

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

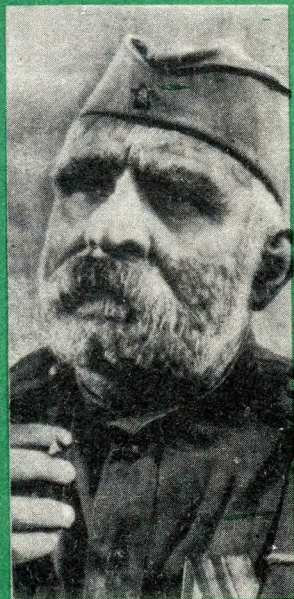
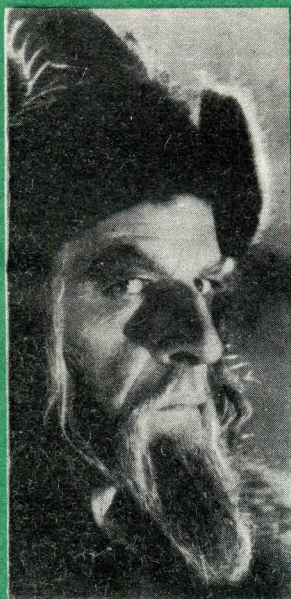
ЗНАНИЕ

7/1974

19  
СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

С.И. Фрейлих

ПРОБЛЕМА  
ЖАНРОВ  
В СОВЕТСКОМ  
КИНОИСКУССТВЕ



**С. И. Фрейлих**

---

**ПРОБЛЕМА  
ЖАНРОВ  
В СОВЕТСКОМ  
КИНОИСКУССТВЕ**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»  
Москва 1974**

778С  
Ф86

**Фрейлих С. И.**

**Ф86** Проблема жанров в советском киноискусстве. М., «Знание», 1974.

48 с+4 вкл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 7. Издается ежемесячно с 1967 г.).

Брошюра посвящена важнейшей, но пока еще малоизученной проблеме киноискусства. В ней исследуются различные кинематографические жанры, их изменения и взаимосвязь в процессе развития.

**80106**

**778С**

## ЖАНР КАК КИНО- ВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

### РЕАЛИЗМ И УСЛОВНОСТЬ



Проблема жанров никогда не была в центре внимания киноведения. Об этом говорит библиография: по теории киножанров ни у нас, ни за рубежом до сих пор не написано ни одной книги. Не встретим мы раздела или хотя бы главы о жанрах и в общих курсах кинодраматургии. Что касается статей по общей теории жанра, то, чтобы перечислить их, хватит буквально пальцев одной руки.

Чем же объяснить такое невнимание к проблеме? Дело в том, что кино начиналось с хроники, и поэтому проблема натурности кино, его документальной природы поглотила внимание исследователей. Однако натурность не только не исключала жанрового заострения, она предполагала его, что показала уже «Стачка» Эйзенштейна, построенная по принципу «монтажа аттракционов» — действие в стиле хроники опиралось в ней на эпизоды, заостренные до эксцентрики.

Документалист Дзига Вертов в связи с этим спорил с Эйзенштейном, считая, что тот имитирует в игровом кино документальный стиль. Эйзенштейн, в свою очередь, критиковал Вертова за то, что тот допускал в хронике игру, то есть резал и монтировал хронику по законам искусства. Потом выяснилось, что оба они стремятся к одному и тому же, оба с разных сторон ломают стену старого буржуазного мелодраматического искусства, чтобы вступить в непосредственный контакт с действительностью. Спор режиссеров завершился компромиссной формулой Эйзенштейна: «По ту сторону игровой и неигровой».

При ближайшем рассмотрении документальность и жанры не исключают друг друга, они оказываются в глубокой связи

с проблемой метода и стиля, в частности индивидуального стиля художника.

Действительно, уже в самом выборе жанра произведения обнаруживается отношение художника к изображаемому событию, его взгляд на жизнь, его индивидуальность.

Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал, что оригинальность автора есть следствие «цвета очков», сквозь которые он смотрит на мир. «Такая оригинальность у г. Гоголя состоит в комическом одушевлении, всегда побуждаемом чувством глубокой грусти»<sup>1</sup>.

Эйзенштейн и Довженко мечтали ставить комические картины, проявили в этом недюжинные способности (имеется в виду «Ягодка любви» Довженко, сценарий «М.М.М.» Эйзенштейна и комедийные сцены «Октября»), но ближе им все-таки была эпопея.

Чаплин — гений кинокомедии.

Объясняя свой метод, Чаплин писал:

«В фильме «Искатель приключений» я весьма удачно посадил себя на балкон, где вместе с молодой девушкой ем мороженое. Этажом ниже я поместил за столиком весьма почтенную и хорошо одетую даму. Кушая, я роняю кусок мороженого, который, растаяв, течет по моим панталонам и падает даме на шею. Первый взрыв смеха вызывает моя неловкость; второй, и гораздо более сильный, вызывает мороженое, упавшее на шею дамы, которая начинает вопить и подскакивать... Как бы просто это ни казалось на первый взгляд, но здесь учтены два свойства человеческой природы: одно — удовольствие, которое испытывает публика, видя богатство и блеск в унижении, другое — стремление публики пережить те же самые чувства, которые испытывает актер на сцене. Публика — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывает довольна, когда с богачами приключаются всякие неприятности... Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщины, скажем, какой-нибудь скромной домашней хозяйки, это вызвало бы не смех, а симпатию к ней. К тому же домашней хозяйке нечего терять в смысле своего достоинства и, следовательно, ничего смешного не получилось бы. А когда мороженое падает на шею богачки, публика считает, что так, мол, и надо»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., в 3-х томах, т. I. М., ГИХЛ, 1948, с. 135

<sup>2</sup> Чарльз Спенсер. Чаплин, М., Госкиноиздат, 1945, с. 166.

В этом маленьком трактате о смехе все важно. Два отклика — два взрыва смеха вызывает у зрителя этот эпизод. Первый взрыв — когда оказывается в замешательстве сам Чарли: мороженое попадает ему на брюки, скрывая растерянность, он пытается сохранить внешнее достоинство. Зритель, конечно, смеется, но если бы Чаплин этим ограничился, он остался бы всего лишь способным учеником Макса Линдера. Но, как видим, уже в своих короткометражках (своеобразных этюдах будущих картин) он нащупывает более глубокий источник смешного. Второй, более сильный взрыв смеха возникает в указанном эпизоде тогда, когда мороженое падает на шею богатой дамы. Эти два комических момента связаны. Когда мы смеемся над дамой, мы этим выражаем сочувствие Чарли. Возникает вопрос, при чем же здесь Чарли, если все произошло из-за нелепого случая, а не по его воле, ведь он даже не ведает о том, что случилось этажом ниже. Но в этом-то все и дело: благодаря нелепым поступкам Чарли и смешон, и... положительен. Нелепыми поступками мы можем творить и зло. Чарли же своими нелепыми поступками, не ведая того, меняет обстоятельства так, как они и должны измениться, благодаря чему комедия достигает своей цели.

Смешное — не окраска действия, смешное — суть действия и отрицательного персонажа, и положительного. Тот и другой выясняются посредством смешного, и в этом стилистическое единство жанра. Жанр, таким образом, обнаруживает себя как эстетическая и социальная трактовка темы.

Именно эта мысль предельно заостряется Эйзенштейном, когда он на занятиях во ВГИКе предлагает своим ученикам ставить одну и ту же ситуацию сначала как драму, потом как комедию. В качестве темы для мизансцены бралась следующая строка воображаемого сценария: «Солдат возвращается с фронта. Обнаруживает, что за время его отсутствия у жены родился ребенок от другого. Бросает ее»<sup>1</sup>.

Давая это задание студентам, Эйзенштейн подчеркнул три момента, из которых складывается умение режиссера: увидеть (или как он говорил еще, «выудить»), отобрать и показать («выразить»). В зависимости от того, ставилась ли эта ситуация в патетическом (трагедийном) плане или комическом, из нее «выуживалось» разное содержание, разный смысл, следовательно, совершенно различной получалась мизансцена.

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах, т. 4. М., «Искусство», 1964, с. 28.



Однако, говоря, что жанр есть трактовка, мы вовсе не утверждаем, что жанр только трактовка, что жанр начинает проявлять себя лишь в сфере трактовки. Такое определение было бы слишком односторонним, так как ставило бы жанр в слишком большую зависимость от исполнения и только от него.

Однако жанр зависит не только от нашего отношения к предмету, но и прежде всего от самого предмета.

В статье «Вопросы жанра» А. Мачерет утверждал, что жанр — «способ художественного заострения», жанр — «тип художественной формы»<sup>1</sup>.

Статья Мачерета имела важное значение, после долгого молчания она привлекла к проблеме жанра внимание критики и теории, обратила внимание на значение формы. Однако сейчас очевидна и уязвимость статьи — она свела жанр к форме. Автор не воспользовался одним своим очень верным замечанием: Ленские события могут быть в искусстве только социальной драмой. Плодотворная мысль, однако автор забывает о ней, когда подходит к определению жанра. Жанр, по его мнению, — тип художественной формы, жанр — степень заострения.

Казалось бы, такое определение полностью совпадает и с тем, как подходил к жанровой трактовке мизансцены Эйзенштейн, когда, уча студентов приемам режиссуры, одну и ту же ситуацию «заострял» то в комедию, то в драму. Разница, однако, здесь существенна. У Эйзенштейна шла речь не о сценарии, а о строчке сценария, не о сюжете и композиции, а о мизансцене, то есть о приемах исполнения частности — одна и та же она может стать и комедийной и драматической, но чем именно ей стать — это всегда зависит от целого, от содержания произведения и его идеи. Приступая к занятиям, Эйзенштейн во вступительном слове говорит о соответствии избираемой формы внутренней идее. Мысль эта постоянно мучила Эйзенштейна. В начале войны, 21 сентября 1941 года, он записывает в своем дневнике: «...В искусстве прежде всего «отражается» диалектический ход природы. Точнее, чем *более vital* (жизненно. — С. Ф.) искусство, тем ближе, оно к тому, чтобы искусственно воссоздавать в себе это основное естественное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — *не всегда видимо сквозь покровы!* — то и в искусстве место его

---

<sup>1</sup> «Искусство кино», 1954, № 11, с. 75.

в основном — в «незримом», в «непрочитываемом»: в *строе*, в *методе* и в *принципе...*»<sup>1</sup>.

Поражает, насколько совпадают в этой мысли художники, работавшие в самые разные времена и в самых разных искусствах. Скульптор Бурделль: «Натуру необходимо увидеть изнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении»<sup>2</sup>.

Как видим, и Эйзенштейн, и Бурделль говорят о предмете, истинном в самом себе, и художник, чтобы быть оригинальным, должен понять эту истинность.

Однако может быть это относится только к природе? Может быть, речь идет о присущем только ей «диалектическом ходе».

У Маркса мы находим подобную мысль относительно хода самой истории. Причем речь идет именно о характере таких противоположных явлений, как комическое и трагическое — их, по мысли Маркса, формирует сама история.

«Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»<sup>3</sup>.

Эти слова цитируются часто, поэтому они запоминаются отдельно, вне контекста, кажется, что речь идет исключительно о мифологии и литературе, однако речь шла прежде всего о реальной политической действительности:

«Борьба против немецкой политической действительности есть борьба с прошлым современных народов, а отголоски этого прошлого все еще продолжают тяготеть над этими народами. Для них поучительно видеть, как *ancien régime* (старый порядок. — С. Ф.), переживший у них свою *трагедию*, разыгрывает *свою комедию* в лице немецкого выходца с того света. *Трагической* была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить,

<sup>1</sup> См. сб. «Вопросы кинодраматургии». Вып. IV. М., «Искусство», 1962, с. 377.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. III. М., Изогиз, 1934, с. 691.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., с. 1, с. 418.



в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической.

Напротив, современный немецкий режим, — этот анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество ancien régime, — только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную *сущность*, разве он стал бы прятать ее под *видимость* чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный ancien régime — скорее лишь *комедиант* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли»<sup>1</sup>.

Как видим, искусство отражает не только диалектический ход природы, но и истории. «Мировая история, — пишет Марксу Энгельс, — величайшая поэтесса»<sup>2</sup>.

История сама создает возвышенное и смешное. Это не значит, что художнику всего лишь остается найти форму для готового содержания. Форма не оболочка и тем более не футляр, в который вкладывается содержание. Содержание реальной жизни само по себе еще не есть содержание искусства. Содержание не готово, пока оно на облеклось в форму.

Мысль и форма не просто соединяются, они преодолевают друг друга. Мысль становится формой, форма — мыслью. Они становятся одним и тем же. Это равновесие, это единство всегда условно, потому что реальность произведения искусства перестает быть реальностью исторической и бытовой. Придавая ей форму, художник меняет ее, чтобы осмыслить.

