

*Алексей ГУСЕВ*

## ПРОТАЗАНОВ—ПИОНЕР БУЛЬВАРНОГО КИНЕМАТОГРАФА

Кинематограф, как известно, зародился на парижских бульварах в самом конце XIX века, который был веком просвещения, может быть, в еще большей степени, чем век XVIII. Это был век, с детской жестокостью уверовавший в прогресс, в движение вперед, подальше от корней, ко все новым и новым выводам и достижениям. И в том, какое огромное значение для этой эпохи имела бульварная культура, есть любопытная логика. Чтобы сейчас понять, чем именно являлась бульварная культура, можно прибегнуть, пусть с некоторыми поправками, к современному понятию масскульта. Одни считают, что масскульт—это плохо; другие—что это настолько плохо, что даже хорошо. Неправы, как водится, ни те, ни другие. Массовая культура (и в этом смысле бульварная культура конца XIX века абсолютно соответствует этому определению) характерна тем, что она говорит, в общем-то, верные вещи, но не выстраивает никакой аргументации. Это очевидное, оторванное от своего основания, настаивающее на своей очевидности.

Бульварные романы, как правило, очень нравоучительны и совершенно верны (а то и непогрешимы) с точки зрения морального вывода. Про лучшие из них нельзя даже сказать, что этот вывод «прицеплен»—в угоду цензорам или добропорядочной публике. Он вроде бы вполне органичен для самих произведений. Однако *почему* эти нравоучительные выводы верны—этот вопрос там тщательно обходится стороной. И суть как раз в этом. Если романист говорит, что любить—это хорошо, жертвовать собой—просто замечательно, а любить детей—вообще лучшее из всего, что может быть, то он, романист, чтобы сделать свои удивительные утверждения правомерными, будет «давить на эмоции», будет всячески повышать градус пафоса, но вряд ли хоть словом обмолвится о том—а почему же это, собственно, так. Если обмолвится—то на уровне цитаты, то есть ссылки на непоколебимый авторитет. Когда в какой-нибудь центральной, самой пафосной сцене градус достигнет накала проповеднического, будет «уместно внедрена» цитата из Писания, причем без какой бы то ни было внутренней, логической взаимосвязи между этой цитатой и самим произведением.

Хуже того. В целях все того же удобства восприятия, скорее всего, само произведение—по своим приемам, стилистическим или драматургическим,—вряд ли будет столь же нравоучительно и непогрешимо. Другое дело, что читатели и зрители массовой (в частности, бульварной) литературы ничего не знают про приемы. Им не хватит ни образованности, ни элементарных аналитических навыков, чтобы вычислить это противоречие. Это мы хорошо понимаем, что фильм «Остров» является стопроцентной спекуляцией. Это мы видим в «Страстях Христовых» Мела Гибсона, что—да, он правоверный католик, и в чистоте его намерений сомневаться не приходится, но для реализации своего искреннего замысла он пользуется голли-

вудскими приемами (рапидами, быстрой сменой ракурсов) просто потому, что он, собственно, не знает другого стиля. А этот стиль, мягко говоря, не столь ортодоксален, как творческий замысел Гибсона. Но это противоречие видят только профессионалы, на которых масскульт не ориентирован. Во всяком случае, не был ориентирован в те благие времена. Сейчас идет, видимо, очередная волна «хождения в народ», когда профессионалы очень хотят разделить народные пристрастия и тоже всячески одобряют массовую культуру—ведь надо, чтобы к тебе хоть как-то прислушивались...

Так вот. Пожалуй, ни один режиссер русского дореволюционного кино не иллюстрирует все эти механизмы с такой полнотой, как Яков Александрович Протазанов. В известном смысле, конечно, все кино раннего периода сохраняет свое генеалогическое бульварное клеймо. Кино долго не решалось до конца оторваться от своей ярмарочно-балаганной основы. Но были авторы, которые пытались привнести в свои фильмы что-то еще. Как правило—из соседних видов искусства.

