

РАННЕЕ КИНО

Юрий ЦИВЬЯН

ЖЕСТ И МОНТАЖ: ЕЩЕ РАЗ О РУССКОМ СТИЛЕ В РАННЕМ КИНО

Прежде чем начать, поделюсь тем, что меня смущает. По ряду причин я уже более десяти лет не занимаюсь историей раннего русского кино.

Отчасти по причинам геополитическим. Например, я преподаю кино не в Москве и даже не в Риге, а в Чикаго—то есть на отшибе российского киноведения (хотя и в самом центре мирового), и в силу этого по шесть месяцев в году отлучен от русских архивных и газетных материалов.

Отчасти по причинам возрастным. С годами понимаешь, что время от времени от знакомого материала нужно уходить. Есть мудрая дразнилка: «много будешь знать, скоро состаришься».

Установка на «омоложение» увела меня от старого русского кино в две новые области. Сейчас я пишу одновременно две книги. Одна—для издательства «НЛЮ», она будет называться «На подступах к карпалистике: жест в искусстве, литературе и кино». Название другой (на английском языке) еще не придумано, это будет книга об истории монтажа, ознакомиться с ее материалом (и даже пополнить его своим) интересующиеся могут на посвященном этому сайте cinematics.lv. Так что название моей статьи «Жест и монтаж» вполне отражает спектр моих нынешних интересов.

Смущает же меня то, что, пытаясь сказать нечто новое, мне придется снова процитировать уже цитировавшиеся мною высказывания из печатных изданий десятых годов—то есть воспользоваться мною же замусоленным материалом.

Другой вопрос, что, когда я это цитировал, я этот материал еще в достаточной степени не понимал, так что тут есть известное оправдание. Еще одно оправдание в том, что добрая половина из того, что я могу сегодня предъявить, предъявляется все-таки впервые.

Наконец, сама тема статьи—как объяснить парадоксальную эстетическую установку русского кино двадцатых годов на неподвижность, без-

действенность и другие, казалось бы, некинематографические ориентиры—кажется, не утратила интереса.

Об этом можно судить и по некоторым выступлениям на Протазановской конференции, и по недавней статье на эту тему М.Б.Ямпольского, которую редакция «Киноведческих записок» поместила под рубрикой «Reflection»¹. В ней, вслед за аналогичными попытками Хайди Шлюпман, Мириам Хансен², Мэри Анн Доун³ и Джейн Гейнс, русский стиль в кино рассмотрен в свете популярной в англоамериканском киноведении теоретической доктрины, ключевое понятие которой, *modernity*, как правильно предупреждает автор статьи, лучше всего оставить без русского перевода, ибо «модерн», «модернизм» и «современность»—ложные друзья переводчика, слова эти имеют иной смысл и только сбивают с толку.

Я однажды из любопытства спросил у моего приятеля, русскоязычного беньяминиста Евгения Берштейна, как русский переводчик, столкнувшись с гуманитарным текстом в этом жанре, обходится без соответствующего слова. Он пожал плечами: почему обходится, слово есть—«модерность». Переводчицу «Киноведческих записок» Нину Цыркун можно только поздравить с тем, что она на такое не идет.

Время и метры

В кино жест и монтаж—два конкурирующих начала, или, как говорили в Опоязе, два борющихся эволюционных ряда, каждый из которых лишь на время одерживает верх. Объясняется это тем, что смысл и повествование в кино образуются при помощи движения. И жест, и монтаж отвечают за движение, но жест—это движение внутри кадра, а монтаж—движение от кадра к кадру.

Отсюда—простая арифметическая зависимость: чем чаще сменяются кадры, тем меньше времени на жест. Монтаж—смена мелко нарубленных движений, отсюда его американское название—*cutting*. В своем пределе монтаж—быстрая череда почти неподвижных состояний; возможно, поэтому так совершенны в монтажном отношении фотофильмы—такие, как «Взлетная полоса» Криса Маркера или «Бежин луг» Эйзенштейна в реконструкции Наума Клеймана.

Жест же, напротив, в своем пределе стремится к безостановочному движению. Жест—длится, монтаж—рубит. Видимо, не случайно актеры так не любят монтажеров, а режиссеры так уповают на последних—особенно те, кто не верит в актерскую игру.

Таковы, в бифокальных очках философских антиномий, взаимоотношения между жестом и монтажом.

Но и до всякого монтажа, просто попав на съемочную площадку, актер театральной выучки чувствовал себя стесненным во времени и пространстве. В пространстве потому, что кинообъектив, наподобие луча от фонаря, уже поля зрения сидящего в театре; во времени—потому, что, не в пример драматическому действию, кинорассказ строится из фрагментов.

Приведу два высказывания на этот счет. Оба относятся к первой половине десятилетия—времени, когда среди разбогатевших и осмелевших кинодеятелей вошло в обыкновение приглашать в кино актеров, уже отличившихся на сцене.

Одним из таких актеров был Михаил Чехов, которого в 1913 году пригласили на роль в «Трехсотлетию царствования Дома Романовых».