Однако не уклонились ли мы слишком далеко в сторону от проблемы жанра, увлекшись рассуждениями о форме и содержании, а теперь начав еще разговор и об условности? Нет, мы теперь только и приблизились к нашему предмету, ибо имеем возможность, наконец, выйти из заколдованного круга определений жанра, которые мы приводили вначале. Жанр — трактовка, тип формы. Жанр — содержание. Каждое из этих определений слишком односторонне, чтобы быть верным, чтобы дать нам убедительное представление о том, чем определяется жанр и как он формируется в процессе художественного творчества.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 418.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 33, с. 43.

Но сказать, что жанр зависит от единства формы и содержания, значит, также еще ничего не сказать. Единство формы и содержания — общеэстетическая и общеполитическая проблема. Жанр — более частная проблема. Она связана с совершенно определенным аспектом этого единства — с его условностью.

*Единство формы и содержания есть условность, характер которой определяется жанром. Жанр — тип условности.*

Две книги об условности — В. Ждана<sup>1</sup> и А. Михайловой<sup>2</sup> — показали, как важна для практики трактовка этой проблемы с позиций марксистско-ленинской эстетики. Условность необходима, так как искусство невозможно без ограничения. Ограничивает художника прежде всего материал, в котором он воспроизводит действительность. Материал не является сам по себе формой. Преодоленный материал становится и формой и содержанием. Скульптор стремится в холодном мраморе передать тепло человеческого тела, но он не раскрашивает скульптуру, чтобы она походила на живого человека: это, как правило, вызывает отвращение.

Ограниченность материала и ограниченность фабульных обстоятельств являются не препятствием, а условием для создания художественного образа. Работая над сюжетом, художник сам создает для себя эти ограничения.

Принципы преодоления того или иного материала определяют не только специфику данного искусства, они питают общие закономерности художественного творчества с его постоянным стремлением к образности, метафоричности, подтексту, второму плану, то есть стремлением избежать зеркального отображения предмета, проникнуть за поверхность явления в глубину, чтобы постичь его смысл.

Условность освобождает художника от необходимости копировать предмет, делает способным обнажить суть, скрытую за оболочкой предмета. Характерно, что таким противоположным явлениям, как натурализм и абстракционизм, в равной степени чуждо жанровое заострение, они не нуждаются в нем именно потому, что в первом случае художник, добываясь внешнего сходства, обходится без условности; во втором, условность — самодовлеющая. В том и другом случае игнорируется главная функция жанра, который как бы регулирует условность. Жанр помогает проявить сущность, которая отнюдь

---

<sup>1</sup> Кино и условность. М., «Искусство», 1971.

<sup>2</sup> О художественной условности. М., «Мысль», 1970.

не совпадает с формой. Условность жанра, стало быть, необходима, чтобы выразить безусловную объективность содержания.

## **КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА**

Экран имеет свою условность. И это определило появление чисто кинематографических жанров (комическая, вестерн). Однако важно видеть кинематографическую специфику и тех жанров, которые кино усвоило у других искусств — здесь теоретики не изобрели для них оригинальных названий, а просто заимствовали их из литературы: роман стал кинороманом, повесть — киноповестью, драма — кинодрамой, комедия — кинокомедией и т. д. и т. п.

В таком, на первый взгляд, чисто механическом приспособлении терминологии, был свой резон. Молодое искусство кино сразу же практически формировало жанры, которые в литературе возникли лишь в результате длительного развития и обеспечили ей всестороннее изображение жизни.

Именно к терминологии литературы обратилось здесь кино, а не к живописи, хотя и литература и живопись в равной степени находятся у колыбели кино — новое искусство экрана как бы соединило в себе пластическую пространственность живописи и развитие действия во времени, свойственное литературе.

Традиционные жанры живописи — исторический жанр, батальный, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. — практически не привились в кино, и не случайно. В живописи, поскольку она передает один момент реальности, различие жанров прямо обусловлено содержанием (отчего понятие «тема» и понятие «жанр» почти синонимы). Другое дело в кино, которое изображает не один момент, а действие, и содержание дано здесь в развитии, то есть в изменении. Попытка придать теме значение жанра в кинематографе не оправдала себя. Об этом, например, говорит так называемый биографический жанр, который в 40-е годы был возведен в ранг ведущего жанра, однако оставил нам однообразные произведения, большинство из которых теперь можно смотреть лишь со специальной целью — эстетического удовольствия они вам не доставят. Естественно, что само понятие «биографический жанр» в кинотеории не прижилось, в то время, как в живописи — и это заслуживает внимания — историческая картина и портрет сохраняют за собой значение жанра. Как видим, вопрос терминологии имеет практическое значение. Неповторимые биографии исторических деятелей могли в зависимости от конкретного содержания жизни героя стать на экране романом, поэмой, драмой, трагедией, трагикомедией, но все нивелировалось каноном «биографический фильм». Термин «биографический жанр» оправдывал ложное понятие, мешал осознать его и преодолеть на практике.

Однако то, что фильм может быть кинороманом, кинотрагедией и т. п., не означает, в свою очередь, идентичности этих жанров в литературе и кино. Приставка «кино» к названию литературного жанра не означает, что

тот сохраняет свое содержание, принципы и границы, приобретая на экране лишь новую кинематографическую оболочку.

Тем не менее заимствование терминологии из литературы заставляет некоторых думать, что кинодрама — это драма, снятая на пленку. К сожалению, в практике с этим приходится встречаться сплошь и рядом, особенно, когда речь идет об экранизации произведений драматической литературы. Характерным примером здесь может служить фильм «Палата». Он поставлен по пьесе, и чтобы сохранить естественность действия, ключевые сцены режиссер выносит на натуру, в частности, одно из объяснений героя и героини снимает в реальном саду. Но именно этим он разрушает правдоподобие, потому что те же слова, которые герои говорили бы на сцене, они произносят теперь, двигаясь по аллее. Одну и ту же мысль человек выразит по-разному, в зависимости от того, сидит ли он в уютном кресле или спешит на работу. Данное конкретное психо-физическое состояние человека определит не только словарный состав произнесенной им фразы, но и конструкцию ее, тем более интонацию. Вот почему нам показалось, что в данной сцене героиня произносит лишние слова, а трижды повторенное ею «люблю» и вовсе показалось ненужным: об этом уже сказали ее глаза, приближенные к нам кинокамерой. Сама натура в этой сцене получилась ненатуральной. Люди не живут ею, она не живет людьми. Аналогичное произошло и в фильме «Старшая сестра», хотя и здесь актеры хорошо играют.

Как тут не вспомнить «Иваново детство» и именно сцену в светлой березовой роще, которая была снята так, что стала участником нравственного поединка лейтенанта Гольцева и Маши. А потом мы видим блиндаж, в нем пол устлан стволами берез, таких же нежных, но у них обрублены корни, как обрублено детство Ивана — юного героя картины.

И дело здесь вовсе не в том, что действие вынесено на натуру. Дело в характере самого действия. Кинематографическое действие проявляет свою натурность и в павильоне — вспомним американский фильм «12 разгневанных мужчин». Еще более разительным примером является фильм «Дядя Ваня» Михалкова-Кончаловского, где, по сути дела, кроме финальной сцены, все действие замкнуто в павильоне. Однако здесь-то и осуществлено чеховское действие. До сих пор экрану удавалась проза Чехова и не удавалась его драматургия (характерно, что один и тот же режиссер С. Самсонов, так удачно экранизовавший «Попрыгунью», не достигает затем успеха в экранизации «Трех сестер»). Обманывало стремление к натурности, режиссеру казалось, что он экранизирует подтекст, а он разрушал его. Чехова незачем оснащать кинематографической натурностью — она заложена в нем. Чехов сблизил театр и кино, его драматургия — предтеча кинематографического действия. Эта тема еще ждет своего исследователя, здесь же нам важно подчеркнуть особую природу действия в кино, суть которого в том, что мы видим не само действие, а экранное изображение его, и это изображение может быть действием. Жанры в кино приобретают благодаря этому новые возможности для взаимодействия.

## **ЖАНР КАК МЕНЯЮЩАЯСЯ СТРУКТУРА. ЖАНРЫ И РОДЫ**

Способность жанров проникать друг в друга и друг через друга проявляться заметить нетрудно (ниже мы покажем это, в частности, на примере жанра трагикомедии). Гораздо труднее уловить закономерности этого взаимодействия, то есть за, казалось бы, хаотической картиной бесконечно разнообразных жанровых смещений и превращениях познать закономерность.

Одной из форм современного эпического повествования в кино (как и в литературе) является роман. Легко увидеть единство и непрерывность развития этого жанра, если подняться к его истокам — к эпопее 20-х годов. Идя дальше, в 30-е годы, мы увидим, как структуру эпопеи «Потемкин» «помнит» драматический фильм «Чапаев», как затем роман меняет суть действия, чтоб сохранить способность многопланового изображения жизни героя на фоне уже современной действительности, как меняется сам роман, в повествовании которого все усиливается значение личной, субъективной авторской интонации, которая сегодня проникает и в чисто эпический фильм, предотвращая его от архаики.

Здесь открывается перед нами диалектика стадийного развития жанров и родов. Признавая, что в своей классической форме эпический фильм 20-х годов уже неповторим (подобно тому как, по мысли Маркса, сегодня уже неповторимы некоторые формы искусства и прежде всего родовой эпос, составивший эпоху в мировой истории), мы в то же время видим, как он, последовательно видоизменяясь, сохраняет свой родовой принцип в новых жанровых образованиях.

В историческом плане жанр — меняющаяся структура. Это свойство жанра было бы неосуществимо, если бы сами роды не были подвижны в своих границах, благодаря чему один и тот же жанр может осуществиться в разных родах. Так, например, комедия может осуществиться в повествовании (комический роман), в драме (трагикомедия), в лирике (лирическая комедия).

В свое время Жан Поль Рихтер обратил внимание на то,

что роман может быть эпическим («Вильгельм Майстер»), драматическим (Вальтер Скотт), лирическим («Вертер»).

Не следует думать, что такие определения — плод чисто субъективных ощущений, не имеющих объективного практического смысла. Ощувив возможности пьесы быть не только драмой, Брехт формирует опирающийся на «неаристотелевскую пьесу» свой эпический театр, реформировав таким образом сцену в направлении тех преобразований, которые в кино совершил Эйзенштейн.

Эйзенштейн приблизил экран к документальности XX века. Его «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма. У Пудовкина эпос проявляется через драматическое действие. Довженко — лирик. В его картинах на первый план выступает рассказчик, и действие в своих сцеплениях увязывается по логике переживания поэта, этим он отличается от Пудовкина и сближается с Эйзенштейном, хотя у последнего в отличие от Довженко действие как бы разглядывается глазами очевидца и потому объективизируется в своей хроникальной последовательности.

И все-таки это различие между художниками мы бы ощущали больше, если бы суть его проявилась, скажем, на сцене или в литературном изложении (в чем легко убедиться, сопоставив сценарии фильмов, поставленных этими режиссерами). На экране это различие в значительной степени скрыто и не так бросается в глаза: как бы своеобразно ни строили действие каждый из них, все они переводят действие в изображение, то есть все рассказывают с помощью изображения.

Экран как бы снимает антагонизм между действием и рассказом. Почему это происходит? Киноизображение — не оформление готового действия. Само изображение на экране есть действие. И изображение человека и изображение дерева — действие. Чтобы поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить ее форму (стало быть, и содержание): экран по-своему завяжет сюжет, изберет для этого же действия другие опорные моменты, наконец, по-своему завершит его.

На сцене невозможно завершить сюжет так, как, скажем, завершает его в фильме «Ночи Кабирии» Феллини: улыбка, нечаянно возникнув на лице героини, изменяет действие. В театре это невозможно не только потому, что улыбку на лице актрисы увидели бы только зрители первых рядов.

И для них, зрителей первых рядов, необходима была бы еще какая-то сцена, какое-то словесное или физическое действие, чтобы ощутить перелом, происшедший в душе героини. Все это должна была бы сыграть актриса, реально находящаяся на сцене перед зрителем.