Скажем, сюжеты фильмов Евгения Францевича Бауэра ненамного более сложны и утонченны, чем у Протазанова. Но Бауэр, как известно, использует новейшие достижения изобразительного искусства, приемы венского Сецессиона, тщательную орнаментировку фона, которая организует кадр ритмически. Речь идет не только о павильонных съемках—понятно, что серый фон разукрашивался художниками на все лады—бесчисленные обои, гобелены, статуэтки, портьеры, предметы мебели и так далее. Но даже если говорить о съемках натуральных, в которых мало кто был силен в ту пору, то можно вспомнить, скажем, один из последних кадров фильма Бауэра «Дитя большого города», где героиня Смирновой идет вдоль чугунной решетки. Бауэр рифмует «ритм» решетки с ритмом ходьбы—последний, в свою очередь, выполняет драматическую функцию, потому что, по фавуле, героиня находится на грани самоубийства. И эта рифма, эта совокупность «ритмов» создает эстетический эффект. Другой вариант. Такие режиссеры, как Гардин или Чардынин, пытаются понять, что такое актерская игра на экране, пытаются перенести в кино актерскую школу мхатовского толка (то есть ту, что провозгласила реализм главным критерием актерского существования). И таким образом хотят сделать изображение достоверным за счет человеческой составляющей, а не изобразительной, как у Бауэра.

С этой точки зрения, Протазанов мне кажется художником чрезвычайно любопытным. Потому что он—и у меня есть подозрение, что намеренно—не делает в этом отношении *ничего*. Наоборот, тщательно ограждает свои произведения от сторонних влияний; говоря языком позднейшим, он пытается сделать «чистое кино». Нам сейчас нелегко отвлечься от того, что «чистое кино»—это Рихтер, Эггелинг, Леже, авангард 1920-х годов, всевозможные экзерсисы в киногеометрии, возникшие благодаря теории фотогении Деллюка, который утверждал, что геометрический ритм—это верх киногоении и, стало быть, суть кинематографа. Но Протазанов-то начинал работу в кинематографе в доделлюковскую эпоху, и что такое кино, он понимал так, как и все его современники. Соответственно, и в понятие «чистого кино»—как бы он его для себя ни называл (скорее всего, никак не называл)—для него входили совершенно иные вещи. А именно: он отрывает происходящее от его оснований.

Для Протазанова не очень важен вопрос актерского правдоподобия, о том, чтобы актерская игра заставила зрителя забыть, что он сидит в кинозале (как мы до сих пор забываем об этом, смотря на игру Чардынина в фильме «Молчи, грусть, молчи»). Протазанов, естественно, пользуется всем многообразием орнаментировки интерьера, как и Бауэр, но Бауэр—живописец-модернист, и орнамент у него обычно один, он задает тон и ритм всему кадру. А у Протазанова в одном и том же кадре, благодаря, как правило, перспективе интерьеров, может совместиться до четырех видов обоев. Причем разных. И каждый задает совершенно свой визуальный ритм. Вещь странная с точки зрения вкуса человека, который делал этот интерьер (при допущении, что происходящее на экране реально), и уж не менее странная—с точки зрения строения кадра.

Но это, скорее, детали. Есть одна вещь, которая у Протазанова повторяется с подозрительной аккуратностью. Тем более подозрительной, что Яков Александрович был профессионалом высокого класса. У него, как известно, в огромном количестве фильмов горят каминные. Вернее, не горят. Есть некий провал внизу кадра, в котором, с совершенной очевидностью, установлен софит. Там даже иногда сложены дрова, но они не только не горят—от них веет холодом. В «Горничной Джени», например, есть прелестный кадр, где герой курит на фоне камина, и дым от сигареты благополучно залетает в эту выемку, и хорошо там виден, потому что это единственный дым, который там есть. И это не кажется мне ни условностью (условности такого рода в кино того времени почти не встречаются), ни неаккуратностью, потому что о неаккуратности в случае Протазанова говорить не приходится. Это, если можно так сказать, некий символ, модель главного механизма бульварной культуры. Кино—это то, что опровергает не только старую поговорку «нет дыма без огня», но и, казалось бы, очевидное «нет света без огня». Кино—это как раз свет, который возможен без огня. Это изображение, которое возможно без руки живописца; это сюжет, который возможен без того, чтобы быть представленным происходящим в реальности. В ранний период кинематографа такое встречалось часто. И никто этого не стеснялся. Но Протазанов превращает это в прием.

