

Наталья Семенова

СОЦИАЛЬНЫЙ ЖЕСТ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-х гг.¹

В начале 1930-х гг. с появлением звуковых фильмов советское кино становится менее экспрессивным, чем в предшествующее десятилетие. Жест и пластика, воспринимавшиеся в 1920-е гг. как основной способ проявления индивидуальности, оказались подчинены голосу актера в иерархии средств выразительности.

На корреляцию звука и жеста, шире — движения, обращали внимание режиссеры театра и кино К. С. Станиславский, С. М. Михоэлс, С. М. Эйзенштейн и др. Так, выступая в Сорбонском университете в 1930 г., С. М. Эйзенштейн подчеркивал, что «каждому движению должен соответствовать определенный звук»². Как в японском театре, когда «жест, сделанный рукой, дает акустическое ощущение, и, комбинируя эти две вещи, можно добиться совершенно замечательных результатов»³.

В середине 1930-х гг. категория жеста вновь актуализировалась в связи с дискуссией о формализме и натурализме. В выступлениях режиссеров и писателей наметились две тенденции в интерпретации жеста: стремление к естественности и смысловая, образная нагрузка. К. С. Станиславский

¹ В основе статьи лежит доклад «Визуальные метафоры в фильмах конца 1930-х гг.», сделанный на XLIV Международной филологической научной конференции (СПбГУ, 10.03.2015–15.03.2015), и выступление «Gestures, body language and ideology in soviet films of 1930s» на международном семинаре «Embodied Film Language Symposium» (University of Helsinki, 04.12.2015–05.12.2015).

² *Эйзенштейн С. М.* Принципы нового русского фильма. Доклад С. М. Эйзенштейна в Сорбонском университете (1930) // *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения: В 6 т. Т. 1. М., 1964. С. 554.

³ Там же.

в итоговой «Работе актера над собой» отказывался от поз, жестов и па без «внутреннего содержания»: «Пусть эти жесты пластичны, но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красоты», и предлагал приспособить жесты к «выявлению внутреннего переживания»⁴. Актеры переучивались ходить и двигаться ради — «художественного воплощения создаваемой на сцене жизни человеческого духа»⁵. Освобождение мышц и гармония движений способствовали процессу переживания: «Человек, связанный судорогами всего тела не может чувствовать себя свободно и жить на сцене правильной жизнью»⁶. Одним словом, жест и движение необходимо было осознать, чтобы затем естественно воплотить.

Художественный руководитель ГОСЕТ С. М. Михоэлс предлагал иную концепцию жеста как выражения мысли и говорил о существовании «лейтмотивного жеста». В качестве примера он приводил жест своего героя Менахем-Менделя⁷, обозначающий состояние «трагически некогда»: «В минуты, когда ему так некогда, Менахем-Мендель прикрывает рукой глаза»⁸. Делая акцент на телеологичности жеста, С. М. Михоэлс соглашался с К. С. Станиславским, что движение становится бессмысленным, если оно «выдумывается», но в то же время оно является результатом работы и дисциплины.

В другой своей статье «О выразительности» (1934) С. М. Михоэлс говорит уже о полисемии жестов, фиксирующих разные способы мироощущения. Психологическая достоверность жеста также важна:

Конечно, есть служебные жесты, как имеются служебные слова. Но жест имеет и другое значение. Тот жест, который я вам показал (*поддерживает сверху борт пиджака*), обычный жест скрипачей — уже имеет не одно значение. Или когда вы анализируете, как близорукий человек здороваётся, то вы заметите, что здесь есть что-то, характеризующее какую-то сторону его внутреннего мира, который ему подсказывает форму его поведения.

⁴ Станиславский К. С. Работа актера над собой. Части I и II. Дневник ученика. М., 1951. С. 446.

⁵ Там же. С. 464. Выделено К. С. Станиславским.

⁶ Там же. С. 157. Б. Брехт также подчеркивал, что мышцы актера не должны быть напряжены, но аргументировал это иначе: внимание зрителей приковывается к самому движению, возникает эмоциональное слияние с образом, в то время как размышления о смысле жеста и социальный анализ отходят на второй план.

⁷ Персонаж пьесы Шолом-Алейхема «Человек воздуха» (постановка 1928 г.).

⁸ Михоэлс С. М. Пути к образу // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 64.

Скажем, близорукий человек никогда не уверен, что его рука попадет в руку человека, с которым он здороваётся. Поэтому он всегда смотрит не на человека, а на руку. Близорукий человек никогда не протягивает рук вперед, и очень фальшиво делают те, которые показывают ученикам, что слепые ходят и щупают руками. Это совершенно неоправданно. Слепой ходит «на ушах». Вас поражает в слепом то, что глаза смотрят в другом направлении. А между тем у слепого ухо обращено туда, откуда слышится голос⁹.

