся от морально-духовных парадигм или выдерживающих дистанцию от искушений.

В контексте антропологических сдвигов В. С. Соловьев пишет: «...собираемый человек делается лучше и больше самого себя, перерастает свою наличную действительность, отодвигая ее в прошлое, а в настоящее вдвигая то, что еще недавно было чем-то противоположным действительности — мечтою, субъективным идеалом, утопией» [Соловьев, 1988, с. 629]. В авантюрном кинематографе наглядными становятся утопические и идеалистические концепции, контрастно прорисовываемые соотношением пространства и антропологических акцентов. Так, исследуя труды Л. С. Выготского в контексте построения им новой антропологической модели Человека, В. А. Карнаухов и В. В. Карнаухова отмечают: «Он ищет ответы на поставленные вопросы не в области изучения природных вещей и отношений между ними (например, в устройстве мозгового субстрата и процессах высшей нервной деятельности, отвечающих на воздействия внешних агентов) и не в области понимания интенциональности иррационального “духа”, он намечает перспективу и начинает поиск в сфере “культурной антропологии” — в сфере познания конкретных, реальных (“общественных”) отношений между людьми, опосредованных культурными образованиями (узлов на память, жребий, сон кафра, лирика, басня, новелла, трагедия, письмо, счет, указательный жест, церковь, воинская команда и т.д.), развернутыми в социальном пространстве и исторической перспективе» [Карнаухов, 214, с. 352]. Очевидно, что на рубеже веков зримо начали трансформироваться не только представления о человеке, но и картина мира в целом. Ю. Н. Гирина, исследуя феноменологию рубежности в русском обществе на смене веков, с присущем ему обостренным восприятием моральных, религиозных и политических вопросов, отмечает: «есть ли это смена вех, ориентиров, смыслов, стилей, направлений и т. д., то есть, по сути, линейно-картезианских мер и систем измерений, либо же нечто иное — не смена, не отрицание, а напротив, становление некой особой смысловой целостности с собственной системой категорий, по отношению к которой внеположные, традиционные единицы и категории оказываются нерелевантными? Или же это некая трансформация, переход одного качества в другое?» [Гирин, 2023, с. 16]. Исследователь подчеркивает, что «проблематизация художественности оборачивалась проблематизаци-

ей не только бытия, но и быта, образа жизни» [Гирич, 2023, с. 19]. Заметим, что наметившиеся трансформации не могли не затронуть художественную жизнь.

Е. Н. Устюгова, обращаясь к мировоззренческим онтологическим устремлениям авангардистов, замечает: «В отличие от основополагающего для марксизма принципа детерминации культуры социально-экономическим базисом, авангардисты исходили из того, что красота, эстетическое чувство, художественное творчество сами станут детерминировать социальную реальность, преодолевая ее косность. <...> Будучи наследниками философии романтизма, русские авангардисты, говоря о духовности, имели в виду космическую, а не гуманитарную духовность. Они хотели создать человека действия, но не человека сознания и самосознания, человека без права выбора, стихийно отдающегося во власть тотальной формотворческой энергии» [Устюгова, 2024, с. 16]. Схожие идеи звучат и в выводах В. В. Воскресенской: «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 футураправленности в 1910–1920-е годы» [Воскресенская, 2018, с. 168]. Тем самым мы вновь приходим к концепции «нового человека», которому предстояло укреплять новый социальный уклад и буквально преобразовывать, конструировать окружающую материальную действительность.

Е. С. Кочухова подчеркивает: «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]. Для советского кинематографа, бесспорно, характерно отражение идеалов в их разнооб-

разном воплощении, будь то антропологический идеал, отдельный персонаж или среда его обитания. Тем важнее проследить специфику конструирования города, других пространств в дореволюционном кино как призмы осмысления существующих взаимоотношений человека и среды его обитания.

Беглый анализ исследовательских концепций демонстрирует, что немаловажную роль в актуализации тех или иных антропологических идеалов играет пространственная среда — как непосредственное материальное пространство и своего рода метафора переживания человеком воздействия окружающего мира.