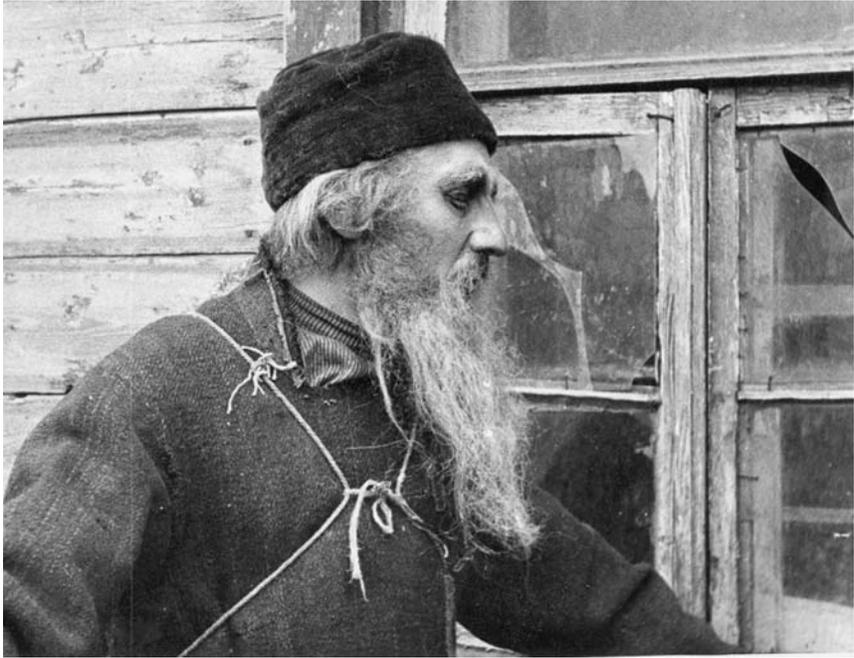
Если Бауэр—модернист как живописец, то Протазанов—модернист как кинематографист. Еще раз повторю: он занимается чистым кинематографом и очищает его от любых сторонних влияний. Если угодно, это старая андерсеновская история про тень, которая отделяется от ученого. Кинематограф как искусство теней понимается Протазановым буквально—в этом самом андерсеновском смысле. Это некая игра, которая происходит на экране, хотя в момент показа фильма актеры и вся съемочная группа на самом деле находятся далеко-далеко от кинозала. Это искусство отделения объекта от его репрезентации. И за счет этого в кинематографе Протазанова устанавливается довольно странная логика. Даже не логика теней—потому что такая логика привела бы его к нормальному ритмическому монтажу, и даже, может быть, к монтажу аттракционов, который будет открыт лишь десять лет спустя. Это логика контуров теней. Тот, кто часто общается с компьютерами, хорошо знает этот прием по графическим редакторам—он называется *emphasize edges*: очертить контуры, обвести границы. Если вду-

маться, то это свойственно и искусству теней. У теней нет содержимого. Чем больше Протазанов любит того или иного актера, тем нещаднее он эксплуатирует контровой свет, показывает героя стоящим у окна в абсолютно темной декорации—это и Мозжухин в «Нищей», и Кторов при своем первом появлении в «Его призыве»... А в хрестоматийнейшем кадре из «Пиковой дамы» очень полезно взглянуть на лицо Мозжухина, когда его профиль ложится на стену.

Мозжухину явно не по себе. В выражении его лица, как мне кажется, можно углядеть всю суть протазановского кинематографа. Мозжухин знает, что на самом деле снимают его тень, и эффектность кадра будет достигнута именно этой четкостью очертаний. Форма тени канонична. Мозжухин тщательно держит ракурс, не очень привычный для раннего кино, и это единственное, чем он занят в кадре. То есть он, конечно, играет, он «в образе», он ведет линию персонажа—но у этой линии в данный момент нет развития. Если угодно, формулу кинематографа Протазанова—со всеми его страстями, со всеми погружениями актеров в самих себя—можно определить так: «тени, которые одержимы сами собой». Ирина Николаевна Гращенкова говорила о двойной экспозиции в «Уходе великого старца». Действительно, Протазанов очень любит двойную экспозицию.