В книге «Путь актера» Чехов так описал первый в его жизни съемочный день:

«В первый день съемки меня поставили на высокой горе. Аппарат был установлен внизу, под горой. Я изображал царя Михаила Федоровича. Когда я показался в воротах, я услышал несколько отчаянных голосов, кричавших снизу, от аппарата:

—Отрекайтесь от престола! Скорей! Два метра осталось! Скорей! Отрекайтесь!

Я отрекся, как умел»⁴.

Другое наблюдение на ту же тему—из книги британского актера и сценариста Гэрри Фернисса «Богоматерь синема», вышедшей в Англии в 1914 году:

«Позволю себе указать на главный недостаток кино—в нем слишком много сцен. Те картины, где сцен поменьше, поменьше персонажей, где действие развивается медленнее—те картины, я совершенно убежден, получаются лучше <...>. В одном из поставленных по моему сценарию фильмов мне посчастливилось играть с одной из лучших, если не самой лучшей киноактрисой Америки. Этой актрисе все было по плечу—она умела рассказывать глазами. На репетиции одной сцены, в которой мы были заняты оба, режиссер велел ей играть побыстрей. Я понимал, что судьба моего сюжета зависит от ее игры, и успел шепнуть, чтобы она не спешила. “Не беспокойтесь, мистер Фернисс, когда дойдет до съемки, я не стану спешить,—ответила она.—Как бы меня ни подгоняли, я никогда не уступлю и толики того, в чем вижу свое искусство. Бывают сцены, которые можно укоротить, но мои нельзя”. И—шепотом: “Следуйте моему примеру!”»⁵

Сетования американской актрисы имели под собой почву. По предварительной оценке, средняя длительность кадра в американских фильмах десятых годов—около десяти секунд; к концу десятилетия американские режиссеры времени на чувство и жест оставляли актерам еще меньше.

Полная сцена и монтаж

Слово *монтаж*, которое мы привыкли приписывать то Кулешову, то Мейерхольду и Эйзенштейну, встречается в кинолитературе уже в 1916 году, чаще всего с эпитетом «американский». Действительно, тогда в США монтировали смелее, чем в других странах. Сравнительно неспешная «Юдифь из Бетулии» Гриффита, прокатывавшаяся в России в 1914 году, обладала средней длиной кадра в 10,4 секунды, тогда как русские фильмы тех лет, например, «Сумерки женской души» или «После смерти»—вдвое большей. И если американская актриса из рассказа Фернисса шепотом призывала партнера саботировать монтаж, то в России чуждый нашему образу жизни укороченный кадр вызвал открытое сопротивление.

В историях кино дореволюционное кино принято называть домонтажным. Это неверно—правильнее его называть антимонтажным, с тем же правом, с каким антимонтажными—в пику Эйзенштейну—называл свои фильмы Андрей Тарковский, в поздних фильмах которого средний по длине кадр достигает минуты.

Силами дореволюционной кинопрессы—преимущественно в журнале «Прозэктор»—была сформулирована эстетическая платформа антимонтажного русского киностиля. Под пером одного журналиста рупором русского стиля в кино сделалась протазановская актриса Ольга Гзовская:

«В мире экрана, где все считается на метры, борьба актера за свободу игры свелась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены. Вернее, за “полные” сцены (по прекрасному выражению О.В.Гзовской). “Полная” сцена—это такая, где актеру дана возможность сценически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось. “Полная” сцена является вместе с тем полным отрицанием обычного стремительного темпа кинематографической пьесы. Вместо быстро сменяющегося калейдоскопа образов она надеется приковать внимание зрителя к одному образу...»⁶

Антимонтажный пафос этого и подобных этому манифестов сопровождался выпадами против скорости вообще:

«Как это ни звучит парадоксом для искусства кино (получившего свое наименование от греческого слова, означающего “движение”), но игра в нем лучших актеров сводится к возможно большей медлительности движений <...>».

У каждого из лучших наших киноактеров вы найдете свой стиль мимики: стальной, гипнотизирующий взгляд у Мозжухина; нежную, бесконечно разнообразную лирику “лица” у Гзовской; нервную напряженность мимики у Максимова и изящно-грациозную—у Полонского. Но у всех—при необычайной скупости жеста—вся игра подчиняется особому медленно вздымающемуся и опускающемуся ритму...»⁷

Теперь остановимся на Протазанове—режиссере, некогда разработавшем особую технику управления тем самым медленным волнообразным ритмом, который так восхитил критика из «Прозэктора».

Существует три мемуарных свидетельства, в которых описана работа Протазанова с актером в ходе репетиции и на съемочной площадке. Одно принадлежит сорежиссеру Протазанова по «Ключам счастья» (1913) Владимиру Гардину, назвавшему русский метод экранной игры «тормозной школой»—по аналогии с торможением в коре головного мозга, с одной стороны, и паровозным тормозом—с другой:

«Не раз во время сцены приподнималась дирижерская палочка Якова Александровича, он произносил магическое слово “пауза”, иногда долго задерживая руку и не опуская ее. В горячих сценах эта палочка взлетала вверх, шла по направлению другого актера, останавливала его, указывала выход, уход и ломалась вдребезги при сорванной паузе. Услужливые помрежи для каждой ответственной сцены готовили Протазанову десятки режиссерских палочек.