На экране мы видим не улыбку, а изображение улыбки. При этом мы уверены, что видим не улыбку актрисы, играющей Кабрию, а улыбку самой Кабри. Улыбка на экране становится действием, значительно более сильным, непосредственным, чем на сцене. Здесь кинематографическое действие сильнее и литературы, потому что фраза «На лице Кабри появилась улыбка» была бы в таком случае только информацией, но не источником переживания: нам нужно здесь самим увидеть, а не услышать лишь рассказ того, кто это видел. Здесь недостаточна и сила живописи, способной остановить мгновение. Здесь требовалось именно кинематографическое движущееся изображение, чтобы передать не состояние, а момент перехода одного состояния в другое. Без этого мы не сумели бы в полной мере ощутить перелом, который внезапно произошел в Кабри. Жестоко обманутая (вспомним — обманутая вторично, да еще тем, кому поверила и кого полюбила), она молит, чтобы ее убили, она не хочет больше жить, она не может больше жить. Кабри бредет сквозь лес, среди оголенных стволов (снятых так, что мы не видим кроны — они как бы срезаны). Откуда-то появляется толпа — молодые пары, веселые, кто-то на велосипеде, кто-то с гитарой. Среди удаляющегося карнавала маленькая фигурка Кабри выглядит еще более обреченной. Сейчас закончится картина, и, кажется, невозможно уже изменить ни судьбы героини, ни нашего подавленного состояния. Но именно в этот критический момент режиссер показывает нам ее лицо: Кабри прислушалась, и вдруг на ее измученном лице возникает улыбка. Этот момент потрясает нас, мы переживаем то, что бывает с нами, когда трагический герой, после катастрофы, вызывает у нас уже не только страх и сострадание, но и душевный подъем, просветление.

Как видим, кинематографическое изображение сближает повествование и драматическое действие. Практически кинематограф изменил границы между традиционными родами — эпосом и драмой.

Если, как мы уже заметили, у Эйзенштейна «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма, то Пудовкин подошел к решению задачи с другой стороны: его картина



«Мать» является драмой, а действует как хроника. (Эти великие открытия наших мастеров до сих пор не до конца осознаны, о чем говорит, например, привычка считать художественным фильмом лишь фильм драматический, то есть игровой, но не документальный, хотя документальный фильм в отличие от репортажа должен быть художественным произведением, поскольку неизбежно стремится к образному воплощению действительности.)

Разумеется, и до возникновения кино не было абсолютных границ между жанрами и между родами, о чем еще писал Белинский в своей статье «Разделение поэзии на роды и виды». И все-таки не случайно, что Достоевский не считал возможным воспроизведение одного и того же сюжета в разных родах литературы.

«Есть какая-то тайна искусства, — писал он в письме к В. Д. Оболенской, — по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой не соответствующей ей форме»<sup>1</sup>.

Однако Достоевский не отрицал при этом возможности инсценировки. Он развивал свою мысль так: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет».

Ранний кинематограф свел этот принцип к простому приему; от эпического произведения литературы он брал лишь любовную интригу, поэтому любое произведение литературы становилось на экране мелодрамой. «Гамлет», по мысли Н. Зархи, в ту пору мог стать на экране только мелодрамой.

Однако не опроверг ли Зархи самого себя на практике, когда на основе эпического романа Горького «Мать» создал не мелодраму, а истинную трагедию. Здесь Зархи как бы удалось разгадать тайну, о которой говорил Достоевский: недаром же все отмечали адекватность фильма Зархи — Пудовкина и романа Горького, несмотря на столь очевидную переработку сюжета. Сюжет эпический стал сюжетом драматическим. В чем все-таки суть этого превращения? В эпопее

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский об искусстве. М., «Искусство», 1973, с. 423.

господствует событие, в драме — человек. Со времен Белинского мы привыкли к этой формуле, хотя так же, как и он сам, не абсолютизируем ее. Было бы неверно формулу эту трактовать так, что эпика интересует только событие, трагика только человек. Нет, и в том и в другом случае господствует, конечно, человек, личность. Только в драме этой личностью является герой. В эпопее — автор.

Героиню романа «Мать» Зархи наделил в сценарии трагической виной: желая спасти сына, она невольно предает его. Перелом, который происходит в душе героини в результате осознания ею своей вины, придает действию огромное напряжение вплоть до самого финала: смерть ее мы воспринимаем теперь как искупление вины. Содержание романа, таким образом, доходило до зрителя не через переживания автора, а через переживание героини. Это было открытием, однако дальнейшего продвижения на этом пути в пределах немого кино все-таки быть не могло. Об этом говорит следующий сценарий Зархи — «Конец Санкт-Петербурга», в котором он повторил мотив трагической вины, снова заставив своего героя пройти через невольное предательство и искупление. Следующий шаг неизбежно вел к мелодраматизации действия, отсюда и пессимистический вывод Зархи насчет возможности постановки в немом кино «Гамлета».

Выход искал и Эйзенштейн, когда он во время пребывания в США столкнулся с задачей экранизировать эпическое произведение — роман Драйзера «Американская трагедия». Поставить фильм Эйзенштейну не удалось (о чем мы еще скажем ниже), зато мысли его по поводу этого, изложенные затем в статье «Одолжайтесь!», имеют до сих пор принципиальное значение. Постановку «Американской трагедии» заказала Эйзенштейну фирма «Парамоунт», и она же помешала ему ее осуществить. Разошлись в определении жанра. «Парамоунт» настаивал на мелодраме: дело сводилось к полицейскому «простому случаю», здесь хватало привычных средств немого кино, где мотивы поступков раскрывались внешними проявлениями.

Эйзенштейн написал сценарий в жанре трагедии, он хотел показать вину общества. «Психологическая и трагическая углубленность ситуации в таком виде — несомненна»<sup>1</sup>, — считал он. И там же: «Арсеналом сдвигаемых бровей, катящихся глаз, прерывисто «дышащей» или корчащейся фигуры, ка-

---

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произв., т. 2, с. 73.

менным лицом или крупными планами судорожной игры рук нам не обойтись, чтобы выявить все тонкости внутренней борьбы и во всех ее нюансах...

И аппарат скользнул «вовнутрь» Клайда, тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный *бег мысли*, перемежающийся с внешним действием, с лодкой, с девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками.

Зарождалась форма «внутреннего монолога»<sup>1</sup>.

Догадка о форме внутреннего монолога — одно из самых гениальных предположений Эйзенштейна. Она зародилась в недрах немого кино, но осуществить себя могла только с приходом звучащего слова. Возникает, естественно, вопрос, почему же в таком случае с наступлением звукового кино идея о внутреннем монологе была забыта, и сам Эйзенштейн долгое время не вспоминал об этом. Причина кроется в том, что раннее звуковое кино внутренний монолог способно было применить весьма примитивно — только лишь как голос автора или как голос героя, сопровождающий действие и комментирующий его. На рубеже немого и звукового кино слово и изображение еще, как говорится, выясняли отношения, боролись за экран, не имея еще достаточной свободы, чтобы безбоязненно подчиниться друг другу в достижении общей цели. Сама цель проявлялась в процессе этой борьбы. Внутренний монолог лишь как прием «от автора» был временным компромиссом в борьбе между изображением и словом, монтажом и внутрикадровым действием, между кино «немым» и «звуковым». А пока экран по-прежнему эпическое переживание мог передать лишь через переживание героя, которое, в свою очередь, могло дойти до нас через традиционные формы драматической борьбы на экране.

Эйзенштейн под внутренним монологом понимал не прием, а такую структуру фильма, при котором бы он «тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли». Отсюда необходимость, чтобы «аппарат скользнул вовнутрь Клайда». Сегодня применяется для этого субъективная камера, которую следует поставить во взаимосвязь с открытым сюжетом и звукозрительным монтажом. Структура фильма воспроизводит не только психологию героя, но и внутреннюю речь, то есть может воспроизвести не только «он сказал», «он сделал», но и «он подумал». Теперь мог быть экранизирован «Гамлет».

---

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произв., т. 2, с. 76—77.

«Сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может быть *одновременно* и *эпическим* по раскрытию своего содержания, и *драматическим* по разработке своего сюжета, и *лирическим* по той степени совершенства, с которым может вторить тончайшим нюансам авторского переживания темы такой изысканный образец формы, как система звукозрительных образов кинематографа»<sup>1</sup>.

Эти слова объясняют не только структуру фильмов «Гамлет» Козинцева, «Ленин в Польше» Юткевича и «Андрей Рублев» Тарковского, но и «Восемь с половиной» Феллини, и «Земляничная поляна» Бергмана.

Немое кино, потом звуковое, а теперь кино звукозрительное не только видоизменяли жанры сами по себе, но и устанавливали в связях между ними новые закономерности. Система жанров — на каждом из этих этапов истории кино — определенная художественная система, которая есть не что иное, как стиль.

Жанр всегда явление стиля. Без анализа стиля невозможно переступить через черту эмпирического изучения отдельных жанров, их истории, чтобы приблизиться к разработке теории жанра. Но если это так, то на пути исследования возникает и другая проблема. Поскольку современный экран овладел возможностью непосредственного воплощения субъективного начала автора, что стало свойством современного кино, то, естественно, весьма важным является, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник. Современное кино в мире не представляет собой единого явления. Со всей очевидностью, оно обнаруживает различие методов изображения действительности. Без учета этих основополагающих методологических моментов изучение исторической изменчивости жанров и родов в их взаимосвязи малопродуктивно.

Чем совершеннее произведение, тем сильнее в нем отпечаток общественного сознания, тем полнее в нем проявляются органические законы природы. Анализ связи идеи произведения с его структурным совершенством — главная задача критики.

Через жанр и род идея осуществляет свою связь с формой. Подвижность жанровых и родовых границ — сила искус-

---

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произв., т. 5, с. 94.

ства, она дает ему свободу выбора в достижении единства формы и содержания. Кажущаяся неопределенность, переменчивость жанрово-родовых границ только на первый взгляд мешает установить в их отношениях систему, если же посмотреть в корень вопроса, то как раз благодаря этой подвижности преодолевается каждый раз застывающая система и достигается система динамическая, подвижная. Именно благодаря подвижности жанрово-родовых границ искусство движется, обретая все время соответствие меняющейся исторической действительности.

Может быть, ни в чем это так незаметно, как в характере превращения «низких» и «высоких» жанров в процессе их взаимодействия.

## **О ЖАНРАХ ВЫСОКИХ И НИЗКИХ**

### **О ПРИЧИНАХ ПРЕДУБЕЖДЕНИЯ ПРОТИВ НИЗКИХ ЖАНРОВ**

Колыбелью кино были низкие жанры. Пионером здесь стал Жорж Мельес, феерии которого явились первыми игровыми картинами.

Подобное утверждение вовсе не игнорирует Люмьера — его открытия имели непреходящее значение. Люмьер и его операторы нашли возможность не только показывать движение, но и снимать человека и предмет с движения. Однако поскольку Люмьер использовал свои приемы только для съемок одноминутных документальных фильмов, создание которых сводилось к искусству выбора сюжета, композиции кадра и освещению, художественные возможности кино оставались неизведанными. Фильмы Люмьера очень скоро перестали поражать. Как заметил Жорж Садуль, «люмьеровский реализм оставался в известной мере механическим» и потому «привел кинематограф в тупик»<sup>1</sup>.

Мельес сделал следующий после Люмьера шаг: он отказался от простого воспроизведения реальности и попытался вести рассказ. Мельес сам формирует фотографируемую ре-

---

<sup>1</sup> Жорж Садуль. История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 34.

альность, для этого ему понадобились вымышленный сюжет, актер и декорация. Это были зрелищные постановки, феерии, лучшую из которых, «Путешествие на луну» (для того времени вполне масштабную — картина демонстрировалась пятнадцать минут), Мельес поставил по мотивам романов Жюль Верна и Герберта Уэллса. Наивная фантазия в фильме сочеталась с юмором, действие развивалось с помощью трюков и опиралось на аттракционы, заостренные иногда до гротеска. Феерии Мельеса — это, по существу, зрелища. Недаром наибольший успех эти фильмы имели в мюзик-холлах и ярмарочных балаганах. Конечно, современный зритель воспринял бы картины Мельеса как примитив. В кинопавильоне Мельес соорудил сцену, съемочная же камера пребывала в той единственной точке, где предположительно стояло бы самое удобное кресло партера. По существу, постановки Мельеса — это фильмы-спектакли. Однако это не должно закрывать от нас историческое значение открытий Мельеса.

Люмьер снимал картины. Мельес впервые ставил их. Именно здесь наметился поворот кинематографа «глаза» к кинематографу «взгляда», хотя это обнаружится в полную силу лишь в творчестве Гриффита. Мельес же был его предтечей.

«Я всем обязан ему», — сказал о Мельесе Гриффит. Не «прямое кино» Люмьера берет на вооружение Гриффит, а игровое, жанровое кино Мельеса. Мелодрама была лабораторией, в которой Гриффит сделал свои выдающиеся открытия в области выразительности актера и монтажа, без чего он не создал бы своих эпопей. Мы можем сказать, что к эпосу Гриффит пришел через мелодраму, точно так же, как через кинокомикс Мака Сеннетта пришел к своей комедии Чаплин, а Эйзенштейн через «монтаж аттракционов» — к революционной эпопее.

Почему же низкие жанры, выводя на орбиту своих возвышенных собратьев, сами оказываются вне поля нашего зрения?