#### *Динамические и статические пространства фильмов Петра Чардынина*

В фильмах Петра Чардынина пространства, в частности городские, непосредственно оказывающиеся в пространстве кадров (и подразумеваемые) способны «играть» ту или иную роль: враждебного и опасного, дружелюбного, равнодушного. В фильме «Домик в Коломне» образ города заложен уже в названии: это некрупный, провинциальный городок, однако, с удивительным упрямством воспроизводящий столичные «нравы». Фактически, водораздел пространственных решений сводится к противопоставлению приватной домашней среды и внешней, опасной, городской. Как можно заметить, уже в первой сцене, провинциальный пейзаж вводится в киноткань пейзажем, ограниченным оконным проемом. Подчеркнем, что нередко в немом кино внешние угрозы сначала осваивают «вход» в окно – взглядами, прикосновениями – и потом, заручившись поддержкой кого-то изнутри дома, оказываются способны беспрепятственно заходить в дверь. Так произошло и в «Домике в Коломне»: открытое нараспашку окно позволяет Параше (Софья Гославская) увидеться со своим возлюбленным (Иван Мозжухин), и именно окно становится той брешью, через которую актуализируется угроза чести незамужней девушки.

Не только молодой офицер использует окно для первой попытки «проникновения» в закрытые внутренние пространства. Приступая к реализации своего замысла, Параша сначала заглядывала в окно комнаты с гусарами, и только потом входит в дверь. На смысловом уровне тем самым происходит своего рода уравнение активности вовлеченности в любовно-авантюрную историю обоих молодых людей. С помощью девушки гусар под видом кухарки Мавруши проникает в, казалось бы, защищенную от мужчин

(и опасности, которую они с собой несут) приватную домашнюю среду. А сам город (и его искушения), кажется, дистанцирован и участвует в киноповествовании лишь пейзажем за окном. Однако этот предельно ограниченный участок внешней среды лишь подчеркивает уязвимость и проницаемость стен дома.

Можно отметить, что в фильме «Домик в Коломне» внешние пространства преимущественно носят довольно условный характер. То есть это некий провинциальный город вообще, что демонстрируется деревянными стенами домов и небольшой церковной территорией, ограниченной довольно массивным кованым забором. Городской ландшафт представлен преимущественно стенами, заборами, словно утверждает доминанту вертикалей, которые призваны, с одной стороны, создать эффект непроницаемости, с другой – подчеркнуть иллюзорность преград между внешней и приватной средами. Также предельная статичность пространств и заметных глазу построек усиливают динамику движения персонажей и развития драматургии фильма.

Обеспокоенная вдова (Прасковья Максимова), спешно возвращаясь домой, тоже сначала заглядывает в окно, что можно трактовать как ее последующую способность увидеть истинное положение вещей и разглядеть угрозу, уже проникшую в дом. Тем самым окна становятся не только непосредственной лазейкой для «коммуникации» приватной и внешней сред, но и надеются заглянувших в них героев способностью распознавать «реальность», а образ города преимущественно «вмонтирован» в фильмическую среду как таящий в себе угрозу чести и даже здоровью. Окна в «Домике в Коломне» становятся парадоксальной динамической единицей, природа которой подчеркивается вертикалями фасадов, стен, заборов.

В фильме «Дядюшкина квартира» город становится «побочной» средой, разворачивающейся вокруг оставленного хозяином приватного пространства. Добродушный дядюшка с супругой садятся в машину, и словно растворяются в теле города, оставляя Коко (Иван Мозжухин), радостно махать им вслед. На сюжетном уровне город в этом фильме, в отличие от «Домика в Коломне», не выступает в роли угрозы, а напротив, реализуется как некая дружественная среда, давшая молодому повесе возможность реализовать свой коммерческий (и романтический) потенциал.