Этот замечательный дирижерский прием и есть расчет времени, идущий от интуиции играющего актера к настороженному восприятию этой игры режиссером, с его поднятой кверху палочкой.

Тормоз!

Режиссер следит за напряжением актерской эмоции, как машинист за стрелкой аппарата, отмечающей давление.

Высшая точка!

Как высокая теноровая нота, которую держит певец на дыхании, протягивая звук, так и зачаток раздражения, появившийся в глазах Мозжухина, растет в гнев и взрывается яростью.

Высоко тогда держит Протазанов палочку!

Мозжухин, протяни!

Удержи эту ярость в своих глазах и дай зрителю почувствовать ее и заразиться ею...

Но вот уже видно, что дальше актер пойдет на ослабление эмоции...

Вот наступает предел!

И палочка стремительно указывает начало двигательной реакции и конец тормозу!»⁸

Два других принадлежат Гзовской и Владимиру Гайдарову, в 1918 году сыгравшим главные роли в протазановской «Горничной Дженни». Спустя 30 лет после выхода фильма Гзовская-Дженни вспоминала:

«Протазанов очень любил выразительность глаз, взгляд действующего лица. Только он один из всех режиссеров умел через выражение глаз ловить переход к следующему этапу игры, чувствуя нужную длительность взгляда. Его знаменитые сигналы во время репетиций: “пауза... вглядывается... вглядывается... пауза... вспомнила... пауза... пауза... пауза... опустила веки”. Или “вглядывается больше... пауза... увидела... отвела глаза...” были не подсказыванием, не диктантом того, что должны выполнять актриса или актер, а абсолютным слиянием с внутренней жизнью актера. Это “пауза, пауза” произносилось всегда по-разному, в зависимости от того чувства, от той задачи, которой жило действующее лицо. Никогда не произносил он “пауза” громко, ибо этот чуткий режиссер, так любивший актера, хорошо понимал, что глаза—это зеркало души, чувство идет через глаза, и что это чувство—нечто очень тонкое, интимное, к нему надо подходить осторожно, его легко спугнуть»⁹.

Наконец, вот что об этом фильме (в 1966 году—без малого 50 лет спустя!) вспоминал партнер Гзовской Владимир Гайдаров—по роли, влюбленный в горничную Дженни (на самом деле—дочь обедневшего аристократа) раненый офицер по имени Жорж. Описание сцены довольно точно в деталях—скорее всего, прежде чем писать, мемуарист пересмотрел «Горничную Дженни»:

«Яков Александрович, помню, настаивал на замедленном ритме сцены и диктовал свои знаменитые паузы, когда, например, взгляд Жоржа задерживается на Дженни. “Вот тут глаз в глаз... и пауза, пауза, пауза... Дженни опускает глаза, она быстро поворачивается и собирается уйти... Жорж окликает ее... В дверях она задерживается, не поворачиваясь... пауза, пауза... потом поворачивается и говорит: «Мне надо приготовить вам лекарство, уже время принимать его!»” Пауза... поворот и уход... Потом его локоть ложится на подлокотник кресла, голова опускается на кисть руки. Жорж задумывается: “Что за странная девушка?!” Пауза, пауза... И... диафрагма»¹⁰.

Вспоминания Гзовской о Протазанове озаглавлены «Режиссер—друг актера». Это—не трюизм наподобие лозунга «Собака—друг человека». В середине десятых годов актеры знали, что среди кинорежиссеров больше врагов, чем друзей. Критик «Проектора» не случайно назвал имя Гзовской

и ее «полные» сцены лозунгом в борьбе актера за свободу игры. Большинство режиссеров были врагами торможения, пауз и переходов и поборниками скорости, метров и монтажа.

До поры до времени битва за свободу игры велась на чужой территории—торопыгами казались одни американцы, да и то скорее по неведению, чем по умыслу. Фильм Отиса Тэрнера «Business is business» (1915, российское прокатное название—«Раба наживы») в нашем «Прозекторе» был удостоен такой снисходительной рецензии:

«Что же касается всего хода действия, то здесь ни режиссеру, ни артистам не удалось еще уловить того медленного темпа, который так привычен для русской художественной кинопьесы. Актеры еще по-американски слишком суетливы; их игра еще во многом исходит от внешнего, больше от предметов и фактов, чем от переживаний и ощущений»¹¹.

Здесь к снисхождению примешалось благодушие. Американцы и не искали медленного темпа, не ценили переживаний и вовсе не собирались тормозить или менять ножницы на дирижерскую палочку. В конечном итоге получилось наоборот—в начале двадцатых годов у «врагов актера» завелись агенты в самой России.

Русские американцы

Застрельщиками здесь были Лев Кулешов и Дзига Вертов, в своих прогнозах заходивший значительно дальше Кулешова.

Монтаж, грозился Вертов, заменит и вытеснит актера.

