

---

*Теория и история искусства*

УДК 778.5

ББК 85.37

*Сальникова Екатерина Викторовна,**доктор культурологии, кандидат искусствоведения,**ведущий научный сотрудник,**Государственный институт искусствознания,**Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Российская Федерация**E-mail: k-saln@mail.ru***ОБРАЗЫ НАСИЛИЯ  
В ЗАПАДНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1910–1920-х гг.:  
МЕНТАЛЬНЫЙ СУБСТРАТ «ПЕРМАНЕНТНОЙ ВОЙНЫ»**

*Аннотация:* Ещё до начала Первой мировой войны кинематограф осознаёт эстетическую и коммерческую значимость военной тематики. Война начинает пониматься в немом кино как ключевое звено человеческой деятельности. Цель исследования — осмысление той роли, которую сыграло обращение к военной тематике в становлении художественного языка немого кинематографа, его формальных и содержательных аспектов. Обнаруживается наличие визуальных и смысловых лейтмотивов фильмов на религиозную тему (высоко популярных в начале XX в.), фильмов о войне и киносюжетов, никак напрямую не связанных с какой-либо войной. Жизнь любого исторического периода начинает интерпретироваться в немом кино как род военных действий общества, государства, какой-либо могущественной корпорации против отдельных индивидов. Такое видение способствует отступлению от традиций живописного построения кадра, более активному освоению разомкнутых композиций объектов запечатления, динамизации киноповествования, воплощению в художественном кино иллюзии документальности. Возникают эпизоды, отсутствие вербальной составляющей которых мотивировано не столько техническим несовершенством молодого искусства, сколько невозможностью членораздельной речи в мире, погружённом в военный хаос. Рождается миф киноискусства о невидимой кинокамере, вездесущей и недостижимой для чьего-либо воздействия. Позиция «киноглаза» осмысливается как позиция вынужденного невмешательства в запечатлеваемые события. Кинематографическое видение развивается как внутренний конфликт «равнодушной» камеры, фиксирующей ужасы жизненной дисгармонии, насилия, смерти, и эмоциональной динамики человека, управляющего камерой и одновременно выступающего в роли переживающего наблюдателя запечатлеваемой картины мира, полного агрессии и страдания.

*Ключевые слова:* визуальная культура, немое кино, кинокамера, библейский сюжет, историческая драма, военная тематика, массовые сцены, режиссура, кадр.

---

Новое искусство — кинематограф — родилось накануне XX в., в 1895 г. Первая мировая война началась вскоре после этого, в 1914 г. Война, несомненно, оказала мощное воздействие на кино, инспирировав активное формирование специфических экранных средств выразительности, о чём немало написано, в частности, у Поля Вирильо [1]. Кинематограф же стал неотъемлемой составляющей общественных процессов, участвуя в создании многих политических мифов и доктрин XX в., осуществляя слияния идеологических посылов с развлекательным массовым искусством, позволяя разворачивать дистанционное воздействие на массы с помощью экранной культуры.

В свою очередь и лейтмотивы кино, и политическая атмосфера первых десятилетий XX в. могут производить впечатление произвольных рефлексий по поводу некоторых тезисов Фридриха Ницше. Во всяком случае ощущение того, что война играет в жизни человечества гораздо большую роль, нежели мирные периоды, вероятно, носилось в воздухе эпохи, воплощаясь и в общественных умонастроениях, и в пристрастии раннего кинематографа к теме вооружённых противостояний. «Благо войны освящает всякую цель. Война и мужество совершили больше великих дел, чем любовь к ближнему», — писал Ницше [3, с. 34]. За исключением пропагандистских фильмов, поддерживающих милитаристские настроения [2, с. 34; 5, с. 113], кино в целом не стремилось воспеть войну в её сути, и в этом качественное отличие его смыслов от ницшеанской позиции. Однако ещё до начала Первой мировой войны кинематограф осознаёт эстетическую и коммерческую привлекательность военной тематики, внося свою лепту в понимание войны как ключевого звена человеческой деятельности, человеческого самоутверждения в мире. Показательно, что первым художественным фильмом в Италии, будущей цитадели исторического киноповествования, стало «Взятие Рима» (*La presa di Roma*, 1905), показавшее аудитории события 1870 г., весьма существенные для эпохи Рисорджименто [8, р. 5].

Столкновения разного рода становятся излюбленным предметом изображения в раннем художественном кино. Конфликты разворачиваются в истории и современности, в самых разных декорациях — природы, города, интерьеров, на суше и на воде (к примеру, в знаменитом эпизоде сожжения вражеского флота с помощью зеркал Архимеда в «Кабирии»). Происходит своего рода трансформация в новом искусстве мотива «вечной брани», вечного противостояния тех или иных враждующих сил. Жанры, подающие всевозможные конфликты в живописных зримых формах, будут оставаться на магистрали кинопроцесса вплоть до настоящего времени. Боевик, исторический боевик, фантастический боевик, детектив, криминальная драма, военная драма...

Однако дело всё-таки не в прямых взаимовлияниях философии, кинематографа и политики, а в их общей принадлежности большой истории. Поэтому весьма плодотворны принципы анализа, предложенные Ричардом Абелем, видящим эпоху рождения киноискусства во Франции в контексте империалистической экономики, системы образования, прессы, театральных традиций, понимания авторского права [10, р. 99].

На наш взгляд, будет корректным воспользоваться термином В. М. Петрова и говорить о «ментальном субстрате» [4, с. 9] начала XX в., который образуют как философские концепции, так и общественно-социальные реалии, как тенденции большой политики, так и художественное творчество, а также тренды повседневности. Составляющими этого субстрата стали и новое искусство кинематографа, и новый тип межгосударственных конфронтаций — мировая война.

Именно в 1910–1920-е гг. кино выходит из периода своего детства и ученичества у других искусств и интенсивно разминает художественные возможности киноматерии. Помимо картин, посвящённых Первой мировой войне, для кинематографа предвоенных и послевоенных лет существенно наличие своего рода поля перманентных размышлений о войне как таковой и о вечной враждебности окружающего мира отдельному индивиду. Это поле, или «ментальный субстрат» понимания войны как лейтмотива человеческого бытия, связывают в единое, внутренне целостное культурное высказывание фильмы разных национальных школ, жанров, тематик, эстетических достоинств. Сквозные визуальные лейтмотивы подчёркивают произвольную смысловую соотнесённость фильмов на религиозную тему, фильмов о войне и киносюжетов, никак напрямую не связанных с какой-либо войной. Фильмы на библейские мотивы попадают в наше поле зрения постольку, поскольку в ранний период киноискусства они располагались на тематической магистрали кино, ищущего сюжеты и героев, способных наверняка привлечь широкую аудиторию и обеспечить кассовый успех.