А. Н. Толстой в докладе на Первом съезде писателей привел иной пример жеста — профессионального:

Писатель Н. Н. (на собрании) начал говорить неуверенно, даже запотели стекла его очков. Говорил искренно, умно. Я думал, что за человек? Слова его нравились. Он почувствовал это, *поставил перед собой локоть и растопырил пальцы, как бы держа шар. И вдруг, ища меткое слово, задержался, нашел и уверенно прицелкнул пальцами.*

Мне все стало ясно: этот жест я хорошо знал — профессиональный писательский жест. Я мог сказать: Н. Н. честолюбив, любит слушать себя, собой доволен (при любой литературной удаче может дойти до самообожания), наблюдателен, реалист с бытовым уклоном и т. д. Все эти качества я знал у писателей, именно так щелкавших пальцами¹⁰.

Таким образом, проводится разделение на естественную жестикуляцию и жест, отмечается претензия на узнаваемость лица или положения. У обоих — С. М. Михоэлса и А. Н. Толстого — общим является желание декодировать жест, проанализировать его возможные смыслы. Однако А. Н. Толстой в отличие от С. М. Михоэлса наполняет жест социальным содержанием. Отсюда возникает гест.

Социальным жестом (гестом) называется «выражение в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи»¹¹. Данное понятие разрабатывалось Б. Брехтом, который

⁹ Михоэлс С. М. О выразительности // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. С. 67. Курсив С. М. Михоэлса.

¹⁰ Толстой А. Н. О драматургии (Доклад Первому съезду писателей) // Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. М., 1949. С. 366. Курсив наш.

¹¹ Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания: в 5 тт. Т. 5/2. М., 1965. С. 107. Ср. определение Р. Барта: *gestus* — это «жест или сочетание жестов [...], в котором легко читается вся социальная ситуация» [Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн. Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 176.]

взял старый латинский термин («gestus»), трансформировал его значение и включил в инструментарий своей теории эпического театра. С помощью геста реципиенту показывается общая ситуация и ход событий. Б. Брехт, в частности, отмечает, что зритель может, слушая женщину, «мысленно слышать и то, что она скажет ему через две недели и что говорят об этом другие женщины где-то в другом месте»¹².

Взятый отдельно, вне контекста, жест может и не являться социальным. Р. Барт приводит в пример человека, отмахивающегося от мухи, а затем наделяет его плохой одеждой и заставляет схватиться со сторожевыми собаками, тем самым наглядно демонстрируя трансформацию жеста в гест. Аналогично щелчок пальцами приобретает значение нарциссического самолюбования лишь в описанной А. Н. Толстым ситуации и ей подобных.

Во многих советских пьесах и кинотекстах 1930-х гг., как и в «диалектической драматургии» Б. Брехта, реципиент ставился в положение наблюдателя: сцена и экран давали ему знания и заставляли принимать самостоятельные решения. Воздействие осуществлялось с помощью техник убеждения¹³: текст конструировался как череда «нагруженных мгновений», каждое из которых было достаточно доказательным и имело самостоятельное, «чтобы не сказать историческое значение»¹⁴. Идея «нагруженного мгновения» напрямую связана с понятием *gestus socialis*, поскольку «будучи поневоле тотальным, это мгновение окажется искусственным [...], оно станет иероглифом, когда одним взглядом [...] будут легко читаться настоящее, прошлое и будущее, то есть исторический смысл поставленного жеста»¹⁵. Особая роль в данном процессе отводилась эффекту оуждения, благодаря которому демонстрируемый объект представлялся в необычном свете и провоцировал зрителя на оценочное суждение. А социальный жест являлся одним из технических приемов, вызывающих эффект оуждения.

Проследим реализацию и охарактеризуем специфику советских жестов на примере историко-революционных фильмов «Чапаев» (1934, реж. братья Васильевы), «Человек с ружьем» (1938, реж. С. Юткевич) и «Ленин в 1918 году» (1939, реж. М. Ромм).

¹² Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания. Т. 5/2. С. 196.

¹³ Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания. Т. 5/1. С. 301.

¹⁴ Барт Р. Указ. соч. С. 175; Зингерман Б. И. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 147.

¹⁵ Барт Р. Указ. соч. С. 176.

1930-е гг. — время, когда активно разрабатывается «живая ораторская культура»¹⁶. Она делает тело частью процесса коммуникации. Не случайно, первое значение геста, встречающееся еще у Лессинга, — характерная манера держаться и использовать свое тело. *Gestus*, таким образом, указывает на вовлеченного в социальную практику персонажа и определяет совокупность свойственных ему черт.