Актеры вымрут как профессия, а от прошлого кино в кино будущем останется один монтаж, не медленный, как наш, а быстрый—американский. В истории русской литературы, считал Вертов, это уже произошло: «От нелепого монтажа большинства русских кинодрам до монтажа американского детектива такое же расстояние, как от Карамзина до Пушкина»¹².

Перелом в войне русского стиля с американским—в пользу последнего, конечно,—произошел между 1920 и 1922 годами. Осуществить его помогли Кулешов и его ученики, называвшие себя не «актерами», а «натурщиками», и настаивавшие на том, что играть на экране надо иначе, чем на сцене—с учетом положения камеры и с прицелом на последующий монтаж.

Как именно произошел этот перелом, мы узнаем от одного из натурщиков Кулешова—Леонида Оболенского, который в 1922 году поведал читателям «Кинофота» о том, что незадолго до этого случилось с кулешовской картиной «На красном фронте» (1920).

Оказывается, заказчик фильма—Всероссийское фотокинообъединение—зарезал «На красном фронте» за американизм:

«В.Ф.К.О. в лице его быв. заведующего Д.И.Лещенко оказался верным себе: картину было запрещено печатать, так как она снята “вредным” и “развращающим” американским монтажом»¹³.

Вот что Оболенский рассказывает дальше:

«Теперь же отношение к американскому монтажу изменилось. О нем говорят и пишут. Он неумолимо идет к своему торжеству. Теперь нам снова пришлось вернуться к забракованному “На красном фронте”. Снова мы с Кулешовым среди груды позитива, сотен кусков, сотен различных кадров, ко-

торые под указаниями мастера собираются нами в стройную последовательную линию чередований и постепенно вырастают в цельную фильму»¹⁴.

Как выясняется, Кулешов не только учил своих натурщиков играть монтажно—он вовлекал их в процесс монтажа картины. Правда, дело, признает Оболенский, шло не так гладко, как хотелось:

«Непривычен русской кинематографии масштаб американского монтажа. Трудно работать с монтажницами. Непривычно им клеить куски, доходящие иной раз всего лишь до трех клеточек. Потому всю работу по монтажу мы ведем сами, под непосредственным руководством Кулешова. Он знает подлинный метр и ритм кинемагографа, и нас увлекает, открывая с каждым новым приклеенным куском все большее и большее организующее значение монтажа»¹⁵.

Новое об эксперименте Кулешова

Нам уже приходилось говорить об экспериментах Кулешова. Напомним, целью главного из этих экспериментов было показать, что, о чем бы ни думал и чего бы ни чувствовал актер, какими бы переживаниями он ни владел, последнее слово не за ним. Что именно прочтет на лице актера зритель, зависит от монтажера.

Чтобы показать это, Кулешов взял крупный план, напечатал его в трех экземплярах и поставил в три разных монтажных контекста.

Считается, что эксперимент удался—зрителям показалось, будто каждый раз лицо выражало нечто иное. Так Кулешов доказал относительность—и ненужность—искусства переживания в кино.

Вот что написал Кулешов в том же—переломном в плане отношения к монтажу в России—1922-м году:

«Таким образом, монтажом доказывается, что актер может совершенно не знать, какие причины заставляют пережить его горе, радость и т.п., и что в кинематографе всякое выражение чувства актера не зависит от причин, порождающих эти чувства»¹⁶.

«Доказал»—самонадеянное слово, но если в искусстве существуют доказуемые теории, то эффект Кулешова относится именно к ним.

Мы до сих пор не знаем, сохранился ли этот эксперимент с неизменным и одновременно меняющимся лицом, было ли то лицо Мозжухина или Полонского (и в том и в другом случае показательно, что мишенью для удара по актеру Кулешов избрал лицо, которое, по мнению критики, воплощало собою антимонтажный русский киностиль), и был ли эксперимент осуществлен на экране или лишь сформулирован как мысль.

Тем не менее, сегодня эффект Кулешова можно считать экспериментально доказанным.

Дело в том, что имя Кулешова и суть его эксперимента известны не только киноведам. На протяжении последних пятидесяти лет психологи, когнитивисты, а в последние годы и нейропсихологи задавали себе вопрос: реален ли эффект Кулешова и каковы природа и диапазон поправок, вносимых контекстом ситуации в наше восприятие лица? Не беда, если эксперимент Кулешова не сохранился. Ученые знают: смысл всякого научного эксперимента—в его повторимости. Повторить эксперимент, подтверж-

дающий первоначальный результат, равноценно доказательству исходной гипотезы.

Кажется, первым эффект Кулешова подтвердил в 1951 году психолог Херман Д. Гольдберг¹⁷. Группам испытуемых были показаны два коротких фильма, каждый из которых состоял из четырех кадров. И тот, и другой начинались с кадра, изображающего ребенка на трехколесном велосипеде, и оба кончались лицом кричащей женщины на крупном плане. Разнились фильмы лишь кадрами в середине. В одном варианте на велосипед наезжал автомобиль, в другом—ребенок выкидывал нечто смешное. Путем опроса Гольдберг выяснил, что значение, которое испытуемые придают выражению лица, зависит не столько от самого выражения лица как такового, сколько от эпизода в целом.