Происходило это по разным причинам. Пока не разработана теория жанров, каждый из них мы видим отдельно, хотя в действительности жанр не существует изолированно. В реальной практике жанры способны к превращению и взаимодействию друг с другом (законы этих превращений, этого взаимодействия и составляют суть теории жанров). Не видя этих превращений, то есть беря жанр отдельно, вне его

подвижных связей, мы легче замечаем его в те моменты, когда он проявляет свои отрицательные, неживые черты. В такие моменты высокие жанры становятся высокопарными, ходульными, и мы, обобщая, выступаем уже против масштабных эпических картин, словно они стали ложными не в руках тех или иных художников, а сами по себе. Что касается низких жанров, то, существуя отдельно, изолированно, они легко поглощаются так называемым коммерческим кино, то есть становятся предметом ширпотреба. Сколько раз мы уличали мелодраму в сентиментальности, комическую в легковесности, детектив в безыдейности, мюзикл в бессодержательности. Свою неприязнь к пошлому коммерческому кино мы распространили на низкие жанры, но они этого не заслуживают, ибо союз их с коммерческим прокатом насильствен, борьба с коммерческим кино сулит им только свободу, высокие цели выпрямляют их, открывают для них возможность вступать во взаимодействие с высокими жанрами. Это не значит, что теперь низкие жанры отворачиваются от своего бывшего потребителя — широких масс. Речь идет о другом — о том, что низкие жанры теперь имеют возможность нести массам новое содержание, пробуждать в них иные эмоции. Опыт культурной революции (теперь уже в разных социалистических странах) показал, насколько процесс сближения культуры и масс сложен, чреват обострениями. Диалектика этого процесса, как считал Ленин, в том, что он состоит из двух встречных движений: приближение искусства к народу и народа к искусству. Эта гениальная программа культурной революции распространялась и на кино, хотя реализация ее в области кино имела свои особенности: «омассовление» искусства здесь было не превходящей на определенном историческом этапе проблемой, она существовала для кино изначально, поскольку уже по самой своей эстетической природе кино — искусство масс. Кино уже до революции было массовым, но искусством оно, по существу, не было. Только отдельные произведения противостояли потоку примитивных картин, приносящих доходы предпринимателям. Таким образом, если в области литературы культурная революция заключалась в том, что Толстой, которого раньше читали тысячи, становился доступным десяткам миллионов обучившихся грамоте людей, то в области кино задача заключалась в том, чтобы эту разновидность культуры «низов» превратить в искусство, не являющееся больше противоположностью искусства «элиты».



Не следует только думать, что процесс этот заключался в том, что низкие жанры подтягивались до уровня высоких или просто вытеснялись ими. Нет, высокие и низкие жанры устремлялись навстречу друг другу, и в этом сближении были заинтересованы обе стороны. Еще нагляднее, чем в нашем кино, и раньше процесс этот происходил в русской поэзии.

Есенин, вышедший из крестьян и близкий духовному миру русской деревни, пройдя через увлечение иммажинизмом, закреплял свои эстетические принципы, используя жанры фольклора — частушку, лирическую песню, обрядовую поэзию, историческую песню, былинку, загадку<sup>1</sup>.

Через сатирический плакат окон РОСТА, через фельетон газетной полосы, через эстраду наполнялась поэзия Маяковского живой жизнью взбудораженных «низов». Патетика пускала корни в быт, переворощенный революцией. По поводу своей пьесы «Мистерия-Буфф» Маяковский писал: «Мистерия-Буфф» — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней. Стих «Мистерии-Буфф» — это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты. Действие «Мистерии-Буфф» — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей...»<sup>2</sup>.

Блоковский «Балаганчик» — это, по существу, тоже мистерия-буфф. Если в «Стихах о прекрасной даме», которые стали потом для самого поэта «ранней утренней зарей, снами и туманами, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь»<sup>3</sup>, то арлекинада «Балаганчика» была выражением беспощадной иронии к зыбким образам юношеских стихов. Теперь, как писал В. Орлов, «мистерия оборачивалась шутовским маскарадом, «балаганчиком»<sup>4</sup>. Исследуя изменение звуковой, тональности поэзии Блока, В. Шкловский, а за ним Ю. Тынянов показали влияние старинного русского, цыганского, а также современного городского романса на мелодический строй блоковских стихов. Тынянов назвал музыкальную форму романса «самой примитивной и эмоциональ-

---

<sup>1</sup> Роль фольклорных жанров в поэзии С. Есенина рассматривает В. В. Коржан в книге «Есенин и народная поэзия». Л., «Наука», 1969.

<sup>2</sup> Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 2. М. Гос. изд-во худож. лит., 1956, с. 359.

<sup>3</sup> Александр Блок. Соч. в 2-х томах, т. I. М., Гос. изд-во худож. лит., 1956, с. 659.

<sup>4</sup> Александр Блок. Соч., т. I, с. 17.

ной»<sup>1</sup>. Сопоставив романс с мелодрамой (как с одним из наиболее эмоциональных родов театрального искусства), Тынянов снова возвращается к Блоку и замечает, что у того концовка стихотворения, как конец мелодрамы, высшая эмоциональная точка, и ею бывает не только последняя строка, но иногда даже последнее слово. Тынянов обращает наше внимание на поэму «Двенадцать», где «последняя строка высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы»<sup>2</sup>.

И Блок, и Есенин, и Маяковский обратились так или иначе к «намеренно площадным формам», чтобы передать чувства низов, и это сблизило русскую поэзию с революцией.

Нечто аналогичное происходило в кинематографе, хотя тот же процесс шел здесь как бы в обратном порядке. Если поэзия, лишь преодолев интеллектуальную замкнутость, обрела вольный народный дух, то кино должно было вырваться из-под власти низких жанров, чтоб через интеллектуализацию обрести то же равновесие.

Уже сама по себе эйзенштейновская идея интеллектуального кино была вызовом теоретикам и социологам, которые, не уловив перспективы развития, видели в господствовавших на экране низких жанрах суть кино и на этом основании отказывали ему в праве войти в семью высоких искусств.

Другое дело, что ригористичность сделала «теорию интеллектуального кино» утопической, неосуществимой в своей абсолютной идее. Не случайно, что Эйзенштейн выдвигает затем, как столь же актуальную, идею «эмоционального сценария». В конце концов идея интеллектуального кино и идея эмоционального сценария были промежуточными рабочими гипотезами на пути воплощения их синтеза. В основе этого процесса в кино было взаимопроникновение друг в друга высоких и низких жанров.

## **СПОСОБНОСТЬ НИЗКИХ ЖАНРОВ К ПРЕВРАЩЕНИЯМ**

Каждый этап истории кино знает свою систему жанров. В русском до-революционном кино, как, впрочем, раньше, на первоначальном этапе западного кино, главными жанрами были: мелодрама, комическая, авантю-

<sup>1</sup> Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, с. 255—256.

<sup>2</sup> Там же, с. 258.

ный фильм. В связи с этим принято говорить об ограниченности жизненного кругозора тогдашнего экрана. И это справедливо. Нельзя только не замечать другую сторону процесса становления кино: именно в этих жанрах экран учился воспроизводить жизнь как движение (авантюрный фильм, комическая) и как переживание (мелодрама). Эти жанры стимулировали развитие самого искусства кино.

В конце концов на каждом этапе развития кино изобретаются жанры, которые исторически необходимы и возможны. *Система жанров есть стиль, изучение которого, в свою очередь, помогает постичь исторический смысл жанра.*

Стиль раннего кинематографа определяют комическая, детектив и мелодрама. Жанры эти близки по мироощущению и потому не только легко взаимодействуют, но даже проникают друг в друга.

В дальнейшем мы покажем, как детектив и мелодрама не только проникают друг в друга, но и в структуры высших жанров, оказываясь внутри их своеобразными катализаторами, то есть, хотя сами и не проявляются до конца, помогают им проявиться наиболее полно и всесторонне.

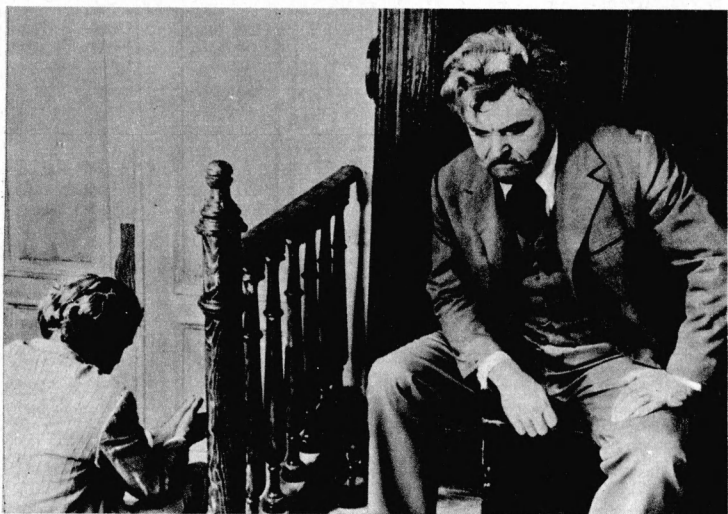
Еще более важное значение имело взаимопроникновение детективно-авантюрного фильма (а также вестерна) и комической. Здесь в соединении натуры и игры раскрывались коренные свойства экранного действия.

В картинах Бестера Китона («Китон-детектив» и другие) мы видим одновременно детектив и комическую, а точнее — комическая является в данном случае пародией на детектив. То же самое и в картине «Приключения Мистера Веста в стране большевиков» Кулешова — это пародия на вестерн. Содержательное значение этих фильмов не умаляется от того, что они являются пародиями. Пародируя жанр, режиссер отвергает его «снятием», то есть учится использовать его и в то же время идет дальше, приспособляя известные уже структурные формы к новому содержанию. Детектив Кулешова «Луч смерти», сделанный всерьез, подражательно, сегодня кажется совершенно наивным. «Мистер Вест» же и сегодня, по прошествии стольких лет, смотрится с интересом. Ирония, которая может возникнуть у нас по отношению к изображаемым событиям и формам их подачи, заложена в самой картине, и это не дает ей стареть. Аналогичное происходит в цирке: когда клоун повторяет то, что только что проделал на манеже акробат, нам никогда не скучно. И это происходит по двум причинам: во-первых, клоун исполняет номер на том же высоком техническом уровне и, во-вторых, комической трактовкой сообщает номеру нечто новое.

Пародия обнажает внутреннюю структуру вещи, она не повторяет манеру исполнения, а оценивает ее. Пародия Архангельского — ключ к стилю поэтов, которых он высмеивал. Пародия есть трактовка средствами иронического пересказа. Пародия — всегда иносказание.

Те, кто думали, что «Мистер Вест» — пересадка американского вестерна на русскую почву, ошибались. Перенимая опыт американского монтажа и работы с натренированным актером-натурщиком, «Вест» был при этом явлением нового советского кино, он пронизан не только иронией к буржуазному образу жизни, но и к формам буржуазного искусства.

Выдающимся произведением в области приключенческого жанра были «Красные дьяволата», которых поставил И. Перестиани по повести П. Бляхина. Его молодые герои, увлеченные подвигами героев Купера и Войнич, как бы указывали на литературных прародителей фильма. В кинематографическом же плане он следовал традиции вестерна. Вместе с тем легкокрылая ирония, которая царит в этом фильме, есть ирония к традиционному жанру, в оболочку которого вложено новое содержание.



Кадр из фильма «Дядя Ваня».

Кадр из фильма «Семнадцать мгновений весны».





Кадр из фильма «Жил певчий дрозд».

Кадр из фильма «Мачеха»





Кадр из фильма «Братья Карамазовы».



Кадр из фильма «Золотой теленок».



Кадр из фильма «Сорок первый».

Кадр из фильма «Освобождение».





Через сорок с лишним лет повесть Бляхина вновь послужила основой картины — «Неуловимые мстители», которые имели огромный успех у зрителей, особенно, разумеется, у детей и юношества. Новая картина имеет преимущества перед старой, зрелищность ее определила современная техника исполнения (широкий формат, цвет и музыка, возросшее искусство постановки динамичных массовых сцен). Любопытно заметить при этом, что старый фильм «Красные дьяволята» не потерял своего значения (и это стало особенно очевидным после выхода еще двух серий повторной экранизации — «Новых приключений неуловимых» и «Короны царской империи», в которых идея повести Бляхина постепенно выхолащивалась). Фильм Перестиани «смотрится», он сохранил для нас неповторимое обаяние и, может быть, именно благодаря скромности средств, которыми выполнен. У Перестяни в смешных ситуациях оказываются не только герои второго плана, но и главные романтические герои. Картина как бы схватила дух времени, его глубокий демократизм. В грубом гриме актеров, который сегодня бросается в глаза, видится нарочитость лубка, народного примитива, «действия». Но это нисколько не снижает серьезности картины, ибо здесь изображена игра жизни и смерти, революция, во имя которой красные дьяволята и совершали свои фантастические подвиги. Подчиняясь законам жанра, фильм не ставил перед собой сложных психологических задач — они тогда для кино были невыполнимы. Но именно потому, что фильм на многое не претендовал — многого добился. Киноведы писали о «Красных дьяволятах» не только как о приключенческом фильме, его рассматривали и как характерный детский фильм, и как кинокомедию, и как историко-революционный фильм, в котором появляются конкретные исторические герои. В 20-е годы о «Красных дьяволятах» писали как о первом киноромане в советском кино.

