

Сюжет versus монтаж

В связи с этим переосмыслением функций и специфики кино меняется и оценка всех конституирующих его элементов и приемов, в первую очередь монтажа и кадра. Монтаж понимается не как способ организации пространства, времени, ритма, не как основополагающий структурный принцип кинематографического повествования, но как прием, *разрушающий* повествование, определяемое теперь через сюжет и фабулу. Режиссеры, экспериментировавшие в 1920-е годы со специфическими киноповествовательными структурами — Вертов и Эйзенштейн — объявляются бессюжетными, что в новом понимании равнозначно оценке «безыдейные». «Сюжет произведения является конструктивным выражением его идеи. Бессюжетная форма... бессильна выразить сколь-нибудь значимые идеи», — замечает Шумяцкий²⁸.

Определение кадра как элемента визуального — как места конфликта линий, объемов, световых пятен — признается формалистическим, кадр понимается как «элемент образно-сюжетного развития», что не конкретизируется теоретически, а на практике архаизирует принципы кадража, возвращая кино к доминирующим общим и американским планам, не подвергающимся частому дроблению.

Попытка Эйзенштейна понять закономерность взаимосвязи семантики и кинетики в процессе монтажа, трактуемого им как реконструкция психического процесса мышления в конфликте между логическими и пралогическими формами, объявляется «эkleктической смесью формалистических теорий»²⁹. После запре-

щения второго варианта «Бежина луга» теоретические взгляды Эйзенштейна подвергаются особенно резкой критике, а фильм рассматривается как прямое следствие политической порочности теории³⁰. Профессиональное описание монтажа, определяемого Эйзенштейном по специфическим доминантам — темпу, длине кадра, переднему плану, заднему плану — отвергается как конструктивистско-формалистический подход (что, правда, не мешает Эйзенштейну преподавать основы режиссуры и монтажа до конца своей жизни в киноинституте). Наиболее проблематичным считается понимание Эйзенштейном самой природы кадра, который получает свое опосредование, смысл и воздействие лишь в монтажном контексте. Ни проблемы кино-семантики, ни иллюзия движения, возникающая в результате проекции 24 неподвижных кадров в секунду (в чем, собственно, и заключается основной феномен кино) не может, таким образом, стать предметом осмысления в этих рамках, так как сама постановка этих вопросов ведет, по мнению критика Авенариуса, к отрицанию кадра как существующего элемента, что уже равно не только формализму, но просто идеализму³¹.

Хотя разработки 1920-х годов в понимании монтажа и кадра отвергаются, киномысль 1930-х годов не может предложить своей системы взглядов на эти феномены, потому что она сама лишает себя возможности к ним приблизиться. В 1937 году выходит книга Владимира Волькенштейна «Драматургия кино». Определение специфики кино здесь ведется по театральной модели, что обрекает Волькенштейна на полное фиаско. Пространство понимается им по аналогии с театром как декорация — фон, задник, проспект, кулиса. То, что пространство в кино играет не иллюстративную роль, как в театре, а является компонентом, организующим повествование, автор не замечает, так как эта организация связана с разработкой монтажных структур, а их Волькенштейн избегает так же, как понятие кадра, потому что соответствия ему в театре нет. Единственная специфика, признаваемая автором за кино, — это жест, который имеет в кино то же значение, что слово в театре. Эта книга возвращает советскую теорию кино — после Эйзенштейновских статей и книги формалистов «Поэтика кино» (1927) — к работам театроведов начала века, когда — по аналогии с утвердившимися искусствами — в кино открыли лишь усовершенствованную мимодраму.

Для того, чтобы примирить «Потемкина» с ошибочными монтажными теориями его режиссера, критики переосмысливают причины успеха картины. «Потемкин» создан не монтажом Эйзенштейна, а продуманным сценарием, сценарий же фильма точно следовал логике событий, документальной драме, что как бы лишает фильм автора: его создала сама история и указала советскому кино его путь. Основное открытие фильма — созидание «советской сюжетной реалистической картины, ее наиболее устойчивого — исторического — типа»³².

Тот факт, что к кино не приложима разрабатываемая для литературы и театра теория драматургии, трактуется не как требующая спецификации особенность, но как порок кино, которое должно быть дотянуто до старшего, более развитого искусства. Монтаж, определяющий закономерности соединения кадров, образующих повествование, и таким образом специфицирующий кино-наррацию, отмечается как препятствие на пути подчинения кино роли «медиума» искусства более старого. Монтаж рассматривается как нечто исключаящее (заменяющее) сюжет и отрицающее сценарий³³. Эйзенштейн, вместо которого фильм делала якобы сама история, уступает первенство Пудовкину, который объявляется пост-фактум ведущим режиссером 1920-х годов: его фильмы как раз опирались на сценарий. Главным формалистом считается учитель Эйзенштейна, первооткрыватель монтажной азбуки Лев Кулешов. Николай Оттен цитирует из его книги «Искусство кино»: «Основная война нашей кинематографической партии, которую мы объявили — это была война за монтаж, за то, что составляет основу кинематографа, а не... материал, который стоит на втором месте». Следовательно, спрашивает Оттен,

«и сценарная логика эпизода, и правильное развитие образа и сюжета оказываются совершенно не обязательными». Сценарию у Кулешова и его учеников, к которым принадлежал и Эйзенштейн, отводилась служебная роль. Поэтому монтаж рассматривался как враг сценария, а значит враг литературы³⁴.

Подчеркиваемый «медиаальный» характер кино, архаизация в понимании киноспецифики и реальная архаизация поэтики определили новый стиль советской школы. Этот стиль определял не только снятые на пленку концерты, оперы, спектакли и экранизированные романы основоположников соцреализма, но создаваемый особый жанр советского монументального фильма. В каком-то смысле, это явления одного порядка, потому что кино становится здесь медиумом самой «истории», создаваемого исторического мифа. Этот тип фильма интересен еще и потому, что на фоне настоящего требования сюжета (вместо монтажа) именно советский монументальный фильм радикально разрушает традиционное повествование «сюжетного кинематографа», сохраняя лишь некоторые элементы старых киножанров.