Аналогичные кулешовскому опыты производились в 1988 году Уолботом на материале нейтрального лица, читаемого то как счастливое, то как печальное¹⁸, а в 1996 году—Кэрроллом и Расселом, в их эксперименте сердитые лица превращались в лица испуганные¹⁹.

Во всех этих случаях, как ранее у Кулешова, конечный результат выяснялся методом зрительского опроса—проверенный, хотя и не лишенный субъективности метод физиогномического исследования. В последних по времени опытах этого рода субъективность оценки устранена тем, что вместо того, чтобы спрашивать у испытуемых о том или ином зрительном впечатлении, в момент восприятия за их мозговой деятельностью наблюдают с помощью функциональной магнитно-резонансной томографии (fMRI)—устройства, способного локализовывать и измерять активность нейронов. Как вытекает из нового, уточненного, эксперимента, результаты которого изложены в работе группы британских нейрофизиологов, озаглавленной «Эффект Кулешова: влияние ситуационного контекста на эмоциональную атрибуцию» (2006), эффект Кулешова—психофизический факт, объяснить который помогает соответствующая томограмма. Как сообщают авторы эксперимента Дин Мобс, Николаус Уайскопф, Хэкуон Си Лау, Эрик Петерстоун, Рэй Джей Долан и Крис Ди Фритт:

«Пользуясь парадигмой Кулешова, приведем поведенческие доказательства в пользу того, что в случаях, когда одно и то же изображение лица поставлено в контекст фильмов с разной валентностью, у испытуемых меняется атрибуция выражения лица и умственного состояния [mental state]. Одновременно собранные данные функциональной магнитно-резонансной томографии [fMRI] показывают, что при сопоставлении лиц, показанных в положительных и отрицательных контекстах, с одной стороны, и показанных в нейтральном контексте, с другой, мозговая активность, вызванная соответствующими лицами, изменялась в некоторых участках априорного интереса, в частности, в областях билатерального височного полюса, островка верхней височной извилины [STS insula] и передней поясной коры [ACC]. Когда чуть радостные и слегка испуганные лица помещались в положительные и отрицательные киноконтексты соответственно, наблюдалось взаимодействие в области правой миндалины. В билатеральной миндалине наблюдалось взаимодействие между радостными лицами и отрицательным киноконтекстом, что указывает на роль миндалин в распределении и приписывании [prime or tag] аффективных оценок лица»²⁰.

Кто победил в войне за русский экран

Вернемся к истории раннего кино.

В русском кино второй половины десятилетия шла борьба за власть. Актеры и режиссеры боролись за право контроля над фильмом. Оружием актеров были мимика и жест, оружием режиссеров—монтаж. На стороне первых были поклонники Мозжухина и Холодной и критики из ермольевского «Проектора», на стороне вторых—опыт и популярность американского кино.

Мы знаем, чем кончилось это противостояние. Развязанная «Проектом» кампания 1916 года против монтажа за «полные» сцены и «тягучий»—по выражению Чардынина—жест захлебнулась. Яков Протазанов, которого Гзовская назвала «другом актера» и чья «Нищая» (1916) обладала средней длиной кадра в целых 15 секунд²¹, оказался приспособленцем и к началу двадцатых годов утроил скорость. Средняя длина кадра в его фильме «Правосудие прежде всего», сделанном во Франции в 1921 году, когда монтаж поднялся в цене,—втрое меньше²². (Актеры, правда, продолжали Протазанова любить.)

Казалось бы, победил монтаж.

Тем не менее, и в двадцатые годы время от времени раздавались голоса, призывавшие коллег-кинематографистов остановиться и осмотреться.

Одним из них был голос Ивана Перестиани. Начав в 1916 году как актер бауэровской школы, он в 1923-м поставил «Красных дьяволят»—приключенческий фильм, смонтированный по образцу увлекавших тогда Москву авантюрных американских сериалов.

В том же 1923-м году, однако, Перестиани выступил в «Кино-газете» с неожиданной по тону статьей «Об “американизме”»—неожиданной в контексте его только что сложившейся репутации революционного режиссера и на фоне повального поклонения монтажу как революционной киноформе.

Начинается статья с общего места по поводу американского монтажа и американского менталитета:

«Все вообще фильмы, создаваемые Америкой, имеют в большинстве своего метража чрезвычайно быстрый темп. Это вполне понятно. Монтаж картины *всегда глубоко национален*. Американец, изобретатель поговорки “время—деньги”, необычайно дорожит своим временем. Сообразно этому его жизнь сложилась на такой лад, которому оказался совершенно созвучен профессиональный киноаппарат»²³.

Казалось бы, что здесь неожиданного. Так думал в те годы не один Перестиани. Так могли бы написать Кулешов, Соколов, Вертов—любой кинотеоретик, сочувствующий идеям конструктивизма и идеалам Лиги времени. Пора, мол, и нам, русским, придумать о цене минуты и перенять у американцев ту деловитость, которой нам так не хватает—будь то в жизни или в монтаже.