Однако примерно в это же время двойная экспозиция появляется в западном кинематографе—у Гриффита в «Энохе Ардене». Там муж уходит в море, буря выбрасывает его на остров, и он общается таким медиумическим—а на самом деле сугубо кинематографическим—способом со своей женой, которая ждет его на берегу. У Гриффита они являются друг другу в видениях. У Протазанова героям в их видениях, которые даны двойной экспозицией,—и это повторяется у него не раз и не два—являются лишь *они сами*. Они сами—в более ранний период жизни, или они сами—какими бы они хотели себя видеть. Других они не видят. Когда в «Нищей» герой вспоминает о том, как «они были счастливы», и главная героиня вспоминает о том же, проще всего для режиссера было бы сделать переход от него к ней (тем более что Протазанов все равно делает параллельный монтаж) через это видение. Но Протазанов не делает ничего подобного. Героиня сейчас—и героиня тогда; герой сейчас—и герой тогда. Они не думают друг о друге, только о себе: какими они были.

Пожалуй, только в «Отце Сергии» в происходящем на экране чувствуется некая основательность. Там кадр дан не ради кадра, актер играет не ради тени актера на экране. Я не уверен, что Протазанов этого ожидал. Мне кажется, что это Мозжухин «поймал» в «Отце Сергии» то же самое, что 60 лет спустя в нем «поймал» Сергей Бондарчук. История об отце Сергии, который постоянно сызнава начинает очередной этап своей жизни, а потом сомневается—а не из самолюбования ли это, а не играет ли он опять какую-то роль,—на самом деле является идеальной историей про актера. Фильм «Отец Сергий»—бенефис Мозжухина еще и по той простой причине, что Мозжухин рассказывает о собственной профессии. О том, что такое играть роль, чтобы затем понять тщету этого занятия. Это не то апология, не то самообличение, вернее же всего—то и другое одновременно (как обычно и бывает в случае внутрицеховой рефлексии). Я не знаю, договаривался



*Кадр из фильма «Отец Сергей» («Князь Касатский»). 1918*

ли Протазанов об этом с Мозжухиным, или же для Мозжухина это был акт публичного высказывания... Так или иначе, в «Отце Сергии» есть не просто профессионально снятая последовательность чрезвычайно красивых, умных и тонких кадров. Они действительно организуются в некую историю—по причинам внекинематографическим.

Характерно, что по возвращении из эмиграции, когда кино сделало уже решительный шаг вперед, Протазанов в плане оформления кадра словно бы делает шаг назад. В своих фильмах 1920-х годов—по крайней мере, там, где он не стремится хотя бы к имитации реализма,—он с легкостью допускает тотальный серый фон всего кадра. И это при том, что в фильмах дореволюционных, как я уже говорил, он, как правило, «мельчит»—почти за гранью вкуса, не допуская пустоты и однообразия ни на одном квадратном сантиметре экрана. Но вот сцена из «Анны на шее», где дети убеждают отца не пить,—с гигантской тенью и маленьким человеком. Наверное, ее можно трактовать и с социальной точки зрения, наверное, с точки зрения стилистики можно бы усмотреть влияние немецкого экспрессионизма с его культом теней, но что-то все-таки не сходится. В экспрессионизме тень обладает смыслом. Если говорить попросту, смысл этот торжественно угрожает всему земному и напоминает о тщетности и суетности мира. Этаким кинематографический аналог немецкой готики. Но готического в «Анне на шее» нет ничего, сколько бы экспрессионистских приемов там ни было. В огромной тени отца на стене нет дополнительного смысла. Она ни к чему не взывает, даже к интерпретации. В той аккуратности, с которой эта тень ложится на стену; в том, что она обведена той же недрожащей рукой, которая обводила тень Мозжухина на стене в «Пиковой даме», нет апелляции к внекинематографическому контексту. «Чистое кино». Аккуратность модерниста, вполне бесстрастного в своих методах.

...Хотя уверенность руки, конечно, наживается не холодностью. История про то, как тень отделилась от ученого, про то, как в камине горит свет, даже если не горит огонь, может быть, слишком глубока и слишком сильна для того, чтобы разменивать ее на детали стилистического воплощения. Она, безусловно, была очень глубоко прожита, прежде чем превратилась в стиль, почти не несущий на себе отпечатка личной генеалогии. Потому что именно таким образом кинематограф канонизировал бульварную культуру, из которой он родился. Канонизировал—и тем самым обличил.

---