Фильмы 1930-х гг. демонстрировали комплексные поведенческие модели советского человека в качестве образцов для подражания. Изменения в телесном поведении героев были призваны отразить изменения, происходившие в обществе. Визуальные искусства моделировали телесную динамику и поведенческие коды, отличающие советского человека от иностранца и человека дореволюционной эпохи.

Одной из наиболее популярных, постоянно разыгрываемых ситуаций была встреча лидера и лояльного подчиненного. В эпизодах, где происходит диалог этих двух персонажей встречается ряд предметов обихода, на которых делается особый акцент, упоминаются некоторые детали внешнего вида героев, либо их состояния. Мы прокомментируем несколько жестов: переворачивание котелка с картошкой («Чапаев»), движение рядового Шадрина, отбрасывающего чайник после разговора с Лениным («Человек с ружьем»), и голодный обморок рабочего Василия («Ленин в 1918 году»).

Все три эпизода являются нагруженными мгновениями. Прежде всего, реципиент должен был увидеть во встрече ординарного человека с вождем столкновение с историей, которая в результате этого становилась «одновременно постигаемой и желанной»¹⁷. Визуализировать историю мог обыкновенный котелок с картошкой, трубка комиссара, папиросы. Именно эти предметы использует в драме «Чапаев» командир, объясняющий раненому комбригу место лидера в различных боевых ситуациях. При этом иерархические отношения сохраняются не только между персонажами, но и между объектами: Чапаев выбирает самую большую картофелину для репрезентации фигуры командира. Сцена «с картошкой» представляет собой тройное наблюдение. Комбриг следит за руками Чапаева, комиссар переводит взгляд с картофелин на начдива, зритель видит всех трех участников боевого «мастер-класса». В результате, возникает мощный эффект очуждения, поскольку деконструируется сама идея геста. В эпизоде остраняется брехтианская техника убеждения,

¹⁶ Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005. С. 235.

¹⁷ Барт Р. Указ. соч. С. 176.

вынесения критического мнения и формирования оценки. Не случайно сцена завершается суждением комбрига: «Э-э-э, а ведь ты врешь, Василий Иванович! Если надо, ты всегда сам впереди идешь».

Котелок появляется и в начале фильма «Человек с ружьем». Рядовой Иван Шадрин старательно моет его, чтобы затем набрать туда воды и приготовить чай заболевшему товарищу. Уже в другой сцене в руках того же Шадрина оказывается чайник. По прибытии в Петроград солдат обнаруживает, что устоявшаяся система социальных взаимосвязей полностью разрушена. Герой пытается вернуть прежний статус главы семьи, хозяина дома, владельца лошади и коровы. С домашним уютом у него ассоциируется чай, на поиски которого Шадрин отправляется, прочитав легитимирующий положение крестьян «Декрет о земле». Однако после разговора с Лениным он отказывается от мирных ценностей, что выражается в жесте отбрасывания чайника в сторону, и выбирает винтовку. Универсальный солдат с ружьем является творцом истории в пьесе. В финале частный случай Шадрина соотносится с тысячами других, а обобщающий картину монолог Ленина призван окончательно убедить реципиента в предложенном автором социальном анализе.

В центральной сцене «Человека с ружьем» — встрече Ивана Шадрина с Лениным — спонтанность неожиданного знакомства героя с вождем делала ситуацию ирреальной, актуализировался ее символический потенциал, сопровождающий экзистенциальный и политический выбор персонажа. То, что Шадрин в конце разговора оказывался «убежден» неузнанным им Лениным, дополнительно легитимировало власть большевиков. Наконец, сама сцена встречи — футурологична. Она отсылает не к историческому факту, а к позднейшей рецепции образа Ленина, всегда открытого к диалогу с представителем народа.

В фильме «Ленин в 1918 году» социальный жест представляет собой простое движение одного персонажа по отношению к другому, за которым стоит система диспозиций. Жест используется в картине для обозначения типичных положений. Так, к Ленину из Царицина приезжает рабочий Василий. Он привозит в Москву, жители которой страдают от отсутствия продовольствия, восемьдесят тысяч пудов хлеба и падает в обморок. Ленин вызывает врача, который фиксирует потерю сознания от голода: «...Типичный голодный обморок...» Ключевым словом здесь является «типичный». Когда Василий приходит в себя он хватается из рук Ленина предложенный ему кусок хлеба и жадно ест его. В этом коротком эпизоде сталкиваются жест социальный и индивидуальный. Стремительность, с которой Василий

поглощает еду, свидетельствует о его самоощущении в данный конкретный момент, тогда как за голодным обмороком стоит идеологическая позиция. Будучи большевиком, он стремится как можно скорее привезти хлеб в столицу, не позволить захватить его кулакам и готов пожертвовать жизнью при необходимости ради идеи.