В данной работе мы постараемся представить процесс наработки ранним кинематографом тех приёмов и принципов, которые в дальнейшем повлияют не только на развитие языка, но и на формирование смысловых акцентов, принятых при «обсуждении» человеческого бытия в формах экранного повествования.

Одной из важнейших возможностей художественного кино оказывается иллюзия документальности. Скорее всего, интерес к этой иллюзии был (и остаётся) основан на спонтанной потребности индивида XX в. всё больше и больше расширять поле наблюдаемой реальности, увеличивать свои возможности потенциального свидетеля каких-либо драматических событий. Искусство интересуется своими возможностями «воскрешать» прошлое, визуализировать несуществующее и недостижимое для восприятия.

Тема рожества и бытия Иисуса была столь популярной у публики, что не требовала от кино непременно совершенствования формального языка. Тем более любопытно, что даже в таком далёком от современного языка кино американском фильме, как «От ясель к кресту, или Иисус из Назарета» (*From the manger to the cross, or Jesus of Nazareth*, 1912) Сидни Олкотта, абсолютное множество сцен, решённых вполне архаично, в духе средневековой мистерии, перемежаются совершенно иными, «документалистски» выстроенными фрагментами. Один из них — общий вид Голгофы и приготовлений к казни, за которыми наблюдают издали Богоматерь и Мария Магдалена. Героини занимают первый план, развёрнуты спиной к зрителю и следят за происходящим на Голгофе, укрывшись за камнями и припав к земле. Голгофа едва виднеется на горизонте. В этот момент как бы случайно воз-

---

никает ракурс, аналогичный ракурсу взгляда лазутчика, разведчика, наблюдающего из укрытия за действиями врага. Это также во многом аналогично взгляду из окопа, когда солдат смотрит на лагерь противника, расположенный в отдалении. И нам предлагают мысленно присоединиться именно к такому взгляду.

Там, где прочувствовано и передано переживание Библии как рода «военной» драмы, с экрана исчезает иллюстративность, театральность, наивная литературность повествования, предельно сокращаются историческая и жанровая дистанция по отношению к библейским событиям. Происходит как бы спонтанное переключение в жанр военной хроники, бесценных документальных свидетельств, отчего судьба Иисуса максимально приближается к современному зрителю, преобразуется из жития в хронику.

В фильме «Христос» (Christus, 1916) Джулио Антаморо опять же перемежаются откровенно условные сцены, явно навеянные шедеврами классической живописи, книжной миниатюры, оперными постановками, и сцены, скорее отсылающие к непосредственному переживанию ужасов Первой мировой, с её массовым и слепым уничтожением людей. Так, в кадрах расправы над младенцами, чинимой по приказу Ирода, пропадает мерный, ритуализированный ритм движения действующих лиц, театральная условность жестов. Напротив, эта расправа решена как стремительное и хаотичное движение бегущих мирных людей, в том числе матерей с младенцами, и их преследователей, вооружённых воинов. Беззащитность и беспощадность, отчаяние и ожесточённость переданы через многократное усиление скорости движения, через нагнетание разнонаправленных перемещений. Общими планами поданы не только массовые сцены расправ, но и судьба отдельной рядовой женщины, попытавшейся укрыться в тёмной арке, однако потом выбежавшей из своего убежища, мечущейся в поисках нового укрытия, схваченной солдатами, разлучённой с ребёнком и уничтожаемой, несмотря на её мольбы о пощаде.

Дальнейшую судьбу ребёнка, вырванного из рук этой матери, камера специально не фиксирует, однако не оставляет зрителю никаких надежд на его спасение, как бы повинувшись бешеному ритму массового убийства, в процессе которого невозможно подробно проследить участь хотя бы одной отдельной жертвы. Используя купирование, беглую, прерывистую повествовательность, фильм передаёт не просто канонический эпизод Библии, но отношение наблюдающего глаза к массовым неостановимым убийствам, к жестокости людей, набравших инерцию агрессивной атаки на безоружное население. Камера воплощает уже не многовековую традицию скорби по невинным младенцам, но отчаяние современных людей, слишком хорошо узнавших на недавнем коллективном опыте, что такое безжалостное истребление. Кино как бы невольно придаёт библейским событиям статус недавнего прошлого, о котором невозможно повествовать в мерном тоне.

Раннее кино встаёт перед необходимостью всякий раз заново вымерять степень подробности и визуальной информативности в демонстрации жестокого насилия. Ведь динамическое жизнеподобие может сделать весьма брутальным натуралистическим зрелищем даже самый сдержанный показ насилия. Кино открывает парадокс визуальной недосказанности, монтажного «провала», когда самая страш-

ная часть событий опускается. Воздействует не сам вид кровавой сцены, но общий фактологический контекст, благодаря которому зритель не столько видит нечто страшное, сколько понимает, что внешне невыразительное зрелище на самом деле есть производное ужасающих событий.

В «Камо грядеши?»<sup>1</sup> (Quo Vadies? 1913) Энрико Гуаццони нам сначала показывают группу христиан, выведенных в центр арены римского цирка, и диких львов, которых выгоняют на арену для того, чтобы те растерзали христиан. Львы сначала неторопливо прогуливаются на первом плане, осваиваясь вне клеток. Беспомощные, предчувствующие свой близкий конец люди образуют тем не менее весьма живописную группу, похожую на оперную массовку, производящую условные жесты и изображающую страдание в эстетизированной форме. Это абсолютно архаичная по своим выразительным средствам сцена, скорее отстраняющая аудиторию от переживания происходящего. Однако далее, после ряда других сцен, мы видим уже пустую арену, по которой снова лениво прогуливаются львы, обнюхивая и изредка теребя какие-то небольшие, разбросанные повсюду предметы неопределённой формы. Эти предметы — останки растерзанных, съеденных хищниками людей. Вот и всё, что осталось от нескольких десятков приверженцев христианства. Данная сцена несёт в себе зрелый кинематографизм, в дальнейшем характерный для некоммерческого кино, активно применяющего минус-приёмы и сознающего ценность зрелища, лишённого внешней эффектности, показывающего ровно столько, сколько можно увидеть без искусственной постановочности и форсированной визуализации происходящего.