В качестве еще одной функции города в этом фильме можно отметить своего рода выставочные перспективы: это и демонстрация различных зон для увеселений (кафе, театры, кабаре, вывески, неспешные прогулки пар), то есть это пространство, предельно ориентированное на удовольствие и радость беспечной жизни. В этом контексте основное место действия – квартира – выступает в роли неотъемлемой части, своеобразного «продолжения» пространственного универсума, что позволило Чардынину отказаться от наделения окон динамикой. В отличие от «Домика в Коломне», здесь окна не становятся точкой проникновения, они остаются лишь зоной ограниченного городского вида.

Пожалуй, ключевой функцией города, утверждающей уже не столько статику, сколько его вязкую динамику, становится парадоксальная способность поглощать персонажей (отъезд дядюшки в начале) и материализовать их обратно в точке исчезновения. П. Чардынин довольно любопытно выстраивает кульминационную сцену движущимися друг навстречу другу автомобилями.

В фильме «Женщина завтрашнего дня» режиссер объединяет найденные в прошлых работах роли городских пространств, усложняя смысловой потенциал его образа в целом. В первую очередь, он способен выступать как некая промежуточная, транзитная зона, материализующая и растворяющая в себе второстепенных персонажей. Или как временная среда обитания тех, кто в той или иной степени «угрожает» благополучию основных героев. В тихий семейный ужин известного врача Анны Бецкой (Вера Юренева) врывается чужак с улицы, уходит из дома доктора, оставляя ее мужа (Иван Мозжухин) в одиночестве за столом, и как следствие, запускает драматургическую цепочку разрушения семьи. Эта сцена интересна и прямым столкновением мотивов наполненности и пустоты. В начале ужина Анна усаживается на стул в левой части кадра, практически спиной к пространству экрана (то есть к зрителю), а ее супруг Николай – напротив. Уход жены к пациенту, погружает мужчину в пустоту.

Одиночество и тоска побуждают Николая выйти на улицу. В правой части левого кадра можно заметить трамвай, который будет виден лишь мгновение, ритмически встраивая героя в статику фасада дома. Эти непродолжительные кадры подчеркивают дистанцированность героя от городской суеты. Уже в 1914 году у П. Чардынина героиня Анна Бецкая оказывается обра-

зом формирующегося нового типа — независимая, увлеченная работой (а не семьей). С. А. Смагина относительно возникновения понятия «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]. Тем самым подчеркнем, что обновление антропологического идеала женщины появляется в немом кинематографе уже за несколько лет до революционных событий. Однако этот новый образ еще не жизнеспособен. Динамика образа жизни молодого врача оказывается неприемлемой для неспешных ритмов городского универсума.

Анна Бецкая постоянно оказывается в центре внимания — пациентов, коллег, помощников, и с ее уходом из дома исчезают все остальные люди. Николай отправляется в кафе, полное посетителей и персонала, где и знакомится с официанткой Юзей (Мария Морская). Интересно, что поиск динамики жизни в переполненном кафе оказывается для мужчины лишь инструментом поиска спутницы для продолжительных прогулок по пустынным городским улицам. Тем самым город в «Женщине завтрашнего дня» не только играет роль пространства для неспешного мотания и развлечений (например, поход в театр), но и становится безмолвным, статичным свидетелем начинающегося адюльтера.

Подчеркнем, что и вид на набережной оказывается соразмерным эстетике открытки, что станет важной деталью драматургии всего фильма в ее пиковых точках. Так, в заключении второй части фильма (а он с самого начала был заявлен как «современная драма в трех частях») получившая денежное вознаграждение Анна с мужем мечтает отправиться в путешествие: камера демонстрирует альбом с открытками городов, в которых хотели бы оказаться герои. Но с точки

зрения сюжета, Николай уже частично пережил эти впечатления с другой женщиной. Легкость, праздность, статичность спокойной семейной жизни, которые может подарить город, оказываются недостижимыми для Анны. Равно как и в непродолжительном полиэкранном кадре город становится как буквальным, так и метафорическим разлучником супругов.

#### ***Лев Кулешов: роль пространства на рубеже художественных парадигм***

«Проект инженера Прайта» Льва Кулешова находится на переломе картины мира, на наш взгляд, он наиболее остро подчеркивает наметившиеся в контексте антропологического идеала сдвиги и значительно расширяет семантический пласт интерпретаций роли городских пространств в немом российском кинематографе.