Мы так подробно остановились на «Красных дьяволятах» потому, что они впервые показали суть самого превращения жанра. Сохранив черты авантурного жанра, фильм приобрел новое историческое содержание. Перед нами пример, когда авантурный жанр приобретает черты эпического фильма, эпического в положительном смысле этого слова.

Оговорку эту приходится делать потому, что авантурный жанр знает и отрицательные превращения, и определение «эпос» по отношению к нему имело сугубо негативный смысл. В своей статье «Нат Пинкертон», относящейся к 1908 году, Корней Чуковский назвал наводнявшие тогда экран детективы «эпосом капиталистического города», соборным творчеством мещанских низов. Стараясь объяснить исторические причины господства этого явления в кино, писатель обращается к аналогичным процессам в литературе. Здесь он обнаруживает любопытнейшую закономерность изменения типа детективного героя: за очень короткий срок герой английского писателя Артура Конан-Дойла, знаменитый сыщик Шерлок Холмс, отделившись от своего индивидуального создателя, предстал перед нами как нью-йоркский агент политического сыска, король всех сыщиков — Нат Пинкертон. Чудо превращения произошло, и уже никто не узнавал в Пинкертоне, действовавшем кулаком и пистолетом, его предшественника Шерлока Холмса, интеллектуала, в котором, по изысному определению Чуковского, каждый вершок был поэтом. «Куда девались тонкие пальцы Шерлока Холмса, и гордое его одиночество, и его величавые жесты! — иронизирует критик. — Куда девался Петрарка? Где Сарасате с немецкой музыкой, «которая глубже французской»? Где диссертация по неограниченной химии? Где пьесы Флобера и Жорж Санд? Где грустные афоризмы? Где самоцельный и самоотверженный подвиг? Где гейновский юмор и брендовский идеализм?

Все это исчезло и заменилось кулаком»<sup>1</sup>.

Почему же в романтическом Шерлоке Холмсе пропала надобность, почему его вытеснил Пинкертон, ставший в свое время мифом, подобно тому, как полвека спустя на той же американской почве, но уже могучей силой кино будет сочинен и распространен в мире миф об агенте 007 Джеймсе Бонде? В историческом плане Пинкертон объясняет Бонда, Бонд — Пинкертона. Каждый из этих персонажей — отпечаток духовного содержания миллионов зрителей, чье сознание сформировано буржуазным обществом. Тревогу, которую выразил писатель по поводу того, как формировалось в начале века массовое сознание, была не напрасной. Включая через шестьдесят лет в собрание сочинений статью «Нат Пинкертон», писатель снабжает ее автокомментарием, который завершается такими словами: «Теперь, через столько лет, умудренные горьким историческим опытом, мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мешательства к кровавым револьверным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма»<sup>2</sup>.

Очень важно отметить еще один аспект комментария К. Чуковского к своей статье, который носит характер уже самокритики. Дело в том, что разоблачение пошлости низких жанров, царивших в тогдашних низах городского быта (Чуковский попутно говорил также о мелодраме, комическом и фантастическом фильме — зрелище в стиле Мельеса), своим острием как бы обращалось вообще против кинематографа. Чуковский не видел в кино тех потенциальных позитивных тенденций (которые тогда уже многие разглядели, например, Толстой), а поэтому он не видел и возможности эволюции раскритикованных им жанров, способности их обратиться к другому содержанию, одухотвориться высокой целью. Теперь писатель поправляет себя (и в отношении литературы и в отношении кино), уточняет свое отношение к детективному жанру. Он вспоминает теперь и шедевры Эдгара По, и «Лунный камень» Уилки Коллинза, и снова вспоминает о Шерлоке Холмсе, то есть обращается к произведениям с героями аналитической мысли, вспоминает он и более поздних персонажей, гордящихся своим «мозговым веществом», в произведениях Агаты Кристи, Джильберта Честертона, Дороти Сайерс. «Все они, — пишет теперь автор, — являются наглядным свидетельством, что эта литература, равно как и киноэкраны, уже вырвались из плена городских дикарей, требовавших, чтобы и в фильмах, и в книгах воплощались их скотские инстинкты и вкусы»<sup>3</sup>.

Здесь автор коренным образом меняет свой взгляд на содержание «городского эпоса», ибо дело было не в том, чтобы отдать низкие жанры «городским дикарям», а в том, чтобы жанры эти сделать принадлежностью высокого искусства. Но это была уже задача самой истории. Чтобы это случилось, должна была произойти революция в самом массовом сознании. В поисках истинного, без кавычек, эпоса невозможно было уже возвращаться к родовому крестьянскому эпосу Микулы Селяниновича. Городскому эпосу нужно было противопоставить тоже городской, но освобожденный от узости мещанского эгоизма и тщеславия. Здесь решающую роль сыграло мирозерцание пролетариата, независимое от буржуазных взглядов и способное ему противостоять. Идеи пролетарской революции, ее размах и новый, невиданный человеческий материал требовали новой эстетики, прак-

<sup>1</sup> Корней Чуковский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1969, с. 136.

<sup>2</sup> Там же, с. 148.

<sup>3</sup> Там же, с. 149.

тическим выражением которой был эйзенштейновский эпос, но характерно, что до «Потемкина» и до «Стачки» кино воплотило тему революции в произведении традиционного авантюрного жанра. Казалось: в старые меха налили новое вино. Но это не совсем так. Старый жанр, приспособившись к новому содержанию, сам обновился: новая историческая почва оказалась не чуждой ему, он пустил в нее корни, чтобы дать новые побеги.

Не следует только думать, что дальше все шло гладко. Был целый период, когда жанр этот у нас предавался забвению. О том, какие мы здесь утратили возможности, стало, может быть, особенно очевидно, когда из тайников истории засверкала поразительная судьба советского разведчика Зорге и о нем сделал фильм французский режиссер Ив Чампи с западногерманским актером Томасом Хольцманом в главной роли. Этот обстоятельный фильм мы смотрели с чувством благодарности к ним, и вместе с тем нас не покидала мысль о том, какие возможности остались неиспользованными в этом материале.

Жизнь Зорге не может быть исчерпана изображением ее событийной стороны. Здесь требуется анализ взаимодействия человека и обстоятельств, что вполне в компетенции авантюрного жанра. Осознав до конца событийную сторону биографии, художник невольно открыл бы в материале глубинную тему — тему человека, прошедшего тяжелейшие испытания вдали от родины и оставшегося од конца верным ей. Так ситуация приключенческая перерастает в ситуацию трагедийную. И это весьма поучительно: жанр, взяв от предмета все, что может взять, обнаруживает не только свои пределы, но и новое содержание, которое сам уже освоить не может. Поняв это, искусство вправе вновь обратиться к этому предмету.

Как видим, пренебрежение тем или иным жанром наносит ущерб всей системе искусства. Искусство потому и является системой, что в нем один жанр определяет границу другого, прокладывает ему путь, играя для него роль «подсобного рабочего». Но если в прошлые годы пренебрежение к детективному жанру проявилось в забвении его, то сегодня происходит нечто совершенно противоположное: вдруг киноэкраны и голубые экраны ТВ заполонили детективные фильмы, и это вызывает тревогу, не меньшую, чем та, которая возникла, когда подобные фильмы длительное время не ставились вовсе.

Само по себе массовое производство детективных кинопроизведений не может не породить определенного штампа, воздействие же штампа, как всякое тиражирование в искусстве, имеет самые отрицательные последствия в мышлении массового зрителя. Штамп — тоже пародия, только уже невольная. Пародия в данном случае не входит в намерение автора, но тогда получается, что он пародирует не кого-нибудь, а собственное намерение. Какими бы возвышенными мотивами субъективно ни руководствовался герой в таком фильме, как бы активен он ни был, поступки его кажутся лишь имитацией действия, ибо они ничего не говорят о его личности — он лишь тень много раз виденного уже персонажа. А ведь именно действие сильного характера в непредвиденных обстоятельствах и привлекает здесь зрителя. Разве само обращение к детективно-приключенческому жанру не было известной реакцией на затянувшееся увлечение драматургией с ослабленным сюжетом, и в том числе увлечение приемами синема-верите (или «прямого кино»), непосредственно схватывающего поток жизни? Но в своем крайнем выражении детективный сюжет и синема-верите оказались одним и тем же — они передают действительность без углубления в человеческие характеры, хотя и совершенно противоположными приемами: бессюжетно в «прямом кино», предельно заостренным, почти самодовлеющим сюжетом в детективном фильме.

Мы показали отклонения в ту или другую сторону (то забвение жанра, то чрезмерная эксплуатация его, когда ему приходится брать на себя непосильные задачи), чтобы яснее стал путь советского детективно-приключенческого фильма, вехами на котором оказались «Красные дьяволята» в 20-е годы, «Подвиг разведчика» — в 40-е, «Мертвый сезон» и «Семнадцать мгновений весны» — сегодня.

В молодые, 20-е годы, формируясь из старого опыта, приключенческий жанр сделал иронию своим стилем. На современном этапе развития жанра ирония снова необходима, но теперь уже по отношению не только к стандартам зарубежного образца, но и по отношению к собственным ошибкам и штампам (эту функцию великолепно выполнил фильм «Белое солнце пустыни», где ирония как бы и оберегает позитивный опыт жанра). И «Подвиг разведчика», и «Мертвый сезон», и «Семнадцать мгновений весны» показывают, как много может жанр, если помнит о своей специфике и в то же время не бездушно полагается на нее. В каждой из этих картин распутывается клубок исторического случая, поразительного для нас потому, что распутывается не ребус, а человеческая история, распутывается, чтобы иметь продолжение. В конце концов превращение жанра — это превращение героя, которого история каждый раз предлагает искусству. Играя героев, которых случай беспощадно бросает в совершенно невероятные ситуации, артисты П. Кадочников, Д. Банионис и В. Тихонов воплотили вполне реальные характеры, за которыми стоит конкретное историческое время и понятные для нас переживания. Именно в этих картинах актеры сыграли свои, может быть, лучшие роли, как Жерар Филипп в наивно-приключенческом фильме «Фанфан-тюльпан» наиболее ярко воплотил галльский характер, а А. Кузнецов — характер русского солдата в упомянутом уже пародийном вестерне «Белое солнце пустыни». Подобные образы входят в наше сознание рядом с образами героев эпопей, драм, киноманов и заставляют забывать нас о весьма условном делении жанров на высокие и низкие.

## **ДЕТЕКТИВ И МЕЛОДРАМА КАК «КАТАЛИЗАТОРЫ» ВЫСОКИХ ЖАНРОВ**

Если детектив может обрести черты эпического фильма, то превращения мелодрамы связаны с ее близостью к трагедии. Разумеется, близость еще не говорит об одинаковости. Часто именно близкие вещи противоположны между собой.

Трагедия и мелодрама противоположно решают одну и ту же задачу — резко, до антагонизма противопоставить в конфликте свет и тень, добро и зло. При этом мелодрама не игнорирует социальные и философские конфликты, но в разрешении их никогда не достигает глубины, доступной трагедии.

Мелодрама легко оказывается в подчинении ситуации, которую изображает. Все ощущения, которые она должна вызывать у нас, в исходной ситуации уже заложены. Она не способна внезапно высветить обратную сторону характера,

придать ему объем. Поглощенная личными мотивами поступков (хороший — злой), она слишком полагается на роль случая. Иллюзии, которые в связи с этим она сеет, часто вступают в противоречия с задачами общественной борьбы. Буржуазное кино мелодрама устраивает больше, чем трагедия. Любопытное замечание по поводу известного французского режиссера делает в связи с этим цитированный уже нами Жорж Садуль:

«Фейдер предпочел бы драмам завсегдатаев пансиона «Мимоза» конфликт между рабочими и хозяевами. Однако, когда он вносил такие предложения, все двери перед ним закрывались. В конце концов ему пришлось ограничиться просто мелодрамой из жизни незначительных людей»<sup>1</sup>.

Достоевский видел в мелодраме отражение филистерского мышления. Он писал: «Мелодрама не умрет, покамест жив буржуа»<sup>2</sup>. Так же относится к мелодраме и Гоголь. «Сердит я на мелодрамы и водевили»<sup>3</sup>, — писал он. — Лжет самым бессовестным образом наша мелодрама»<sup>4</sup>.