С одной стороны, раннее кино, которое принято именовать «аттракционным» и «архаичным», весьма пристрастно к живописному, замкнутому, фронтальному построению кадра [7, р. 4], в котором создана устойчивая, уравновешенная мизансцена. Нередко присутствуют разнообразные обрамления — окна, арки, потолочные конструкции, очертания балкона и прочее — сообщающие кадру дополнительную картинность, эффектность, визуальную гармонию. Но вместе с этим — и некоторую искусственность, излишнюю рациональность, статичность.

В отсутствии очевидного обрамления кино нередко использует композиции, уже найденные в живописи и служащие эстетизации драматических моментов. Например, героиня «Последних дней Помпеи» (Gli ultimi giorni di Pompeii, 1913), слепая девушка Лидия добровольно кончает жизнь самоубийством, бросаясь в море. Если в одноимённом романе Эдварда Бульвера-Литтона сказано, что она тут же исчезает в волнах, то в фильме Марио Касерини она некоторое время эффектно покоится на воде, поддерживаемая своим одеянием, словно живописным ковром. Композиция в духе «Офелии» Джона Миллеса заставляет полностью отключиться от переживания событий, изображаемых в фильме.

С другой стороны, уже в 1910–1920-х гг. происходит и весьма активное преодоление живописной организации кадра. И чаще всего это случается именно

---

<sup>1</sup> Фильм снят по одноимённому роману польского писателя Генрика Сенкевича, весьма популярному в начале XX в.

в эпизодах войны или природных катастроф, будь то извержение вулкана или землетрясение, к примеру. Даже сегодня вполне современно смотрятся кадры массовой паники и в тех же «Последних днях Помпеи», и в «Кабирии», и в «Камо грядеши?», в «Цивилизации», «Четырёх всадниках Апокалипсиса» и многих других картинах, чей художественный язык в целом весьма далёк от общепринятых ныне принципов. По точному замечанию Петера Бонданеллы, эти фильмы производят сильное воздействие и на современного зрителя [8, р. 9–10], добавим от себя — не в последнюю очередь потому, что приступают к визуализации исторической стихии. Наиболее убедительно достоверны в немом кино начала XX в. — перемещения скитальцев, беженцев или армейских подразделений, а также массовые сцены неупорядоченного движения толпы, в смятении или гневе, в погоне или бегстве, в противостоянии или отчаянии. Эпизод разгона протестующей толпы рабочих в современной линии «Нетерпимости...» (*Intolerance*, 1916) Дэвида Уарка Гриффита и по сей день является одним из самых выразительных визуальных воплощений социального конфликта.

В подобных эпизодах у режиссёров пропадает желание живописно вписать всё движение в рамку кадра, да ещё эффектно его мизансценировать. Наоборот, проявляется отношение к кадру как некоей рваной «дыре», бесплотному portalу, сквозь который зритель по эту сторону экрана может наблюдать за происходящим в экранной реальности. И эта реальность безбрежна, бесконечна, разомкнута. Движение идёт не в кадре, а скорее сквозь кадр — в случае упорядоченного перемещения всевозможных процессов. Кадр фрагментирует движение, не способное вместиться в поле зрения наблюдающего индивида, — в случае хаотичного, разнонаправленного движения больших человеческих масс. Кадр пересекается, дробится, сминается, преодолевается, комкается. Две его трети вдруг может занять обломок колеса телеги или стена разрушенного здания. Излюбленным зрелищем становится вид одной или нескольких колонн, падающих «через» весь кадр или даже «на зрителя».

Война, жестокое противостояние и природная катастрофа выступили в кино как те раскрепощающие эстетику ситуации, для отображения которых искусство не обязано ничего радикально гармонизировать: иначе высокая художественность в её традиционном понимании обернётся элементарной неправдой. Формируется язык опосредованного выражения масштабности катастрофы и переживаемого ужаса как зрелища, которое невозможно подать, вписывая в некие рамки. Дисгармония, жестокость, насилие и ужас не имеют границ ни в переносном смысле слова, ни в самом прямом. Адекватно воспроизводит драму жизни-войны многофигурная сумятица, фрагментами поданная необъятная реальность, игнорирующая законы классической гармонии.

В «Падении Трои» (*La caduta di Troia*, 1910) Джованни Пастроне наивные трюки в духе ярмарочного кино — например, перенесение по воздуху Елены и Париса в Трою — соседствуют со сценами битв, решёнными в реалистическом духе. В таких сценах нет ощущения сделанности каждого кадра и искусственно сдерживаемого, эстетизированного движения. Воины в состоянии агрессивного

аффекта бегут прямо «на зрителя», лишая спокойного комфорта наше наблюдение за экранной битвой. Подразумевается местонахождение киноглаза в самой гуще сражения греков и троянцев.

В процессе разработки подобных ракурсов складывается весьма существенный для всего художественного кино миф о невидимой и вездесущей кинокамере. В самосознании нового искусства она подобна магическому живому организму, способному отследить и сохранить отображения тех драматических и опасных событий, при наблюдении которых со столь близкого расстояния живому человеку вряд ли удалось бы выжить. Обратной стороной этого мифа является подспудное допущение того, что магический киноглаз существовал всегда: и во времена Юлия Цезаря, и во времена Иисуса, и во времена Жанны Д'Арк. Создавая иллюзии достоверного отображения реальности, художественное кино и камуфлирует условность игрового фильма, и утверждает новую, содержательную условность. Ею становится понимание человеческой истории и легенды как запечатленного реального прошлого. Важнейшим свойством бушующего войнами и катастрофами мира оказывается его «вечная» досягаемость для хронического наблюдения и отображения. Иллюзия доступности визуальной ипостаси прошлого для современности — одна из главнейших иллюзий XX и теперь уже XXI столетий.

Возникает и парадоксальный фактор «равнодушной» техники, т. е. кинокамеры, которая как бы наследует роль «равнодушной природы», взирающей, по ощущению культуры XIX в., на человеческие страдания. Подобный эффект достигается различными средствами. Довольно часто камера словно замечает в наблюдаемом мире родственный объект, тоже неживой, тоже способный «смотреть», но не способный самолично преобразиться в реакциях на происходящее. Обыгрывается статичность искусственных зооморфных или антропоморфных тел, оказывающихся в пространстве бурной динамики. Хроническое состояние отчаяния, крайней взволнованности, почти изнеможения от переживаний оттеняется в первой части немецкого фильма «Нервы» (*Nerven*, 1919) Роберта Райнерта частым присутствием в кадре классических скульптур, украшающих интерьеры зданий, где страдают герои. Так возникает образ вынужденной безучастности камня, неспособного выразить что-либо или изменить ситуацию.