Н. В. Синявина и Е. В. Махович, анализируя модификации реалистического эталона 1860–1930-х годов, замечают: «если передвижники стремились показать актуальные проблемы российского общества 1870–1920-х годов, то художники АХРР считали, что все эти проблемы разрешились в результате победы Великой Октябрьской социалистической революции и наступило время социальной справедливости. <...> ... происходит трансформация смысловой составляющей реализма, но художественное воплощение, художественный язык остаются прежними. Мастера соцреализма должны были выразить оптимизм и эйфорию, охватившую советское общество в 1920–1930-е годы, а создаваемые ими произведения искусства — не только отражать достижения советского общества, но и способствовать его мобилизации» [Синявина, 2018, с. 67]. В нарративном плане фильм Л. Кулешова находится в пределах возникшей социалистической парадигмы. Так, Ю. О. Хомякова, подробно анализируя влияние Пролеткульта на создание новой действительности силами искусства в пику правдивому и достоверному отражению существующей, пишет: «Большой проблемой пролеткультовских авторов (впоследствии вообще советского искусства) было создание драматического конфликта, который заменялся классовым — между трудом и капиталом» [Хомякова, 2018, с. 121]. Эти аспекты напрямую отражаются в сюжете фильма. Но не только драматургия утверждает трансформации художественной культуры, в фильме заключены онтологические сдвиги и с точки зрения роли среды обитания. Режиссер вводит несколько типов пространств, которые находятся так или иначе в по-

стоянном смысловом диалоге (и в разной степени взаимопроникновения): индустриальный пейзаж, непосредственно городское пространство и природа (в разной степени освоенная человеком).

А. В. Зябликов, исследуя формирование советской идентичности, замечает: «Особенность отечественного кино указанного периода (1920–1950-х. – В. Э.) заключается в том, что оно не столько отражало реалии советского времени, сколько конструировало новую социальную реальность, формулировало и интерпретировало базисные ценности становящейся советской действительности, создавало идеальные поведенческие образцы, закладывало социокультурные стереотипы и ориентиры, конгениальные актуальным идейно-политическим, мировоззренческим, экономическим, художественным задачам» [Зябликов, 2022, с. 55]. Новая реальность в «Проекте инженера Прайта» возникает на основе существующей, что воплощено Л. Кулешовым в пространственных решениях.

Непосредственно городское пространство в фильме появляется преимущественно фасадами зданий вдоль улицы. Непродолжительная сцена в городе становится важной драматургической точкой фильма, с которой запускается развитие истории Прайта (Борис Кулешов). Его старый приятель Гем Торринуоль (Леонид Полевой) застыл у стены, выискивая глазами даму сердца в окне. Подчеркнем, что в отличие от рассмотренных фильмов П. Чардынина, у Л. Кулешова окно не становится уязвимой точкой, брешью между пространствами. Герои в силу своей природы оказываются способными или неспособными к экспансии в те или иные приватные среды.

Вторая важная трансформация смысловых доминант появления окна заключается в том, что Бетси (Э. Комарова), роняя перчатку, становится инициатором нарушения пространственных границ. Девушка отправляется на прогулку, приняв свою перчатку из рук Прайта, который не без смущения поднял ее с тротуара, и отправляется на природу, что существенно расширяет пространственную вариативность и позволяет Л. Кулешову разграничить роль и место различных сред в киноповествовании, относящихся к тем или иным героям. Если Гем, фактически, является представителем (и заложником) городского пространства, а Бетси тяготеет к бытию на природе, то зона Прайта – частично адаптированная и упорядоченная под нужды человека природная среда в процессе ее индустриализации, активном освоении человеческой волей,

направленной на улучшение качества жизни для всех слоев населения. Однако и образ природы в фильме неоднороден: лесные заросли кажутся лишь частично не освоенными человеком, поскольку соседствуют с аккуратной дорогой, мостом, явно спланированной человеком зоной посаженных деревьев (в верхней части кадра).