Однако мы знаем и другого рода высказывания деятелей русской литературы о мелодраме. Белинский высоко ценил историческое значение мелодрамы, которая еще в XVIII веке «делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма»<sup>5</sup>. Но как только речь заходит о современной мелодраме, тут Белинский не расходится с другими русскими писателями, что особенно видно на его отношении к творчеству Эжена Сю.

Как известно, роман Эжена Сю «Парижские тайны» в свое время произвел сильное впечатление на общественное мнение, особенно в Германии. Энгельс писал, что роман, показав нищету и деморализацию низких сословий в больших городах, обратил внимание на положение неимущих вообще. Энгельс увидел в этом знамение времени и даже революцию в литературе: «...место королей и принцев, — писал Энгельс, — которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют

---

<sup>1</sup> История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 266.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский об искусстве. М., «Искусство», 1973, с. 176.

<sup>3</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, с. 182.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., т. 2, с. 61.

содержание романов...»<sup>1</sup>. Следует обратить внимание на то, что Энгельс при этом видит закономерную связь между содержанием романа и его формой — связь между изображением «радостей и страданий» «низших сословий» и «преувеличенно «яркими красками».

Белинский тоже видел в романах Эжена Сю «верные картины современного общества», но упрекал писателя «в страсти к мелодраме, к натянутым эффектам», в неумении различить «существующее от небывалого». При этом Белинский писал, что «преувеличения, мелодрамы, эффекты, небывалые характеры» в романах Сю «отбивают всякую охоту читать их»<sup>2</sup>.

Сопоставление высказываний двух мыслителей об одном и том же произведении интересно для нас, во-первых, тем, что, даже по-разному оценивая его, они так совпадают в определении не только предмета жанра, в котором произведение создано, но и способа в нем характеристик человека и среды; во-вторых, потому что отношение каждого из них к данному жанру не есть чисто внутрилитературное явление. Энгельс оценивал роман Сю с позиций тогдашней европейской действительности (напомним, что об Эжене Сю Энгельс писал в своей публицистической статье «Движение на континенте»), которая давала мелодраме новое демократическое содержание. Белинский же, как и русские писатели (мы привели высказывания лишь некоторых из них), рассматривал мелодраму с позиций русской действительности первой половины XIX в., где мелодрама не могла играть той роли, которую она играла на Западе, ибо не была связана с общественным движением как там, а, наоборот, закрепляла в литературе мещанское мирозерцание «низов», что было выгодно господствующим классам. Вот откуда отношение передовых русских писателей к мелодраме как к явлению буржуазной культуры.

Как видим, природа мелодрамы (как и детектива) двойственна, и потому она также способна к превращениям.

Как только в ходе социальной революции в России произошли исторические сдвиги, мелодрама оказалась способной передать конфликты расколовшегося мира особенно наглядно. Недостатки мелодрамы (ее упрощение в противопо-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 542.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., т. 3, с. 794.

ставлении добра и зла) вдруг обернулись достоинствами, как только, преодолев расплывчатое нравственное содержание, она приобрела четкий социальный идеал.

В 1919 году по инициативе Горького отдел театров и зрелищ Наркомпроса провел конкурс на мелодраму, причем в условиях конкурса указывалось: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц, — желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою».

В этом же году со статьей «Какая нам нужна мелодрама» выступил А. Луначарский. Это была программная статья. Трезво оценив слезливую томность и внутреннюю бессодержательность большинства мелодрам, автор вместе с тем замечает новое направление в развитии этого жанра. При решении конкретных задач движения драматургии от интимного театра к театру масс мелодрама, по мнению Луначарского, «имеет преимущества не только перед символистской пьесой, которая играет с читателем и задает ему загадки», и перед реалистической драмой, потому что «свободна от кропотливого и полуфотографического изображения быта, от копания в деталях психологии», но даже и перед трагедией, которая часто отличается «известной напыщенностью» и «грешит литературщиной». Мелодрама, как считает Луначарский, преодолевает рафинированность трагедии и потому способна полнее выразить здоровое, ясное, сильное чувство. Как видим, и Луначарский тоже поставил мелодраму рядом с трагедией, отдав только уже предпочтение первой.

В то время из-за неразвитости кинематографического языка экран еще не знал трагедии. В раннем кино новая, революционная мелодрама оказалась как бы связующим звеном. Сделав следующий после агитфильма шаг и не изменяя при этом его цели, мелодрама расчищала путь новой революционной трагедии.

В 20-е годы авторитет мелодрамы был высок. Ее ставят и Я. Протазанов, считавшийся традиционалистом («Человек из ресторана», 1927) и новаторы Эрмлер («Катка — бумажный ранет», 1926), а также Козинцев и Трауберг («Чертовое колесо», 1926). Характерно, что в многотомном фильмографическом справочнике (в целом очень полезном пособии для киноведов) эти фильмы не обозначены как мелодрамы, хотя они создавались именно как мелодрамы — слово «мелодрама» стояло тогда и на афишах в подзаголовке к этим карти-



нам. Конечно, справочник не случайно «утаил» жанр картин. Дело в том, что с тех пор, как картины были созданы, они стали заметными явлениями не только в биографии их создателей, но и в истории советского кино, отношение же к мелодраме как жанру с тех пор сильно изменилось. Мелодрама снова стала как бы относиться к явлениями второго сорта. Фильмы этого жанра стали выходить под «псевдонимом» — то музыкальной комедии, то киноповести, а иногда и трагедии — все стало котироваться выше мелодрамы. Слыть создателем исторической эпопеи было куда солиднее, чем постановщиком мелодрамы. Само слово «мелодрама» звучало чуть ли не синонимом неудачи, во всяком случае эпитет мелодраматический стал в критических статьях обидным определением.

А между тем мелодрама вступила в оппозицию эпопее, когда она приобрела черты ложного киноклассицизма. Речь идет не только о таких эпопеях, как «Клятва» и «Падение Берлина», но и о появившихся затем фильмах так называемого историко-биографического жанра. Еще до того как историко-революционный фильм успел обновиться («Коммунист», «Ленин в Польше», «Шестое июля»), удар по рационализму ложноклассической эпопеи нанес фильм Чухрая «Сорок первый». Драма простой неграмотной красноармейки, поднятая до трагического пафоса, неистовая напряженность эмоций, апеллирующая к чувствам зрителя, определили демократизм «Сорок первого», его всеобщий успех. Этот фильм тогда не осознавался как мелодрама. Довлело традиционное представление об этом жанре. Кроме того, в «Сорок первом» потенциально заложены все признаки трагедии, выявившиеся настолько, насколько это позволял характер главной героини — партизанки Марютки — характер вовсе не трагический, а скорее драматический и лирический (затем в «Балладе о солдате» Чухрай подтвердит свое органическое понимание именно такого характера).

Фильм «Когда деревья были большими» обозначен в том же фильмографическом справочнике как киноповесть, а между тем перед нами типичная мелодрама, и не только по содержанию, но и по форме исполнения. Именно в этом жанре лучше всего можно было рассказать историю, которая произошла с героем фильма — бывшим фронтовиком Кузьмой Иордановым (арт. Ю. Никулин), спившимся, а затем усыновившим девушку-сироту и нашедшим в этом счастье. Мелодрамой является и фильм «Мачеха» (с Т. Дорониной в глав-

ной роли). В этих фильмах легко различима интонация романа, что, как мы уже заметили, не только не вредит высокому искусству, но, напротив, часто помогает ему выразить всеобщность чувств, которыми живут герои.

Ключ к объяснению успеха у миллионов зрителей картин И. Пырьева лежит в области мелодрамы. Здесь мы обнаружим особенности его творчества, его сильные и слабые стороны и, наконец, найдем объяснение, почему он в последние годы жизни вдруг обратился к Достоевскому.

По сути дела, музыкальные комедии Пырьева — это мелодрамы, восходящие к тому первоначальному своему виду, когда мелодрама потому так и называлась, что действие в ней сопровождалось музыкой. Форму мелодрамы (столкновение обнаженных страстей и переживаний, искренних, но не настолько глубоких, чтобы принять трагический оборот) Пырьев наполнил новым содержанием, почерпнув его из жизни наших современников. В жанре мелодрамы он касался не только нравственных проблем («Свинарка и пастух», «Кубанские казаки»), но и политических («Партийный билет»). В последнем он удачно сочетал мотивы мелодрамы и детектива (разоблачение убийцы — злодея, скрывающегося под именем своей жертвы). Если при этом вспомнить Пырьева как постановщика гротескового фильма «Государственный чиновник», то легче понять, почему он обращается к миру образов Достоевского, и почему при этом после неудачи с экранизацией лирико-философской повести «Белые ночи» так уверенно входит в материал куда более трудного и многослойного романа «Братья Карамазовы». Пырьев хорошо почувствовал скрытые пружины этого эпического романа, в основе которого лежит жестокая мелодрама и разгадка тайны убийства. Иногда кажется, что Пырьев слишком откровенно идет на эти манки. Но это все-таки не так. Владея этими рычагами, он неизбежно приводит в действие и более важные события. Он замечает не только обнаженные страсти (хотя увереннее всего чувствует себя именно здесь — когда герои ошеломляюще неожиданно врываются в судьбу друг друга, ставят друг друга перед необходимостью принимать решения, выворачивают себя друг перед другом), но и мотивы действия, лежащие в психике данной индивидуальности. Поэтому, например, Дмитрий Карамазов сильнее как личность не в моменты, когда буквально на наших глазах мечется и кричит, а когда в мучительных поисках истины беседует за столом с Алешей о божественном начале в человеке и о его

порочности. В братьях Иване и Дмитрие мы чувствуем как бы разделенные части одного человека, связи которого тщетно пытаются восстановить Алеша. Карамазов-отец и Смердяков — образы сильные, но именно сопоставление этих образов заставляет задуматься о художественном единстве картины, о ее стиле. Об этом нельзя не сказать, чтоб то, ради чего мы коснулись фильма, прозвучало убедительно. В первой и второй сериях Пырьев весьма далек от стиля Достоевского, потому что действие, поступки, среда разворачиваются перед нами так, словно бы режиссер смотрел на мир глазами не Достоевского, а скорее Островского. Реальность же Островского и реальность Достоевского — это разные реальности, и в изображении их требуется разный подход. Островский социальные проблемы решает через быт, который является для него и средой и типическими обстоятельствами. У Достоевского быт не имеет самодовлеющего значения, ход сцепления объективных обстоятельств ведет у него к другой цели. Предмет писателя — внутренний мир человека, глубины его сознания. В изображении подсознания Достоевский не был мистиком, ибо дисгармонию человеческой души он изобразил как результат мучительного противоречия между смыслом жизни человека и социальным устройством мира, в котором человек живет. При этом Достоевский показал не только борьбу человека с обществом, но и внутреннюю мучительную борьбу человека с самим собой. Никто так сильно до него не ставил в литературе проблему совести, проблему ответственности. Гротеск, экспрессионистичность — черты стиля Достоевского. И вот только в третьей серии фильма «Братья Карамазовы», а именно в сцене разговора Ивана с чертом, мы вдруг почувствовали стиль романа Достоевского. Как видим, не только достоинства, но, может быть, еще в большей степени слабости фильма дают нам богатую пищу для размышления: кинематографист как бы обнажил и оставил открытыми внутренние механизмы романа — мелодраму и детектив, которые приобрели в фильме самодовлеющее значение. Мелодрама же и удерживает действие в сфере быта, в то время как Достоевский бежит сквозь него к обобщениям, совершая свои непреходящие открытия в сфере сознания.

Висконти считает свои фильмы мелодрамами, однако исследователь его творчества совершит ошибку, если слишком доверится режиссеру и с такой установкой приступит к анализу его картины: мелодрама в них только пружина, она только провоцирует действие, но не определяет его последст-

вия. Именно такого рода ошибку совершает итальянский режиссер Марио Солдати в оценке советского фильма «Никто не хотел умирать»: рассматривая фильм как вестерн, он утрачивает его социально-историческое значение, его глубокий драматизм. Советский критик И. Соловьева разобрала картину как сагу и оказалась ближе к истине. Но дело все в том, что важно увидеть обе стороны фильма, в котором элементы вестерна, как фермент, дают выход материалу этой действительно эпической драмы, весьма своеобразной по ее национальному колориту.