В «Падении Трои» мы видим на дальнем плане доставленную в город огромную статую коня; из неё начинают появляться греческие воины. А первый план занимает статуя льва. Движение вражеских солдат происходит от коня к льву и далее за границы кадра, от дальней статуи к ближней по отношению к зрителю, и как бы мимо аудитории — в глубь подразумеваемого города Трои. И деревянный конь, и каменный лев кажутся немymi свидетелями происходящего захвата города. Похоже, что конь помогает захватчикам, а лев плохо сторожит родной город. Конь активно функционирует как транспортное средство и убежище для воинов. Лев — никому не нужное во время битв изваяние. Кино создаёт иллюзии контрастного участия двух статуй в судьбе Трои. И тем не менее очевидно, что это лишь иллюзии, поскольку массивные статуи — всего лишь игрушки человеческой воли и бессилия.

Их реальная позиция в чём-то аналогична позиции кинокамеры, присутствующей, наблюдающей, однако не вмешивающейся в ход событий.

В «Кабирии» (*Cabiria*, 1914) Джованни Пастроне в разгар всеобщей паники при извержении вулкана в центре кадра остаётся статуя. Кругом рушатся здания, пытаются спастись от обломков и пожара люди. Статуя покачивается, но пока сохраняет своё вертикальное положение на постаменте. Однако чувствуется, что, скорее всего, это последние минуты её существования. И правильное положение статуи посреди падающих колонн и бегущих людей парадоксальным образом лишь подчёркивает неминуемость её разрушения, как и невозможность всякого тела, живого или неживого, сохранить покой, равновесие, благополучие во время катастрофы. Обыгрывается статичность искусственных зооморфных или антропоморфных тел, оказывающихся в пространстве бурной динамики. Так возникает образ вынужденной безучастности как практической беспомощности, неспособности выразить что-либо или изменить ситуацию. Причём статичный неживой объект становится как бы сразу воплощением всякого человека, всякого живого существа и «всякого» киноглаза, фиксирующего происходящее, однако не наделённого функцией активного вмешательства в ход событий.

При общей внятности нравственных и политических позиций авторов картин, на некоторые периоды киноповествования из киноматерии могут исчезать наглядные, простые для считывания аудиторией обозначения режиссёрского отношения к демонстрируемой картине мира. Нет никаких визуальных этических акцентов, нет и героев, которые могли бы корреспондировать с эмоциональностью переживающего зрителя. Так, в посвящённом уже Первой мировой войне «Цивилизации» (*Civilization*, 1916) Томаса Инса возникает кадр с неподвижно лежащей пожилой дамой, опрокинувшейся на пол вместе со своим креслом. Она не кричит, не плачет, не производит никаких движений — она парализована. Никто не придёт ей на помощь, поскольку её единственного сына, ухаживавшего за ней, забрали на фронт. Немая беспомощность пока ещё живого человека производит ужасающее впечатление и служит немым протестом против войны, хотя внешне камера всего лишь предельно нейтрально отображает далёкий от фронтов фрагмент повседневного бытия.

Аналогичный эффект наблюдается в другой сцене того же фильма, когда в кадре оказывается убитый на поле боя человек, а рядом — живая, неприкаянная собака. Она никак не может отойти то ли от своего погибшего хозяина, то ли от тела незнакомца. Камера фиксирует не столько наличие душевной привязанности зверя к конкретному человеку, сколько одиночество уцелевшего существа среди трупов. Собака инстинктивно продолжает ассоциировать себя с человеческим миром — а тот оказался попросту уничтожен в данной местности. Камера, как бы тоже повинувшись своему инстинкту, фиксирует ровно столько смерти и жизни, сколько есть на данном клочке земли. Подобные кадры подтверждают мысль Поля Вирильо о создании «антологии публичного зрения» теми мастерами фото- и киноискусства, которые прошли Первую мировую и ощутили, что фотография и кинематограф являются безымянными участниками событий, «с которыми зритель может без труда связать свое я» [1, с. 50].

Чем более последовательно кино придерживается позиции эмоциональной нейтральности и невозмутимости киноглаза, тем ощутимее специфика человеческого восприятия, которое не может быть безучастным при наблюдении картин жестокости и страданий. Создание иллюзорной документальности кадров войны с их внеэмоциональностью может становиться способом обновить самоощущение живого, нервного человека, не способного быть только наблюдателем, всего лишь фиксатором происходящего. Равнодушная нейтральность камеры — это своего рода провоцирующая роль, которой наделяет кинокамеру создатель кино, являющийся вместе с тем зрителем как жизни, так и её экранных образов. Тем самым эпоха кино рождает ситуацию перманентных рефлексий по поводу контраста между эмоционально и этически окрашенным взглядом индивида, с одной стороны, и нейтрально фиксирующим реальность аппаратом, с другой стороны. Синтез этих позиций и характеризует новое видение насилия и мучений.

Внешнее равнодушие киноглаза есть обратная сторона человеческой завороченности ужасным. Камера замирает перед трупами гугенотов в эпизоде Варфоломеевской ночи в «Нетерпимости», перед трупами на поле одной из битв Первой мировой в «Четырёх всадниках Апокалипсиса», над трупами простолюдинов в сценах революционных волнений в «Мадам Дюбарри» (*Madame DuBarry*, 1919) Эрнста Любича. Кажется, раз наткнувшись на зрелище мёртвых тел, киноглазу стоит больших усилий изменить объект наблюдения.