Но мысль Перестиани принимает не совсем обычный оборот. Вспомним о приостановке кинопроизводства во время гражданской войны, говорит автор. Нынешняя монтажная лихорадка корнями уходит в то приостановленное время.

«У нас молниеносный аппарат в самое горячее страдное время бездействовал 6 лет. Все эти годы, когда оторванные от живого дела товарищи погрязли в теоретическом словоизвержении, каждый старался что-то намыслить позабористее. Монтаж, перемонтаж, ремонт и еще слова, слова, слова...

Тогда же выскочил и начал переливаться из пустого в порожнее—«американизм»²⁴.

Допустим, Перестиани устал от, по его словам, «американской стремительной белиберды». Какие же идеалы режиссер предлагает взамен?

А предлагает он то, что любовно назвал нашей «коренной быльё»,—по сути дела, поносимое всеми и сошедшее со сцены русское дореволюционное кино.

«Если мы вспомним, что примерно с 1914 года скромная русская картина, изредка проникавшая в Европу и Америку, при всей своей бедности занимала особое, вполне почтенное положение, хотя никак не могла конкурировать с местным производством ни богатством постановки, ни ее масштабом—то не значило ли это, что наше, *всегда особое* положение в мире интересовало этот мир?»²⁵

Перестиани не сочиняет. Действительно, у русских картин десятых годов был свой, пусть скромный, экспорт, своя статья и своя иноязычная пресса.

Преувеличивает Перестиани в другом. Американские рецензенты дивились лишенным оптимизма русским сюжетам, хвалили психологизм игры, но не припомню, чтобы кто-нибудь из них поставил русским в заслугу бездейственность.

Между тем, Перестиани настаивает именно на этом:

«И действия артистов экрана, и содержание наших картин, имели совершенно самобытную окраску. В нашем темпе, сравнительно медленно разворачивающемся картину на полотне экрана, иноземец видел, понимал и чувствовал подлинную жизнь колоссальной по простору страны»²⁶.

Простор обязывает. Как бы нас ни подгоняли во имя будущего и во имя революции, считает Перестиани, от себя не уйдешь.

И вот ироничный и наблюдательный Перестиани американскому монтажу противопоставляет русский жест—жест, который, по мнению автора, воплощает собой нашу природную неторопливость.

«Какой темп нашей жизни—такой и будет наш монтаж. Для меня это ясно. Так же ясно, что там, где американец будет действовать по секундной стрелке, мы посчитаем по минутной—да еще чуточку почешем в загылке (где помещается наша особенность—«задний ум»)»²⁷.

Напомню, что недовольство темпом высказал в статье 1924 года и Алексей Николаевич Толстой, незадолго до этого возвратившийся из Парижа в Москву и заставший там увлечение монтажом—не только в кино, но и в литературе. Приведем эти слова из Толстого:

«Современное (революционное) искусство, отрицающая «психологичность»,—взамен утверждает действительность. Но здесь получается ошибка, а часто и нелепость. Возьмите современную повесть из эпохи Революции. Какая тема? Но читаешь—мелькание маленьких людей, предметов, обрывков событий, лиц и т. д. Вперед, вперед, во что бы то ни стало. Люди, предметы, события—несутся кувырком, колесом—мимо, мимо...

То же и в Кино—увлечение американским монтажом. Бешеная скорость теней по полотну,—даже не мазнет по губам,—сидишь и дуреешь,—куда же шибче-то?»²⁸

Как и Перестиани, Толстой противопоставлял монтажу—жест, но, в отличие от режиссера, писатель имеет в виду не обыденный жест вроде почесыванья в затылке, а жест «первоосновной», жест, который в западной эстетической мысли со времен Лессинга называют не *geste* и не *gesture*, а *gestus*²⁹. Вот что пишет по этому поводу Толстой:

«Действенность, сюжетность, психологическая правда, простота, грандиозность,—знаки искусства нашей эпохи. Но, чтобы создать такое искусство—нужно начать не со скорости и движения, не с торжества предмета над душевным движением,—а с первоосновного жеста. С жеста человека»³⁰.

Тоской по тем временам, когда жест человека на экране главенствовал над скоростью и монтажом, пронизана и заметка «О некоторых чертах русской кинематографии» (1925), написанная балетным критиком Андреем Левинсоном для русской парижской газеты «Последние новости», выпиской из которой я обязан Р.Д.Тименчику.

Дореволюционный кинематограф, вспоминал Левинсон, «создал стиль совершенно оторванный от европейских и американских исканий, но получивший у нашего зрителя восторженное признание. Статика поэтических настроений, меланхолия, экзальтация или эротика цыганского романса, таково было содержание сценариев. Внешнего действия никакого. Движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы. Драматургия Чехова, отживающая на подмостках, торжествовала на экране. Ни по просторам степей, ни по кручам Кавказа не несло действие этих интимных эмоций; а ведь степи стоят пампасов, Кавказ же величавее Скалистых гор! Русские персонажи грезили “у камина”»³¹.