Аналогичное разночтение случилось в связи с картиной Феллини «Сладкая жизнь». События скандальной хроники служат в ней канвой, на которой художник нарисовал картину апокалиптического размаха. Те, кто смотрел на нее глазами главного персонажа журналиста Марчелло, собиравшего материал для статьи, увидели лишь любопытные сцены разложения. Феллини же не любит разложение: подобно Гоголю, который, изобразив мертвые души крепостников, создал поэму о России, Феллини в сценах распада буржуазного мира вооружает нас убийственной иронией, и мы созерцаем события с высоты, находящейся далеко за пределами изображаемого мира (чего как раз не хватает феллиниевскому же «Сатирикону» — следствие того, что в нем порок эстетизирован, мы словно сами оказываемся в пределах изображаемого мира, художник не внушает нам чувства нравственного превосходства над теми, кого он обличает).

Взаимодействие низких и возвышенных жанров объяснит нам многое в творческой эволюции Эйзенштейна от «Стачки» к «Ивану Грозному». Создавая «Стачку» и «Потемкина» в документальном стиле, Эйзенштейн принципиально отказывается от индивидуального героя и интриги. Но уже в «Мексике» он вводит любовную интригу (в новелле «Магей» возмущение пеона начинается с того момента, когда феодал насилует его невесту). В «Бежине луге» появляется элемент детектива — расследование убийства. Эти сильнодействующие драматические средства приобретают в «Иване Грозном» принципиальное значение. Здесь и любовный треугольник (Грозный — Анастасия — Курбский), и отравление (смерть Анастасии), и жестокая интрига Ефросиньи Старицкой, попадающей в собственную ловушку (клевет Старицкой убивает по ошибке ее же сына, оказавшегося в одеянии Грозного). То, что отвергал режиссер в эпоху «Потемкина», в «Грозном» становится основой драматургии. Вместе с тем

сам Эйзенштейн говорил: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина». Если это так, мы можем сказать: высокий жанр трагедии вышел из другого высокого жанра — эпоса, пользуясь приемами низких жанров.

Как видим, судьбы мелодрамы и детектива оказались весьма сложными вследствие того, что они не только эволюционизировали сами по себе, но и, проникая в структуры высоких жанров, вели там работу, скрытую и потому мало изученную.

Еще более сложной оказалась судьба комической. Она пережила пору расцвета в период немого кино и угасла в 30-е годы, что можно объяснить не только условиями внешними, но и причинами, лежащими в самой природе развивающегося искусства. В 30-е годы с приходом звука экран в значительной степени утратил обнаженные приемы комизма и эксцентрики, выражаемые мимикой, жестом, пластикой, кино все больше изображало жизнь в формах самой жизни. В мировом кино, пожалуй, один Чаплин не сдал своих позиций, но характерно, что удержал он их именно ценой отказа на первых порах от звучащего слова.

В 60-е годы комическая обретает новую жизнь, о чем говорят примеры из практики и советского кино («Свадьба», «Операция «Ы!») и американского («Сумасшедший, сумасшедший, сумасшедший мир» и «Большие гонки»), французского («Мой дядюшка» и «Все золото мира») и английского («Стучит почтальон»). Пройдя через свой звуковой период, когда обогащение опытом театра имело и другую сторону — забвение пластической культуры немого кино, экран сейчас переживает период, когда на новой стадии осваивается опыт немого кино. Весьма показательно, что молодой грузинский режиссер М. Кобахидзе в своей комической «Свадьбе» обходится без единого слова. Начиная свой путь в современном искусстве, он как бы воздает дань традиции.

Все это, разумеется, еще не говорит о новом расцвете комической. Здесь скорее происходит другое. Комическая сегодня не может подобно своим собратьям — мелодраме и детективу — претендовать на столь же самостоятельное значение, но зато еще в большей мере, чем они, она работает в структуре другого жанра, который и не мог бы сегодня утвердиться, если бы экран не вспомнил приемы эксцентрической комедии, и этим жанром является трагикомедия.

Еще всего только несколько лет назад разговор о трагикомедии в кино мог опереться лишь на элементы трагикоме-

дии в фильмах других жанров и только в качестве предположения мы могли тогда писать о возможном значении для современной практики этого жанра. Сегодня он занимает видное место в советском и мировом кино. В данном случае трагикомедия нас интересует как жанр, в котором с поразительной наглядностью происходит синтез возвышенного (трагического) и низкого (комического) — явлений, в искусстве равноценных.

## ТРАГИКОМЕДИЯ

Когда вышел фильм «Листопад», его встретили гораздо прохладнее, чем, например, фильм «Твой современник». Эти фильмы настолько различны по жанру, настолько различен в них образ действий героев, что не сразу придет в голову, что основная ситуация, а также суть, мотивы и цель действий их героев совпадают. В каждой из этих картин герой оказывается перед выбором: согласиться с неправильной организацией производства или вмешаться, изменить существующее положение вещей и этим взять на себя ответственность за возможные последствия такого решения.

Действия начальника строительства Губанова и молодого технолога винзавода Нико различны по масштабу, но одинаковы по сути: оба вступают в борьбу, которая ничего хорошего им не сулит, но иначе поступить они не могут.

Как видим, в совершенно разных людях в критический момент проявляется одна и та же нравственная натура. Ее положительность в публицистическом киноромане «Твой современник» безусловна, герой здесь — сформировавшийся человек, его мужество очевидно, мотивы поступков ясны. В трагикомическом фильме «Листопад» герой показан в переломный период, его человеческий потенциал скрыт не только от нас, но и сам он еще не знает себя. Его мужество скрыто в слабом на вид человеке, смешном, и потому проявляется неожиданно. Как Дон Кихот, Нико не знает страха, потому что не думает об опасности.

Нико — герой трагикомический. По законам этого жанра надо судить и его поступки, и манеру, в которой грузинский режиссер Отар Иоселиани поставил эту картину. Но как раз вокруг трагикомедии чаще всего и возникают споры, причем древратные суждения здесь не единичный случай — нам часто кажется, что художник издевается над тем, что нам дорого,

между тем дело здесь совсем в другом: в произведениях этого жанра идеал художника не обнажен, положительное скрыто в смешном. Трагикомедия до сих пор мало изучена в киноведении, в практике нашего кино этот жанр не занимал заметного места. В последние же годы наибольшие удачи в этой области знает у нас грузинское кино.

Появление смешного рядом с трагическим само по себе еще не есть трагикомедия. Например, в шолоховском «Тихом Доне», в этом романе-трагедии, немало сцен чисто комического свойства, однако они не меняют сути самого повествования, они лишь окрашивают основной ход действия, подчиненного раскрытию трагической судьбы Григория Мелихова. У Шолохова же в «Поднятой целине» есть комическая фигура Щукоря, фигура эпизодическая, она окрашивает повествование, но не определяет его характер. Нагульников — фигура трагикомическая, в нем возвышенное проявляется сплошь и рядом в смешной форме. Поставь Шолохов фигуру Нагульнова в центр повествования, перед нами оказался бы трагикомический роман. Но это не произошло и не могло произойти, потому что сам замысел этого эпического романа (который закономерно вел к трагической развязке — к гибели героев) мог быть осуществлен только в композиции с фигурой Давыдова в центре.

В трагикомедии трагическое и смешное не просто оказываются рядом (в таких случаях превалирует что-либо одно — либо смешное, либо трагическое в зависимости от того, что же все-таки перед нами — комедия или трагедия), а вступают в более сложное диалектическое взаимодействие.

В трагикомедии трагическое и смешное переходят друг в друга и, более того, осуществляются друг через друга.

Трагикомедия сталкивает трагическое и смешное не только как противоположности, она обнаруживает единство этих противоположностей. Это единство заключается в том, что и смешное, и трагическое возникают в результате нарушения первичной связи формы и содержания, в результате нарушения логики поступков, в результате сдвига между мотивами действия и целью. Отличие трагикомедии, скажем, от трагедии или комедии состоит в том, что сдвиг здесь может происходить в обе стороны, трагическое и смешное равноценны. Единство их противоположности наглядно. Обнаруживая существо характера героя, действие заставляет его делать сакраментальный шаг от великого к смешному и от смешного к великому.

В трагикомедии диалектика смешного и серьезного, их взаимозависимость, их переходы друг в друга осуществляются через пародию. Пародия — механизм трагикомедии. Смешное не пассивно рядом с серьезным, оно его пародирует.

Вспомним великие трагикомедии «Дон Кихот» Сервантеса и картины Чаплина. И Дон Кихот, и Чарли имеют как бы два измерения, отношения между которыми выясняются посредством пародии. То есть пародия присутствует в структуре самого образа, внутри его, что дает возможность жить внутри образа как бы двум разным вещам — образу героя и образу автора. Это оказывается возможным не только в таких картинах, как «Золотая лихорадка», «Огни большого города» и «Новые времена», где Чарли, по существу, это — *alter ego* художника, но и в сатирических картинах «Диктатор» и «Месье Верду», героями которых являются убийцы. Здесь герой и художник диаметрально противоположны, но принцип «двух измерений» остается тот же. Тот, кто убивает, и тот, кто рассказывает об этом, играют одним и тем же лицом. И в образах злодеев Чаплин сохраняет свое обаяние, и в этом особенность воздействия на нас «Диктатора» и «Месье Верду».

«Два измерения» трагикомического образа дают свободу автору в его отношениях с героем, и это имеет решающее значение в развязке фильма, когда автор, оставаясь еще в гриме и костюме героя, тем не менее «выходит» из образа и уже от собственного имени обращается к зрителю — так завершается не только «Месье Верду» и «Диктатор» у Чаплина, но и трагикомедия «Генерал Делла Ровере» у Росселини, принципиально так строится и трагикомедия «Палач» испанского режиссера Л. Берланги.

В практике нашего отечественного кино жанр трагикомедии не имел развитой традиции. Если русская драматургия достигла высочайших вершин и в области трагедии («Борис Годунов»), и в области комедии («Горе от ума», «Ревизор»), то к трагикомедии долго — почти до Сухово-Кобылина — она оставалась равнодушной.

Все это говорит о том, что развитость того или иного жанра вовсе не является достоинством или недостатком, это скорее известная особенность, которую мы не можем игнорировать, изучая национальные традиции. Например, одним из жанров, на котором формировалось американское кино, является вестерн. Советское же кино вестерн лишь пародировало («Приключения мистера Веста в стране большевиков»



Л. Кулешова, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Седьмая пуля» А. Хамраева).

«Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова кубинский кинорежиссер Т. Алеа ставит как драму, а «Дон Кихота» Сервантеса Григорий Козинцев ставит, не подчеркивая его трагикомизма. Последний случай особенно показателен. Если кто-нибудь и должен был ставить у нас «Дон Кихота», то, конечно же, Козинцев, натуре которого эксцентрическая комедия (вспомним его фексовское прошлое) так же близка, как и кинотрагедия (вспомним успех его «Гамлета», после которого он поставил затем «Короля Лира»). Если кто-нибудь из наших актеров и должен был играть Дон Кихота, то, конечно, же Николай Черкасов, который мог также талантливо смешить публику (Пат на эстраде, Лошак в кинокомедии «Горячие денечки»), как и внушать ей трагическое переживание (Иван Грозный в эйзенштейновском фильме). Почему же в характере Дон Кихота мы не почувствовали двух измерений — комического и трагического — которые придают неповторимую жизненность этому трагическому образу? Думаю, что здесь следует говорить именно о традициях нашего искусства, проявившихся в данной трактовке «Дон Кихота». Кстати, русского, серьезного, в большей степени гротескового, нежели трагикомического Дон Кихота хорошо приняли испанцы, хотя они привыкли к тому, что серьезность свою этот герой обнаруживает, смеша нас.

Вследствие того, что фильм «Золотой теленок» М. Швейцера оказался не очень смешным, до нас не дошла серьезность замысла Ильфа и Петрова. (Попутно заметим, что всей глубины романа не удалось, как нам кажется, раскрыть и Л. Гайдаю в «Двенадцати стульях», но уже по другой противоположной причине — фильм все время нас смешит). Великий комбинатор Остап Бендер — великий мещанин. Он гениален и ничтожен одновременно. Диапазон в нем от плюса к минусу грандиозен. В уста человека, жизненная цель которого ничтожна, Ильф и Петров вложили свои самые сокровенные, самые искрометные выражения, которые потом миллионы читателей стали повторять как афоризмы. Они издевались над ним, возвеличивая его. Если Дон Кихот и Чарли делали шаг от смешного к великому, то великий комбинатор Остап Бендер совершает обратный шаг — от великого к смешному. Это не значит, что Бендер был сначала положительный, а потом — ничтожный, смешной.

В финале фильма Бендер в поезде встречается с жизнера-

достной группой комсомольцев — сцена эта в фильме призвана выразить мысль, что молодые люди богаче этого человека, у которого в чемодане миллион. Такого рода иллюстрация понадобилась потому, что по сути своей образ Остапа Бендера в фильме не трагикомичен. Трагикомедия избегает назидания, орудие ее гротеск, в данном случае гротеск сатирический. В сцене в вагоне Бендер не побежден, потому что он смешной, а ребята скучные. У Ильфа и Петрова Бендер побеждается Бендером. Трагикомический герой сам выносит себе приговор, гротеск оказывается троянским конем, с его помощью актер входит в образ героя, давая ему бой на собственной территории.