Существенно ещё одно смыкание мотива войны с эпохой немого кино. Появляется разряд киноизображений, не подразумевающий возможности и необходимости вербального ряда от лица героев. Причём такое киноизображение может быть как статичным, так и полным динамики. Однако в том и другом случае в экранной реальности оказывается невозможно говорить или уже некому беседовать и даже вскрикивать: люди либо уничтожены физически, либо «взорваны» их сознание и их способность к членораздельной речи. Или же экранная ситуация такова, что гул войны заглушает разумное человеческое слово, как и отдельные возгласы. В американской картине «Четыре всадника Апокалипсиса»<sup>2</sup> (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) Рэкса Ингрэма мы видим небольшую площадь с фонтаном, сначала в последние мирные часы, потом в период военных действий, добирающихся до фамильного замка героев. Постепенно старинные дома в окрестностях замка превращаются в руины, которые уже ничем не напоминают об уютной старине. Обломок фонтана лишь обозначает то место, где раньше находилось это украшение площади. Бегущие люди и руины сооружений показаны общими планами — там нет больше жизни, там не может быть развёрнутых сцен с диалогами. Подобные эпизоды передают состояние оглушённости и парализованности любого потенциального наблюдателя зрелищем военной разрухи.

Кино намеренно отказывается сообщить этому зрелищу извне какую-либо живую эмоциональность и энергию сопротивления хаосу. Возникает тип кино-материи, в которой немота кино не условна, а, напротив, убедительно реалистична.

---

<sup>2</sup> Фильм снят по одноимённому роману Висенте Бласко Ибаньеса.

---

Военная картина мира в её достоверности — это поствербальная картина мира. Музыкальное сопровождение видеоряда может быть по-разному выполнено и воспринято: и как реализация непосредственной эмоциональности авторов фильма, и как ритуализация выражения скорби и протеста против запечатленных событий, и как попытка хотя бы частично гармонизировать негармонизируемое. В то же время велика вероятность ощущения излишней консервативности самого наличия музыкального сопровождения. Заведомо условно то, что художественная музыкальная форма озвучивает картину мира, несовместимого с традиционно понимаемой художественностью.

Данный тип презентации реальности на экране позже позаимствует у кинематографа телевидение и активно будет им пользоваться при отражении экстремальных ситуаций, в особенности стихийных бедствий, техногенных катастроф, общественно-политических конфликтов. Репортажная съёмка, стилистика «no comments» подразумевают максимально возможное устранение посредников между зрителем и запечатленной действительностью. Таковыми посредниками могут служить закадровый комментарий, внутрикадровый комментарий, наконец, музыкальное сопровождение, редакция реального звука. Когда съёмка подаётся без подобных элементов, перед телезрителем оказывается фрагмент отснятой реальности, ничем не гармонизированный, не упорядоченный, не дополненный. Его выразительность — это выразительность самой запечатленной реальности, которая не должна быть похожа на искусство. Наоборот, она имеет ценность правды жизни, которая не обязана быть совместимой с законами художественности.

В целом, эти законы за эпоху Первой мировой обретают новое качество. Если в самые первые годы жизни художественный кинематограф ещё не осознавал своего потенциала в роли транслятора актуальных общественно-публицистических, мировоззренческих смыслов [9, р. 200–202], то в 1910–1920-е гг. происходит становление своего рода смысловых координат и целеполагания нового искусства. Основной точкой отсчёта становится современное состояние человеческого общества. Это самая «массовая» тема. Она касается каждого, живущего в эпоху мировых конфликтов. Вопросы о том, как трактуется авторами кинопроизведения состояние окружающего мира и как с ним соотносится фильм, теперь всё более внятно осознаются кинематографом как опорные, смыслообразующие вопросы.

Тем самым главным подразумеваемым звеном творческого процесса оказывается нечто, лежащее вне искусства как такового и уж точно вне классических формальных законов как таковых. Косвенно это способствует раскрепощению формальной стороны киноискусства, более свободному взаимодействию различных, казалось бы ещё недавно несовместимых, художественных принципов. Кино всё активнее ощущает себя самостоятельным модератором тех творческих целей, ради которых оно обращается к тем или иным классическим образам, сюжетам, мотивам.

Если мы сравним картины об Иисусе Христе, сделанные в начале XX в., к примеру, «Жизнь и страсти Иисуса Христа» (La vie et la passion de Jesus Christ, 1905) Фердинанда Зекки и «Рождество, жизнь и смерть Иисуса Христа» (The Birth, the life and the death of Christ, 1906) Элис Гай Бланш, с одной стороны, и

«Христос» (Christus, 1916) Антаморо, «Король королей» (The King of Kings, 1927) Сесилия Демилля, то совершенно очевидно станет радикальное возрастание масштаба и значения массовых сцен. В более поздних киноработах история Иисуса визуально подаётся как конфликт глобальный в прямом смысле слова. В конфликте задействованы гигантские толпы. И слава Иисуса, сопровождаемого толпами сторонников и поклоняющихся, и разбирательство во дворце Каифы, истязания Иисуса, крестный ход, паника иудеев в часы божьего гнева приобретают вид зрелища оживающей политической истории, своего рода мировой гражданской войны.

Очевидное участие больших человеческих масс в судьбе Иисуса представляется создателям картин необходимым для воплощения убедительной достоверности происходившего в начале новой эры и для утверждения его актуальной значимости для современников. Чтобы в реальность библейской истории хотелось поверить современному зрителю, волнения древней Иудеи должны быть чем-то весьма «похожи» на социальные волнения большого города начала XX в.

От экранных иллюстраций традиционных художественных мотивов и образов кино переходит к присвоению общекультурных мотивов как универсального языка форм, позволяющих выразить отношение современных художников к состоянию мира. Постепенно центральной сверхзадачей кино становится высказывание о близлежащей реальности, прямое или косвенное, создаваемое теми или другими средствами. Исторические и религиозные мотивы открывают в себе свойства перефразированной искусством современности, оказываются поводом прежде всего выразить отношение к настоящему. По мере своего художественного развития кино предпринимает всё более радикальные внедрения религиозных мотивов и даже библейских персонажей в современные, остро актуальные киносюжеты.

В «L'Inferno» (1911) Франческо Бертолини зрителю ещё предлагали лицезреть вполне театральные декорации преисподней и откровенно условную «экскурсию» Вергилия и Данте по площадкам различных мучений грешников, какими они описаны в «Божественной комедии». Главным при этом оставалась сама аттракционная возможность увидеть на экране то, о чём у великого Данте «всего лишь» написано. В «Цивилизации» 1916 г. экскурсию по пространству военных сражений и бедствий предпринимает кайзер Германии, влекомый самим Иисусом Христом. Две тени-души, кайзера и Христа, движутся по реальному ландшафту, разорённому и опустошённой войной, полному горестей и смертей. Перед нами уже не увитые лаврами поэты-очевидцы, не имеющие прямого отношения к наблюдаемым ими страданиям грешников, но «идеологические соперники», каждый из которых по-своему претендует на управление земным миропорядком.