Неподвижность русского стиля была вызвана не косностью, она была жестом отказа. Русские не отстали от других, они просто не собирались участвовать в общей гонке. «Вера Холодная и Полонский возвращались с бала на автомобиле, лицом к зрителю, на первом плане, каждый из них был погружен в свою боль; они не глядели друг на друга и не двигались. И в этой неподвижности решалась их судьба. Это и была драма. Никто не гнался за автомобилем. Он не развивал скорости. То, что было за окнами его, не существовало. Он не падал под откос, ибо развязка не нуждалась в пособничестве случая. А в те годы Том Микс уже прыгал с моста на крышу курьерского поезда: “авантюрный” сценарий торжествовал. Русское же творчество было поглощено переживанием, вибрацией атмосферы вокруг неподвижных фигур. Отношения черных и белых пятен, приемы свето-тени служили выразительности больше, чем редкие жесты персонажей»³².

Как и его герои, старый русский кинематограф был обречен:

«Банальность положений и приемов бывала подчас разительна, но лишь для русского глаза. Для западного зрителя банальность эта была бы непостижимой и иррациональной экзотикой. Поэтому, а не по технической отсталости, стиль этот остался явлением местным, да вскоре наступила и война»³³.

Заключительное замечание

За некоторыми поправками с диагнозом Левинсона можно согласиться. Главная поправка—посмертным этот диагноз казался лишь в 1925 году.

Подведем итог.

Жест и монтаж—два разных способа передачи движения в кино.

В какой-то момент обнаруживается, что эти два способа суть два разных формообразующих принципа.

Затем выясняется, что эти формообразующие принципы полярны, ибо способствуют поляризации стилей, вкусов и мнений. Завязывается то, что формальная школа в литературоведении именуется литературной борьбой.

В двадцатые годы в этой борьбе победил монтаж. Жест был сдан в младшие ряды кинокультуры. Вздохнули по эпохе господства жеста над монтажом разве что Иван Перестиани и Алексей Николаевич Толстой. Однако уже в тридцатые годы станет ясно, что установку на жест хоронить было рано. Формообразующие принципы не умирают, а, отлежавшись, берутся за работу.

Вскоре обнаружится, что движение от жеста к монтажу было одной из фаз колебательного, маятникообразного движения. В какой-то момент маятник достиг крайней точки размаха, и его движение приняло обратное направление.

Так, апеллируя к маятнику моды, объяснил бы качания киностиля ученый-формалист.

С таким объяснением сторонник культурно-социологического подхода, скорее всего, не согласится. В глазах поборников этого подхода движение от жеста к монтажу—не колебательное, а поступательное движение, в этом движении можно расслышать поступь самой истории.

Монтаж победил, потому что в нем воплотился дух современности. Жизнь, оснащенная телефонами и трамваями, быт, которым правят стрелочник и секундная стрелка, породили под стать себе искусство—стремительное искусство кино, с его ускоренным, нетерпеливым монтажом.

Знакомо ли звучит такое утверждение? Безусловно. Тот, кто читал кино-прессу десятилетиями, где мысль о кино как об уличном, городском, ультрасовременном искусстве была более-менее общим местом, скажет, что я пересказываю очередную статью из «Сине-фоно» или «Вестника кинематографии».

Но на самом деле я пересказываю мысль талантливого ученого и незаурядного мыслителя первой половины двадцатого века Вальтера Беньямина.

Именно он был родоначальником теории *modernity*, которую я упомянул в начале.

Вальтер Беньямин был человеком доктрины. Он был марксистом, а поэтому прилагал к истории искусства и литературы принцип исторического материализма, согласно которому материальная жизнь общества—общественное бытие—признается первичной по отношению к общественному сознанию.

А если так, считает Беньямин, то у современного искусства и литературы—форм, как-никак, общественного сознания—должны иметься некоторые скрытые предпосылки, искать которые следует в общественном бытии.

Кино—искусство технической эпохи. А значит, законы этого искусства можно вывести из совокупности изменений образа жизни на рубеже XIX и XX вв., произошедших в ходе перерастания капитализма в его высшую и последнюю стадию—монополистическую. Появились телефон и телеграф, метро и метрополис, секундная стрелка и понятие «время—деньги», а вместе с ними—и кино, искусство эпохи *modernity*, важную роль в котором играет стремительный монтаж.

Итак, теория *modernity* стремится вывести частное из общего. У такого вида объяснений свои преимущества и свои недостатки.

Преимущество объяснений, выводящих частное из общего,—в их убедительности и простоте.

Культурологи древности выводили характер народа из климата страны, а из него—особенности искусства, которое предпочитают северяне или южане. Вспомним объяснение Перестиани, согласно которому быстрый американский монтаж отражает психологию «время—деньги». Такие приемы в свое время применялись в физиогномике (большая выдающаяся челюсть говорит о твердости характера), только здесь речь идет о физиогномике не человека, а культуры.

Вот пример: 6 ноября 1917 года по западному календарю, посмотрев русские фильмы, лишенные привычного для него счастливого конца, американский критик «Фотоплэй магазин» Рандолф Бартлет написал: «Как хорошо известно всему миру, славяне потрясающе эмоциональны, в русских фильмах эти эмоции отпечатались литерами человеческого огня»³⁴.