Символизируя новый антропологический идеал, Прайт наделяется гораздо большей свободой освоения различных пространств: он кратко-временно входит практически в любое предложенное режиссером пространство: попадая на вокзал, проходя по городу, проезжая на автомобиле через рощу... Даже в очередной городской сцене Прайт, буквально оказавшись на месте Гема у фасада здания, с надеждой смотрит вверх, на окно полюбившейся ему Бетси. Однако войти в ее частную зону он не решается, в отличие от Гема, который без раздумий заходит в дом Орвиля Росса (Н. Гарди), нефтяного магната, тайного врага Прайта и отца Бетси.

Если Прайт осваивает природу посредством индустриализации, то (пока) правящее сословие – встраивается в нее. В значимых для драматургии фильма пространствах доминирует статика: будь то загородный дом, городской пейзаж или темные внутренние комнаты. Прайт же несет в себе противоположное начало – он почти всегда полон динамики, перемещается ли порывистой уверенной походкой по городу или на машине сквозь рощу. Таким образом Л. Кулешов демонстрирует борьбу нового и старого; последнее оказывается застывшим, предельно статичным, стиснутым даже в приватном пространстве. Тем самым пространства в фильме несут скорее идеологическую функцию, утверждая нарождение новых онтологических принципов.

### Заключение

Резюмируя выше осуществленный анализ, подчеркнем трансформации роли пространства и его динамических и статических характеристик для репрезентации антропологических идеалов. В «Домике в Коломне» П. Чардынина город оказывается средой обитания опасностей для моральных ценностей, а авантюрное начало, нашедшее выражение в попытке преодоления устоев, оказывается реализованным ролью окон, способных приобретать условно динамичные формы. В фильме «Дядюшкина квартира» режиссер вводит образ города-открытки, пространства праздного, способного в игровом контексте поглощать и возвращать персонажей в исходную



точку исчезновения. В фильме «Женщина завтрашнего дня» становятся заметнее изменения в понимании женского образа: Анна Бецкая в силу своей активной жизни оказывается неспособной существовать в городском универсуме.

Л. Кулешов существенно усложняет роль пространства, расширяя и смысловую палитру. Город и статичность его вертикальных форм, освоенная «буржуазным» классом природа и внутренние комнаты оказываются замершими, их жизнь как бы заторможена. Основную динамику в фильме обуславливает новый герой – инженер Прайт, преобразующий окружающий мир для социального равенства, для трансформации изживающего себя уклада. Пожалуй, показателен и образ женщины: если Параша («Домик в Коломне») действовала в рамках существующих традиций, то попытки Анны Бецкой («Женщина завтрашнего дня») трансформировать реальность своей активной позицией приводят ее в предельную статику пустой комнаты. Посредством специфики конструирования пространства и взаимоотношений героини с ним режиссеру удается показать, что новый идеал женщины опережает изменения в социальном укладе и картине мира в целом.

Бетси («Проект инженера Прайта»), кажется, не чувствует общественного и классового давления: без оглядки на отца и «перспективного» жениха Гема, она выбирает новый мир и новый идеал мужчины в лице Прайта. Девушка гармонично существует в любых предложенных Л. Кулешовым пространствах, никак не ограничена в своих передвижениях и свободна следовать за Прайтом в строящийся мир. Подчеркнем, моделируемые в фильмах пространства способствуют четкой прорисовке характеров и выражению довлеющих антропологических принципов посредством смены статических и динамических форм в их диалогости с тем или иным героем.