Иисус, проводя кайзера по кругам земного ада войны, стремится воздействовать на его душу, а через неё — на конкретные политические решения. И кайзер, насмотревшись страшных плодов войны, сдаётся, соглашается на мир. При всей наивности данного хода, совершенно очевидно, что кино подчёркивает контраст «высокой» поэтической ситуации путешествия в потусторонний мир, с одной стороны, и прозаизма современных координат происходящего, с другой стороны.

---

Нынешнее путешествие в посясторонний мир, на территории военных действий и бед военного времени, должно подчеркнуть безвинность людских страданий, масштаб бедствий и значимость прекращения войны.

Любой формальный выход за рамки современности способен проявлять отношение фильма к внутренней сущности именно современного периода. В «Четырёх всадниках Апокалипсиса» в обыденной реальности Парижа появляется загадочный человек, входящий в дом главного героя в качестве знакомого его дворецкого. Этот загадочный молодой мужчина (актёр Найджел де Брюлье) одет по-современному, однако его мимика воплощает вселенскую скорбь и всезнание, уста предрекают великие беды и братоубийственные битвы. И лишь в финале, появляясь ещё раз на могилах воинов, павших на фронтах Первой мировой, он простирает обе руки, как бы заключая человечество в свои духовные объятия и одновременно воспроизводя позу распятого Христа.

Образ Иисуса, бродящего по городам современной Европы, периодически сживающего за столом, почти на кухне, на частной квартире рядового человека и переживающего эпоху Первой мировой войны, сосуществует с несколькими другими линиями. Каждая выполнена в особой стилистике. Перипетии мелодраматического любовного треугольника, вполне традиционного и даже театрального, соседствуют с иллюзией документальности в эпизодах военных действий и жизни в тылу. Обе линии прерываются несколько раз появлением четырёх всадников Апокалипсиса, а также видом огнедышащей пасти адского монстра, что отсылает к традициям средневековых изображений Апокалипсиса и преисподней. Тем самым, будучи весьма эклектичной и претенциозно философичной, картина добивается рассмотрения современной войны в контексте христианской концепции бытия, заново актуализированной в процессе осуждения Первой мировой войны.

В шедевре немецкого кино «Метрополисе» (1926) Фрица Ланга возникает образ добродетельной жертвенной Марии (Бригитта Хельм), собирающей рабочих в катакомбном храме. Нося имя Богоматери, героиня фильма ведёт деятельность, подобную деятельности первых христианских проповедников. Узнав о силе влияния Марии на души рабочих масс, магнат жестокой техногенной цивилизации приказывает создать куклу, внешне сходную с Марией, однако призванную будить в людях низменные инстинкты. Графическое изображение вавилонской блудницы на страницах Библии переходит в живой образ мнимой Марии. Кукла восседает на троне в позе вавилонской блудницы и творит действие, похожее одновременно и на эстрадный номер роскошного шоу, и на сеанс массового гипноза (аналогичный сеансу доктора Мабузе из одноимённого фильма того же режиссёра). Таким образом, общественный конфликт фантастического техногенного общества, навеянный общественным неблагополучием послевоенной Германии, решается посредством символических аналогий с библейскими образами. Силы большого капитала и способы управления массами, в интерпретации картины, восходят к языческому комплексу проявлений алчности, безжалостности, агрессивности, сластолюбия. Гражданский конфликт «Метрополиса», по сути, воплощает войну христианских

и языческих ценностей<sup>3</sup>. Именно такой видится Фрицу Лангу внутренняя суть противостояния враждебных сил современного мира.

Методы открыто условного, символического выражения смыслов обнаруживают самые широкие возможности взаимодействия и с иллюзорным жизнеподобием, и с актуальной тематикой. Ещё до огнедышащей адской пасти «Четырёх всадников...» в киноматерии начинает циркулировать идея социума, массово пожирающего индивидов, как огонь топки. В картине «Кабирия» (Sabiria, 1914) Джованни Пастроне жрецы Карфагена бросают детей в огонь печи, расположенной на месте чрева гигантской статуи жестокого бога Молоха. Из чисто исторического жанра этот мотив кочует в социальную мелодраму американской киноэлектики и в сумрачную фантастику немецкого экспрессионизма. Очень похожее на кадры «Кабирии» видение возникнет у главного героя «Метрополиса», когда он наблюдает за жестокой машиной, обслуживание которой буквально вытягивает из рабочих все силы. И вот ему уже мерещится пасть Молоха, пожирающая людей как безмолвное топливо. Несмотря на образы огня, кадры обоих фильмов могло бы сопровождать высказывание Ф. Ницше: «Государством называется самое холодное из всех холодных чудовищ. Холодно лжёт оно...» [3, с. 35].

В кино возникает символический, выходящий за пределы исторической жанровости образ зла — это тоталитарная сила, мощная корпорация, будь то религиозное объединение, предпринимательский союз или государство. Та или иная грозная корпорация пожирает людей, потребляет их как сырьё. Эту внутреннюю суть больших организаций и процессов ощущает и экстериоризирует в своей визуальной материи кино. Возможно, так происходит в том числе потому, что Первая мировая поставила человека перед фактом ранее не виданного массового глобального уничтожения, что переживается новым искусством в различных иносказательных формах. Однако и довоенные процессы массовизации общества как в Европе, так и в США могли заставить кино прочувствовать власть над рядовым индивидом «хтонических» организмов-механизмов, будь то государство, военная машина или машинное промышленное производство. По отношению к мирному незащитному индивиду всё это явления одного порядка: они враждебны, агрессивны, направлены на поглощение.

При постоянно расширяющемся диапазоне выразительных средств, в кино складывается единое смысловое поле, выражающее подсознательное ощущение новым искусством сущностного подобия самых разных конфликтов из области мифа, истории, настоящего. Ярче всех закрепляет эту концепцию в самом сюжетно-композиционном построении картины Дэвид Уарк Гриффит в своей «Нетерпимости» (Intolerance, 1916). Как пишет Ричард Казарски, Гриффиту было присуще умение показывать средствами кино, сколь неразрывно связаны судьбы отдельных людей с мощью движения культуры и истории [9, р. 214]. Именно мировосприятие и самочувствие автономного, частного индивида становится для западного кино

<sup>3</sup> Значительно позже Эрих Фромм сформулирует в «Иметь или быть?» (Haben oder Sein, 1976) идею о фактической активности языческого миропонимания в жизни современного западного общества.