Недостаток объяснений частного через общее—в поглощении первого вторым. Частную особенность русского стиля в кино нетрудно соединить с общим местом о русской культуре—неважно, правильным или вздорным,—но при этом происходит заземление этой особенности, она утрачивает главное, что отличает особенное от общего,—свою особенность. Частная черта становится частью общего места.

Другим недостатком подобных объяснений является их этиомонизм (от греч. *aitia*—причина, и *monos*—единственный). Этиомонист видит в предмете изучения следствие некоей внеположенной этому предмету первопричины. При этом предпочтительно, чтобы причин было не несколько, а одна. Явление из области искусства он объясняет через его причину, причем удовлетворительной считается причина, лежащая вне области искусства. Искусство—вечное следствие, а его произведения—будь то фильмы, картины или стихи—суть проявления, выражения, отражения, надстройки—чего-то и над чем-то (более глубоким, важным и фундаментальным).

А закончить я хочу призывом.

Товарищ киновед! Сбросим «модерность» с корабля современности. Не отдадим любимого искусства во власть серого кардинала категорий. Дадим отпор этиомонизму—соблазну первопричинных доктрин. История искусства—не цепочка закономерных проявлений, не конкурс логосов на святость и не борьба дискурсов за власть, а неповторимая конфигурация никем не предсказанных движений.

Я горжусь тем, что принимал участие в конференции, в названии которой—фамилия, а не абстрактное существительное с окончанием на «-ность». Мы съехались обсудить Протазанова, чтобы сказать: прошлое кино населено людьми, а не абстракциями. Протазанов—не следствие. Протазанов непредсказуем.

1. Ямпольский М. Б. Россия: кино и культура современности, или Регресс в роли прогресса.—«Киноведческие записки», № 78 (2006), с. 4–20.

2. Schluermann Heide. From Patriarchal Violence to the Aesthetics of Death.—*Cinefocus* 2, volume 2 (Spring), 1992, p. 2–9; Hansen Miriam. Deadly Scenarios.—*Ibid.*, p. 10–19.

3. Доане Мару Анн. Melodrama, Temporality, Recognition.—*Cinefocus 2*, volume 1 (Fall), 1991, p. 13–26.
4. Чехов М. А. Литературное наследие. В 2-х тт. Т. 1.—М.: Искусство, 1986, с. 78.
5. Furniss Гарри. *Our Lady Cinema*.—Bristol: J.W. Arrowsmith Ltd, 1914, p. 93–94. Благодарю Стивена Боттомора, указавшего мне на эту книгу.
6. См.: «Проектор», 1916, № 20, с. 3.
7. Там же.
8. Гардин В. Р. Памяти товарища по любимому искусству.—В сб.: Яков Протазанов. Сборник статей и материалов.—М.: Госкиноиздат, 1948, с. 295–296.
9. Гзовская О. В. Режиссер—друг актера.—В сб.: Яков Протазанов. Сборник статей и материалов, с. 258.
10. Гайдаров В. Г. В театре и кино.—Л.: Искусство, 1966, с. 101–102.
11. См.: «Проектор», 1916, № 9, с. 15.
12. Вертов Дзига. Он и я.—«Кино-фот», 1922, № 2, с. 10.
13. Оболенский Л. Л. Как мы снимали на «Красном фронте».—«Кино-фот», 1922, № 4, с. 3.
14. Там же.
15. Там же.
16. Кулешов Л. В. Монтаж.—«Кино-фот», 1922, № 3, с. 12.
17. Goldberg H. D. The role of 'cutting' in the perception of motion Picture.—*Journal of Applied Psychology*, 1951, № 35, p. 70–71.
18. Wallbott H. In and out of context: Influences of facial expression and context information on emotion attributions.—*British Journal of Social Psychology*, 1988, № 27, p. 327–369.
19. Carroll J. M., Russell J. A. Do facial expressions express specific emotions? Judging emotion from the face in context.—*Journal of Personality and Social Psychology*, 1996, № 70, p. 205–218.
20. Mobbs Dean, Weiskopf Nikolaus, Lau Hakwan C., Featherstone Eric, Dolan Ray J. and Frith Chris D. The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions.—*SCAN*, 2006, № 1, p. 95–106.
21. Данные приводятся с поправкой на скорость проекции. См. график динамики фильма на скорости 24 к/сек на http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=943.
22. См.: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=944.
23. Перестиани И. П. Об «американизме».—«Кино-газета», 1923, 27 сентября, № 12. Курсив авторский.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Там же.
28. Толстой Ал. Н. Возможности кино.—«Кинонеделя», 1924, № 2, с. 3.
29. Albright Daniel. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and the Other Arts*.—Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 108–137.
30. Толстой Ал. Н. Цит. соч.
31. Левинсон А. О некоторых чертах русской кинематографии.—«Последние новости» (Париж), 1925, № 1512, 29 марта.
32. Там же.
33. Там же.
34. In: Pratt George. *Spellbound in Darkness*.—New York: New York Graphic Society, 1973, p. 126.