Таким образом, три рассмотренных выше геста появляются в ситуациях общения лидера и лояльного персонажа. В фильмах «Чапаев» и «Человек с ружьем» эпизоды объединяет использование техники убеждения, однако результат оказывается различным. В первом случае монолог одного героя провоцирует оценочное высказывание другого (комбрига). Во втором — Шадрин полностью занимает позицию собеседника (Ленина). Третий *gestus* реконструирует социальную ситуацию, «типичное положение». Все жесты помимо непосредственного движения (тела, взгляда) используют в качестве помощников бытовые реалии, которые служат проводниками смысла¹⁸.

Атрибутами героя часто выступают предметы для письма: карандаш, перо, бумага. Соответственно, можно выделить особую группу жестов в историко-революционных фильмах 1930-х гг. — «графологические жесты». Как отмечает Ю. Цивьян, «кино — наиболее благодарный для почерка вид искусства. Здесь письмо предстает не только в увеличении, [...] но, если нужно, и в процессе написания»¹⁹. При этом зритель может наблюдать как за возникающим текстом, так и за движением руки его производящей. Отсюда упомянутая Ю. Цивьяном идея одушевления почерка. Применительно к анализируемым фильмам можно говорить скорее о персонификации подписи и превращении последней в социальный жест. Р. Барт приводит в пример витиеватую роспись советского бюрократа на документе (фильм «Старое и новое» («Генеральная линия»), 1929, реж. С. М. Эйзенштейн). *Gestus* там является перформативом: роспись означает действие — отказ героям в кредите.

Похожий жест мы встречаем в картине «Чапаев». Однако, если в «Генеральной линии» персонаж был анонимным олицетворением системы, то в фильме братьев Васильевых отношения между героями персональные. К полковнику Бороздину подходит денщик Петрович с рапортом о задержании его брата. На бумаге стоит резолюция полковника «Расстрелять». Бороздин подтверждает свою подпись и сначала

¹⁸ Любопытная деталь — все эти бытовые реалии так или иначе связаны с поглощением пищи: кусок хлеба для рабочего Василия, картофель, который ест Чапаев, чай.

¹⁹ Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 228.

отказывает Петровичу в ходатайстве, но, узнав, что перебежчик его родственник, зачеркивает надпись, заменяя одно наказание другим: «Подвергнуть экзекуции». Данная коммуникативная ситуация является вариацией сцены встречи лидера с лояльным подчиненным²⁰, хотя и с отрицательным знаком. Чтобы наивный зритель не сделал неверных выводов, Петька, узнав от Петровича о том, что его брат Митька при смерти, восклицает: «И ты им служишь!»

Иная реализация графологического жеста обнаруживается в картине «Человек с ружьем». Между сценой на фронте Первой мировой войны и приездом Шадрин в Петроград помещается небольшая интермедия. Зритель видит автограф Ленина в процессе его создания: «Чистый, белый лист бумаги. Рука пишет: “Ко всему населению” [...] В то время как рука Ленина пишет текст, на экране вторым планом быстрыми наплывами сменяются эпизоды Октябрьского восстания: выстрел с “Авроры”, штурм Зимнего дворца, кипящий Смольный»²¹. В завершение видеоряда снова показан Ленин с блокнотом и пером, после чего изображение переходит в печатный текст газеты «Рабочий и солдат». Параллельный монтаж С. И. Юткевича не устанавливает причинно-следственную связь событий, а демонстрирует их simultaneity. В фильме «Человек с ружьем» революция творится не мыслью одного субъекта, корректирующего действия других людей, но множеством, из которого выделяется уже знакомый зрителю солдат. Все, что происходит дальше, является персональной историей Ивана Шадрина.

Итак, к концу 1930-х гг. возобладала тенденция к наделению жеста социальным содержанием. Жест стал телеологическим и полисемичным, и, как следствие, вызывал желание декодировать его, найти различные смыслы.

Социальный жест в кинотекстах маркирует важные фрагменты повествования, на которые обращается особое внимание реципиента. Рассмотренные жесты коррелируют не столько со звуком и словом, сколько с атрибутами (предметы домашнего обихода, еда). Социальные жесты подразделяются на две группы. К первой относятся те, которые служат инструментами в технике убеждения в ситуации общения лидера и подчиненного. Ко второй — жесты, описывающие социальную ситуацию. Таким

²⁰ Ранее Бороздин говорит о своей уверенности в преданности денщика, который служит у него с 1914 г.

²¹ *Погодин Н. Ф.* Человек с ружьем // Избр. сценарии советского кино: в 6-ти тт. Т. 2. М., 1951. С. 206.

образом, *gestus* используется в фильмах для изображения персонажа, вовлеченного в различные социальные практики общения, и событий, кардинально меняющих миропорядок. В результате, с помощью *gestus*'а в кинотекстах корректируется интерпретативная стратегия зрителя.