начала XX в. тем решающим фактором, который в большинстве случаев определяет видение режиссёром всего мира.

Любая ситуация, в которой есть элемент безжалостного уничтожения чужой жизни или чужого благополучия группой, коллективом, вооружёнными силами неких могущественных корпораций (будь то государство, отдельные силовые структуры, деловые круги, теневые круги, религиозные и пр.) подспудно видится ранним кинематографом как форма конфликта, имеющая отношение и к библейским сюжетам, и к актуальной войне. Дамы-активистки попечительского общества, отнимающие у героини современной линии «Нетерпимости» младенца, ничем не лучше воинов царя Ирода. По тому, каким жестоким показано вырывание ребёнка из рук несчастной матери, совершенно ясно, что к прилично одетым и исполненным веры в свою правоту дамам режиссёр относится ничуть не лучше, чем к библейским детоубийцам. Помимо жестокости, современные негативные персонажи обнаруживают ещё и безмерное ханжество.

Фильмы об идущей или недавней войне воплощают отношение искусства к природе общества в целом и его взаимоотношений с человеком. Кадры расстрела мирных жителей шеренгой немецких солдат в «Четырёх всадниках Апокалипсиса» рифмуются с кадрами современной американской казни в «Нетерпимости», когда трое служителей закона — тоже маленькая шеренга — готовятся перерезать верёвки и дать телу осуждённого (на самом деле не повинного в убийстве, которое ему приписывают) с петлёй на шее сверзнуться в открывшийся люк. Обе казни, и в мирной обыденности Штатов, и в районе военных действий Европы, и применительно к гражданину своего общества, и применительно к гражданам враждебного государства, на самом деле являются жестокими убийствами, которые осуществляют человеческие множества по отношению к отдельным беззащитным индивидам.

В свете самой страшной опасности — коллективной расправы — любой отдельно взятый злодей и монстр не так уж страшен, поскольку воспринимается кинематографом на подсознательном уровне отнюдь не как подлинный источник зла. Всякого отдельного индивида можно усмирить и подавить. В этом смысле рифмуются судьбы устрашающего вампира в «Носферату...» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) Фридриха Мурнау, демонического психоаналитика Мабузе (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) Фрица Ланга, царевны Саломеи (*Salome*, 1923) Чарльза Брианта, Нерона в «Камо грядеши?» или Цезаря в «Гае Юлии Цезаре» (*Caio Giulio Cesare*, 1914) Энрико Гуаццони. Их уничтожают либо чисто физически, либо ещё и духовно, психологически, лишая сознания собственной непобедимости, разума или сверхчеловеческих способностей. И это выглядит страшно, каковы бы ни были герои. Любой индивид-агрессор в потенциале — жертва чьих-то коллективных усилий.

Очень показательны кадры убийств Саломеи (Алла Назимова) и Цезаря (Амлето Новелли), которых как бы визуально поглощают их убийцы, так что убиваемые в какой-то момент просто перестают быть видны. По сути, их тоже съедают, пожирают проводники глобальных надличных процессов, всегда направленных против отдельной личности. Кадры убийства Саломеи с помощью огромных пик,

в свою очередь, отсылают к кадрам истязания Иисуса на пути к Голгофе, какими их изобразил фильм «От ясель к кресту...». С разных сторон озверевшие стражники тычут в измученного Иисуса пиками, побуждая его подняться и продолжить путь. Аналогичные сцены сохраняются и в «Короле королей» Сессилия Демилля, подчёркивая несправедливость и антигероичность сторонников казни Иисуса. А все эти картины в целом развивают мотив ещё довоенной французской ленты «Убийство герцога Де Гиза» (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) Андре Кальметта и Ле Баржи, в которой также есть сцены закалывания героя несколькими вельможами; и также кадр организован материализацией векторов агрессии в виде направленного на героя оружия.

Кино транслирует убеждение в том, что коллективное убийство одного-единственного человека не может быть оправдано никакими причинами и целями. То, как прозаично, по-деловому убийцы перемещают труп и отправляют его в пылающий камин, кажется невольным прологом к более позднему мотиву монструозной пасти, пожирающей людей. Речь идёт не о локальных заимствованиях у раннего кино и даже не только о традициях селекции сюжетных звеньев, подлежащих визуализации в качестве кульминаций киноповествования. И до и после Первой мировой войны кино видит прежде всего ту опасность, которую представляет общество для героя-одиночки. Этот содержательный лейтмотив может инспирировать внешне схожие или достаточно оригинальные образные решения.

Ни любовные страсти, ни зрелищность эффектных кровавых игр, наподобие корриды, не перекрывают внутренней горечи, которой всё чаще овевает представление о низкой значимости индивидуальной жизни для современного общества. Так, Хуан Гальярдо (Рудольф Валентино) в фильме «Кровь и песок» (*Blood and Sand*, 1922) Фреда Нибло по одноимённому роману Висенте Ибаньеса — матадор, гибнущий после смертельного ранения на арене, во время выступления. Финалом фильма становятся кадры, в которых служитель арены вытирает тряпкой кровавое пятно, оставшееся от раненого героя. Это последнее, что мы видим. Прозаизм и деловитость очистки арены словно ещё раз убивают героя, перечёркивают высокий социальный статус смельчака, красиво рисковавшего и проливавшего кровь под гром аплодисментов. Бушующая толпа продолжает смотреть зрелище, нимало не оплакивая своего недавнего кумира. От человека не остаётся ровным счётом ничего, его след в прямом и переносном смысле мгновенно стирается равнодушием живущих и суетой уходящего вперед времени. На сей раз кино выражает мысль без разрывов в иллюзорном жизнеподобии, без ярких условных символических форм, но, напротив, внезапно резко снижая визуальную выразительность экранной «картинки», как бы демонстративно смазывая финал «красивой» истории. Символический оттенок кадра возникает благодаря его статусу последней точки в киноповествовании.