#### Библиографический список

1. Воскресенская В. В. Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // *Художественная культура*. 2018. № 1. С. 166–199.
2. Гирич Ю. Н. Феноменология рубежности. К типологии культурных интерференций // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>.
3. Гутова С. Г. Социализм, гуманизм и нравственное начало в философии В. С. Соловьева // *Соловьевские исследования*. 2015. № 1 (45). С. 60–72.
4. Зябликов А. В. Формирование советской идентичности средствами отечественного кинематографа 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>.
5. Карнаухов В. А. Философско-антропологические предпосылки становления культурно-исторической психологии в раннем периоде творчества Л. С. Выготского / В. А. Карнаухов, В. В. Карнаухова // *Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки*. 2014. № 13 (184), вып. 22. С. 345–353.
6. 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. DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407.
7. Кривцун О. А. Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // *Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире*. Москва : Индикс, 2017. С. 19–54.
8. Сальникова Е. В. Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. Москва : Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
9. Селиверстов И. К. Отечественный кинематограф в предреволюционные годы. Формирование «эпоса городского мещанства» между идеологией и рынком // *Гуманитарный акцент*. 2021. № 1. С. 19–24.
10. Синявина Н. В. Модификация реалистического идеала в художественной культуре России 1860–1930-х годов / Н. В. Синявина, Е. В. Махович // *Вестник МГУКИ*. 2018. № 5 (85). С. 62–72.
11. Смагина С. А. «Новая женщина» как идеологический концепт советского кинематографа 20-х гг. // *Артикульт*. 2018. № 32 (4). С. 174–181. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-174-181.
12. Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. Т. 2 / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца [и др.]. Москва : Мысль, 1988. 822 с.
13. Тульчинский Г. Л. Авантюризм-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // *Наука телевидения*. 2024. № 20 (1). 13–42. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>.
14. 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. DOI: <https://doi.org/10.25688/20789238.2022.42.2.01>.
15. Устюгова В. В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX–XX веков // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2016. № 4. С. 91–100.
16. Устюгова В. В. Последний год «Прекрасной эпохи», или киноидентификация провинции (на примере губернской Перми начала XX века) // *Вестник пермского университета. Сер. История*. 2014. № 1 (24). С. 146–154.
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. Хомякова Ю. О. «В минутах оргийного ликования...»: Пролеткульт как забытое звено между символизмом и социалистическим реализмом // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2. С. 115–125. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00032.

### Reference list

1. Voskresenskaja V. V. *Iskusstvo kak sredstvo mirostroenija: socialisticheskij realizm (1930-e gody) = Art as a means of peace-building: socialist realism (1930s) // Hudozhestvennaja kul'tura*. 2018. № 1. S. 166–199.

2. Girin Ju. N. *Fenomenologija rubezhnosti. K tipologii kul'turnyh interferencij = Phenomenology of frontiers. Towards a typology of cultural interference // Hudozhestvennaja kul'tura*. 2023. № 3. S. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>.

3. Gutova S. G. *Socializm, gumanizm i npravstvennoe nachalo v filosofii V. S. Solov'eva = Socialism, humanism and the moral principle in the philosophy of V. S. Solovyov // Solov'evskie issledovanija*. 2015. № 1 (45). S. 60–72.

4. Zjablokov A. V. *Formirovanie sovetskoj identichnosti sredstvami otechestvennogo kinematografa v 1920–50-h gg.: k postanovke problemy = The formation of Soviet identity by means of domestic cinema in the 1920-s and 50-s: to the formulation of the problem // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2022. T. 28, № 3. S. 52–62. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-52-62>.

5. Karnauhov V. A. *Filosofsko-antropologicheskie predposylki stanovlenija kul'turno-istoricheskogo psihologii v rannem periode tvorchestva L. S. Vygotskogo = Philosophical and anthropological prerequisites for the formation of cultural and historical psychology in the early period of the work of L. S. Vygotsky / V. A. Karnauhov, V. V. Karnauhova // Nauchnye vedomosti BelGU. Ser. Gumanitarnye nauki*. 2014. № 13 (184), vyp. 22. S. 345–353.

6. Kochuhova E. S. *Gorodskoj obraz zhizni v sovetskom hudozhestvennom kino: k voprosu o metode issledovanija = Urban lifestyle in Soviet feature films: to the question of the research method // Idei i idealy*. 2022. T. 14, № 1, ch. 2. S. 392–407. DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.1.2-392-407.