Показательно, что в «Смерти после полудня» Эрнест Хемингуэй будет описывать не только корриду. Ему необходимо встроить разговор о бое быков в рассуждение о смерти на войне, о смерти от взрыва на заводе, о мёртвых животных, увиденных им во время войны. Хемингуэй передаёт своё внутреннее изумление видом смерти, её безобразностью и неотвратимостью, полным игнорированием ею

классических представлений об эстетизме страдания и гибели. Наконец, Хемингуэй явно потрясён уничтожением значимости человеческой жизни, что, как он показывает, проявляется в поведении людей на войне [6, с. 181–185]. «Смерть после полудня» выходит в начале 1930-х гг. Кино уже в 1920-е гг. начинает движение в сторону хемингуэевской рефлексии о насильственной смерти в современном мире, смещающей гуманистические ценности и ориентиры.

Подводя итоги, отметим, что в западном кинематографе 1910–1920-х гг. формируется представление о «перманентной войне», всегда имеющей место по отношению к отдельно взятому индивиду со стороны более могущественных надличных сил. Человек входит в XX век с ощущением того, что жизнь общества в целом не есть мирный процесс. Война осмыслена кинематографом как символический образ всяких общественных отношений. Ощущая всю важность предельно свободного, личностного выражения отношения к перманентной войне как определяющему фактору бытия, кинематограф стремительно движется к созданию разомкнутой, внутренне динамической киноэстетики. Она подразумевает право нового искусства многообразно сочетать в одной художественной киноформе прозаические прямые смыслы и иносказание, иллюзорное жизнеподобие, документализм, с одной стороны, и открытую условность, с другой. Гарантии того, что содержание сложно-составной художественности нового искусства, часто наджанрового и внестилистического, будет адекватно восприниматься аудиторией, отчасти состояли в апелляции кино к христианским мотивам как универсальному полю смыслов. Также подобные апелляции компенсировали явный недостаток христианских ценностей в общественной повседневности. Однако, как нам представляется, творческая смелость и стремительное наращивание изобретательности киноязыка были связаны ещё и со стихийной общностью критических взглядов зрителей и практиков киноискусства на современную действительность. Доказательством этому является бурный рост популярности киноискусства (в том числе успех большинства упоминаемых в статье картин) в первые десятилетия XX в.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Вирильо П.* Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 140 с.
- 2 *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 320 с.
- 3 *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 5–239.
- 4 *Петров В. М.* Социальная и культурная динамика: методология прогнозирования. Информационный подход. М.: URSS, 2012. 272 с.
- 5 *Теплиц Е.* История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. 326 с.
- 6 *Хемингуэй Э.* Смерть после полудня // *Хемингуэй Э.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 2. С. 171–194.
- 7 *Bean J. M., Horak L., Kapae A.* Silent Cinema and the Politics of Space. Bloomington. Indiana University Press, 2014. 337 p.
- 8 *Bondanella P.* A History of Italian Cinema. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2009. 649 p.

- 9 Koszarski R. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Pictures. 1915–1928*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press, 1994. 394 p.
- 10 *Silent Film. Ed. By Abel R.* London. The ATHLONE Press, 1996. 316 p.

\* \* \*

***Salnikova Ekaterina Viktorovna,***  
*PhD of Cultural Studies, PhD in Art History,*  
*leading researcher,*  
*The State Institute for Art Studies,*  
*Kozitski per. 5, 125009 Moscow Russian Federation*  
 E-mail: k-saln@mail.ru

### **THE IMAGES OF VIOLENCE IN WESTERN CINEMA OF 1910-1920-ies: MENTAL SUBSTRATUM OF «PERMANENT WAR»**

**Abstract:** Even before the Great War, the cinema appreciated the aesthetic and commercial significance of military themes. The war is understood in silent films as a key element of human activity. The purpose of the study is to analyze the role played by moving on to the military theme in the artistic language of silent cinema, its formal and substantial aspects. The article shows the presence of visual and semantic recurring motifs in the films on a religious theme (highly popular in the early twentieth century), war films and some films, that are not devoted to military and war problems. The life of any historical period is interpreted quiet often as a kind of military action of a society, a state or a powerful corporation against individuals. This view promotes departure from the traditions of the picturesque shot, and the development of a more dynamic cinema narration, the embodiment of illusionistic documentary into the feature film. A new kind of episode appears, its «silence» is motivated not by the technical imperfection of «silent» cinema, a young art, but by the inability to speak inside the screen reality, the impossibility to develop the verbal element in the world, steeped in military chaos. The myth of an invisible camera, omnipresent and inaccessible to anyone's influence is born during the silent period. Position of a «camera eye» is interpreted as the position of forced non-interference in the captured events. Cinema vision develops as internal conflict between «indifferent» camera that captures the horrors of the disharmony, violence, death, on the one hand, and the emotional dynamics of a person operating the camera and at the same time acting as experienced observer portraying the world, full of aggression and suffering, on the other hand.

**Keywords:** visual culture, silent cinema, movie camera, biblical story, historical drama, military theme, the mass scenes, directing, frame.

#### **REFERENCES**

- 1 Virilio P. *Mashina zrenija* [La machine de vision]. St. Peterburg, Nauka Publ., 2004. 140 p.
- 2 Kracauer S. *Ot Kaligari do Gitlera. Psihologicheskaja istorija nemeckogo kino* [From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 320 p.

- 
- 3 Nietzsche F. Tak govoril Zaratustra [Thus spoke Zarathustra]. In: *Nicshe F. Sochinenija v dvuh tomah* [F. Nietzsche. Essays in two volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, vol. 2, pp. 5–239.
  - 4 Petrov V. M. *Social'naja i kul'turnaja dinamika: metodologija prognozirovanija. Informacionnyj podhod* [Social and cultural dynamics: forecasting methodology. Informational approach]. Moscow, URSS Publ., 2012. 272 p.
  - 5 Toepflitz E. *Istorija kinoiskusstva. 1895–1927* [The History of Cinema. 1895–1927]. Moscow, Progress Publ., 1968. 336 p.
  - 6 Hemingway E. Smert' posle poludnja [Death in the afternoon]. In: *Hemingway E. Izbranye proizvedenija v dvuh tomah* [Hemingway E. Selected works in two volumes]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1959, vol. 2, pp. 171–194.
  - 7 Bean J. M., Horak L., Kapae A. *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington. Indiana University Press, 2014. 337 p.
  - 8 Bondanella P. *A History of Italian Cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2009. 649 p.
  - 9 Koszarski R. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Pictures. 1915–1928*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press, 1994. 394 p.
  - 10 *Silent Film. Ed. By Abel R.* London. The ATHLONE Press, 1996. 316 p.