7. Krivcun O. A. *Mera chelovecheskogo v iskusstve: istoricheskie modifikacii = Measure of the human in art: historical modifications // Antropologija iskusstva. Jazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menjajushemsja mire*. Moskva : Indrik, 2017. S. 19–54.

8. Sal'nikova E. V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avantjurnost' i fantastika Velikogo Nemogo = Journey through the impossible: adventurousness and fiction of the Great Mute*. Moskva : Kanon+ROOI «Reabilitacija», 2023. 424 s.

9. Seliverstov I. K. *Otechestvennyj kinematograf v predrevoljucionnyye gody. Formirovanie «jeposa gorodskogo meshhanstva» mezhdru ideologiej i rynkom = Domestic cinema in the pre-revolutionary years. For-*

*mation of the «epic of urban philistinism» between ideology and the market // Gumanitarnyj akcent*. 2021. № 1. S. 19–24.

10. Sinjavina N. V. *Modifikacija realistscheskogo ideala v hudozhestvennoj kul'ture Rossii 1860–1930-h godov = Modification of the realistic ideal in the artistic culture of Russia in the 1860–1930-s / N. V. Sinjavina, E. V. Mahovich // Vestnik MGUKI*. 2018. № 5 (85). S. 62–72.

11. Smagina S. A. *«Novaja zhenshhina» kak ideologicheskij koncept sovetskogo kinematografa 20-h gg. = «New woman» as an ideological concept of Soviet cinema of the 20-s // Artikul't*. 2018. № 32 (4). S. 174–181. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-174-181.

12. Solov'ev V. S. *Sochinenija v 2 t. = Works in 2 volumes. T. 2 / obshh. red. i sost. A. V. Gulygi, A. F. Loseva ; primech. S. L. Kravca [i dr.]*. Moskva : Mysl', 1988. 822 s.

13. Tul'chinskij G. L. *Avantjurno-prikljuchencheskoe nemoie kino i sovetskij antropologicheskij proekt = Adventurous silent film and Soviet anthropological project // Nauka televidenija*. 2024. № 20 (1). 13–42. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>.

14. Ustinov O. A. *Paradigmal'nyj podhod k analizu antropologicheskikh koncepcij v russkoj filosofii sovetskogo perioda = Paradigm approach to the analysis of anthropological concepts in Russian philosophy of the Soviet period // Vestnik MGPU. Serija «Filosofskie nauki»*. 2022. № 2 (42). S. 6–19. DOI: <https://doi.org/10.25688/20789238.2022.42.2.01>.

15. Ustjugova V. V. *«Kinematograf attrakcionov» i ego rasprostranenie v russkoj provincii na rubezhe XIX–XX vekov = «Cinema of attractions» and its distribution in the Russian province at the turn of the XIX–XX centuries // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. 2016. № 4. S. 91–100.

16. Ustjugova V. V. *Poslednij god «Prekrasnoj jepohi», ili kinoidentifikacija provincii (na primere gubernskoj Permi nachala HH veka) = The last year of the «Belle Époque», or film identification of the province (using the example of provincial Perm at the beginning of the twentieth century) // Vestnik permskogo universiteta. Ser. Istorija*. 2014. № 1 (24). S. 146–154.

17. Ustjugova E. N. *Ideja «tvorjashhej formy» v jestetike russkogo avangarda 1920-h godov = The idea of a «creative form» in the aesthetics of the Russian avant-garde of the 1920-s // Hudozhestvennaja kul'tura*. 2024. № 1. S. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.

18. Homjakova Ju. O. «V minutah orgijnogo likovanija...»: Proletkul't kak zabytoe zveno mezhdru simbolizmom i socialisticheskim realizmom = «In minutes of orgy jubilation...»: Proletcult as a forgotten link between symbolism and socialist realism // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. 2018. № 2. S. 115–125. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00032.

Статья поступила в редакцию 16.09.2024; одобрена после рецензирования 22.10.2024; принята к публикации 21.11.2024.

The article was submitted 16.09.2024; approved after reviewing 22.10.2024; accepted for publication 21.11.2024.