М. Швейцер выбрал актера, способного выполнить именно такую задачу — роль великого комбинатора он поручил С. Юрскому, и это говорит о том, что режиссер, в таланте которого мы не сомневаемся, видел Бендера, и хотя не достиг желаемой цели, понимал принципиальность поисков на одном из важных направлений в современной кинодраматургии. Каждая эпоха перестраивает жанры, исходя из своих эстетических потребностей. Мы можем говорить об антиклассицизме современного кино, которому чужды замкнутые в самих себе жанры, — современное искусство живет предчувствием исторических перемен, это входит в мироощущение, в стиль, определяет манеру актерского исполнения. С. Юрский не является здесь исключением. И. Смоктуновский, А. Папанов, Ю. Никулин, Е. Евстигнеев, Р. Быков, Е. Леонов, И. Чурикова, М. Булгакова могут также играть не только комедийные и драматические роли, но в равной мере и роли трагикомические (вспомним, например, Е. Леонова в фильме Г. Данелия «Тридцать три» или И. Чурикову в фильме «В огне брода нет» и «Начало», которые Г. Панфилов поставил по сценариям Е. Габриловича). Этот список актеров каждый может продолжить. При этом, вероятно, каждый согласится, что начинать его нужно с киноактера старшего поколения — Эраста Гарина, обладателя неповторимого трагикомического таланта. Можно ожидать неожиданных свершений и от Бориса Андреева. За последние годы критика отмечала перемены его, так сказать амплуа, сопоставляется его дебют — комедийная роль Назара Думы в «Трактористах» И. Пырева с тем, как он в зрелые годы воплотил суровый характер правдоискателя Баукина в фильме «Жестокость», который В. Скуйбин поставил по повести П. Нилина. Актер проделал большую эволюцию, дело только в том, что его драматические роли

не перечеркивают его роли комедийные или во всяком случае не отодвигают их навсегда в прошлое. Натуре Б. Андреева тесно и в том и в другом амплуа, он всегда стремится «повернуть» роль, в каждой он жадно ловит скрытую связь между смешным и трогательным, между грубым и нежным. Нам кажется, что здесь-то и таятся почти нетронутые резервы актера, они могут быть обнаружены сполна, если актер сам будет «повернут» ролью, специально написанной для него в таком плане.

Именно так раскрылся в роли грузинского виноградаря Махарашвили (в фильме Р. Чхеидзе «Отец солдата») Серго Закариадзе. На экране мы раньше видели его в романтической роли Бараташвили (фильм «Георгий Саакадзе»), а потом в лирико-комедийной роли старого почтальона («День последний, день первый»). Истинный масштаб личности он раскрыл в трагикомической роли крестьянина Махарашвили — за ее исполнение артист был удостоен Ленинской премии.

Война в картине «Отец солдата» показана в жанре трагикомедии, и это отвечает характеру героя. Старый человек попал на фронт случайно: он ищет своего сына, и сам оказывается в бою. Грим — оттопыренные уши и лоб, закрытый челкой, — до поры до времени скрывают от нас ум и значительность этого крестьянина, словно сошедшего с полотен Пироманашвили. Гротески этого замечательного примитивиста и трагикомедии «Отец солдата», «Листопад», «Свадьба» воспринимаются как явления одного и того же порядка. Пути национальной живописи и кино пересеклись, об этом говорит и биографический фильм о Нико Пироманашвили, в котором Георгий Шенгелая воспроизвел переменчивую судьбу художника.

Конечно, между персонажами картин Пироманашвили (а также им самим) и героями современных грузинских фильмов есть и существенное различие, ибо национальный характер, как бы ни были устойчивы его черты, изменчив, что всегда обусловлено социально-историческими изменениями в жизни народа. Виноградарь Махарашвили уже не может мириться со злом, он способен к восстанию. В борьбе с фашизмом он становится на место убитого сына. Активное отношение к действительности свойственно, как мы видели, и юному герою «Листопада».

Для трагикомедии активность человеческой природы выражается не только в победе над противником. Скульптор в

«Необыкновенной выставке» Эльдара Шенгелая и молодой герой «Свадьбы» Михаила Кобахидзе терпят в финале поражение. Первый, изготавливая заказы на скульптурные памятники для умерших земляков, постоянно откладывает воплощение своего истинно поэтического замысла, второй — теряет любимую девушку, она выходит за другого. Но разве тот и другой не добились признания у нас, зрителей, разве не добились они нашей любви? Демократизм трагикомедии и состоит в том, что она внимательна к человеку в тот момент, когда он больше всего в этом нуждается. Оптимизм ее неистребим, ибо она может смеяться и сквозь слезы.

Мы далеки от мысли, что только в жанре трагикомедии грузинские кинематографисты добиваются успеха. Просто, размышляя о трагикомедии, мы нашли в грузинском кино больше всего удач в этом жанре, и они, конечно, не случайны. Вдруг именно в трагикомедии раскрылись черты национального характера, более того — сквозь призму трагикомедии грузинские мастера увидели и близкие для себя особенности других народов: недаром в этом жанре так легко привились на национальной грузинской почве и французский роман «Мой дядя Бенжамен» (в фильме Г. Данелия «Не горюй!»), и рассказ итальянского писателя Пирандело (в фильме «Кувшин»), и рассказ русского писателя Зощенко (в фильме «Серенада»). Снова мы убеждаемся, что народное, национальное состоит не только в изображении своего быта и нравов, национальный характер проявляется и в суждениях о мире, в его видении.

Именно в периоды подъема грузинского кино героическое и смешное не чурались друг друга. Напомню, что М. Чиаурели ставил не только «Арсена», но и «Хабарду», что С. Дolidзе проявил себя не только эпическим художником («Последние крестоносцы» и «Дарики»), но и имел отношение как сценарист к сатирическому гротеску «Моя бабушка» (режиссер К. Микаберидзе).

В современном грузинском кино героическое и комедийное не только опять сблизилось, но и оказались в новых соотношениях.

Трагикомедия — ключ к так называемым странным людям. Именно так — «Странные люди» — назвал один из своих фильмов В. Шукшин.

Интерес Шукшина к трагикомическому герою проявился уже в его дебюте — фильме «Живет такой парень», герой которого, Пашка Колокольников (Л. Куравлев), стремится все

время вмешиваться в дела других. Часто он делает это невольно, хотя с самыми хорошими намерениями.

Возвышенное потому так часто рядится в смешное, что смешное оберегает его, дает возможность остаться самим собой. Здесь уместно вспомнить в фильме «Живет такой парень» сцену в госпитале, куда попадает Колокольников, после того как угоняет пылающую машину с горячим прочь, чтобы она не взорвала все вокруг. Теперь корреспондент расспрашивает его: «Что побудило вас, зачем вы это сделали?» Не задумываясь наш герой отвечает: «Сдуру!» Колокольников ответил так не потому что сожалеет, что рисковал. Он не хочет, чтобы его поступок трактовали как что-то выдающееся. Добро не хочет, чтобы ему платили за то, что оно добро. Чтобы на него указывали пальцем. Больше всего на свете оно боится ложного пафоса и сентиментальности, защитой от них ему служит смех. В этом ключе Шукшин ставит и последние два фильма «Печки-лавочки» и «Калину красную».

Трагикомедия, как плащ из двойной ткани, в котором подкладка может стать лицом, лицо — подкладкой.

Трагикомедия развивается в обе стороны. Воспринимая историческое явление в момент его изменения, она может взять и его прошлое и его будущее одновременно. В ней трагическое и комическое не сосуществуют, а переходят друг в друга. Она может показать момент утраты трагического пафоса, когда возвышенное в прошлом явление предстает перед нами уже как фарс. В то же время трагикомедия может кратчайшим путем — через смешное — выйти в область героического. Ярким примером здесь являются два фильма, которыми заявил себя Глеб Панфилов — «В огне брода нет» и «Начало».

Фильм «В огне брода нет» поставлен по рассказу Е. Габриловича 30-х годов «Случай на фронте». Смешная санитарка Татьяна Теткина как бы случайно оказывается героиней: в тылу появляются белые, и она попадает в плен. И тема искусства тоже появляется как бы случайно: начало фильма прорезается кадрами с рисунками (в стиле наивистов) из военного быта, мы не знаем, чьи это рисунки. Только потом выясняется, что их рисовала Теткина, стесняясь за них, еще не понимая, что она художник. Исторической личностью и художницей она становится в наших глазах одновременно — в финале картины. Характер, который мы все время воспринимали на грани комедии, вдруг оказывается в финале в траги-

ческой ситуации: остаться жить — значит, отказаться от самой себя. Конечно, такая ситуация показалась бы совершенно неожиданной и не вытекающей из всего предыдущего, если бы Теткину играла не Инна Чурикова, актриса способная воплотить гротеск, то есть сблизить совершенно противоположные планы, в данном случае — комедийный и драматический, лирический и трагедийный. Образ Теткиной в один и тот же момент находится не в одной плоскости, мы всегда видим, где начинается его другая грань.

Стиль фильма «В огне брода нет» определяется тем, что создатели его стремятся случай, происшедший в пространстве санитарного поезда, раскрыть как событие революции. Композиция фильма характеризуется столкновением противоположных начал: фактура лица, почти фотографически проработанная ровным светом, дается на пестром контрастном фоне; очень узкий коридор снимается широкоугольной оптикой; широкий пейзаж — длиннофокусной оптикой с ее малым охватом пространства и т. п. Этот принцип движения вглубь через столкновение противоположных начал наиболее очевидно выражен в образе Тани Теткиной.

Картина тех же авторов «Начало» уже не была столь неожиданной, хотя в ней с той же целью воплощен тот же принцип композиции. Разница только в том, что двупланный трагикомедийский образ теперь как бы разделился, чтобы существовать в двух характерах: в обыденном, современном образе Паши Строгановой, и в трагическом Жанны д'Арк, взятом из далекой истории Франции. Такое авторское своеволие не позволило достичь в новой картине той же цельности, но зато авторы добились другого: они показали, как сложна природа трагикомедии, показали выходы из нее в обе стороны — в современность и в историю, в комедию и в трагедию (сам Панфилов именно после «Начала» задумал историческую трагедию «Жанна д'Арк» с И. Чуриковой в главной роли).

Нигде, как в трагикомедии, мы не видим столь обнаженно процесса превращения энергии одного жанра в другой: Нигде низкий и возвышенный жанры так не уравниваются, как в трагикомедии, и именно потому, что они здесь не просто взаимодействуют, а переходят друг в друга, каждый становится своей противоположностью. Трагикомедия игнорирует наличие «этажей» человеческой жизни — наличие «низа» и «верха», ибо «низ» в ней может оказаться «верхом», «верх» — «низом». Любопытно признание Г. Панфилова по поводу

фильма «Начало»: «Нам хотелось прикоснуться к вещам, подчас трудно контролируемым, которые таятся за пределами логики, в недрах чувств, в недрах человеческой души».

Вследствие того, что трагикомедия не страшится различия между чувственным и рациональным началом, знает пути их превращения друг в друга, она подсказывает подходы к решению некоторых важных проблем современного искусства в области стиля. Здесь открывается перед нами глубинный смысл изучения проблемы жанра.

\*  
\*      \*

С какой бы стороны мы ни подошли к проблеме жанров в кино, она заставляет нас так или иначе говорить о стиле.

Так размышления о жанрах и родах подвели нас к выводу о стадийном развитии жанров. На каждом этапе выдвигаются жанры, в которых решаются главные для этого периода задачи искусства, и в этой стадийности развития жанров обнаруживается историческая смена стилей. Что же касается приверженности того или другого художника именно к данному жанру, то здесь обнаруживается его индивидуальный стиль.

Подводит нас к проблеме стиля и сопоставление жанров и видов кино. История национальных стилей в кино еще не написана, но как только мы поставим перед собой эту проблему, тотчас возникнут такие, например, вопросы: почему в американском кино оказались несводимыми «игровик» Гриффит и «документалист» Флаэрти; почему в то же время аналогичные фигуры в советском кино — Вертов и Эйзенштейн — оказались совершенно в других соотношениях. Эйзенштейн ставит свои картины в стиле хроники, Вертов режет и монтирует хронику по законам искусства. При этом мы обратим внимание на то, что в кризисные моменты развития киноискусства хроника и игровое кино отчуждались друг от друга. В периоды же подъема хроника решительно проникала в игровое кино. Так, на рубеже 60—70-х годов документальное кино, обретая жизненную реальность, обостряло зрение и кино игрового. Мы можем говорить о хронике как о стиле (например, в связи с такими картинами, как «Шестое июля» или «Это сладкое слово — свобода!»).

С другой стороны, проблема жанра так или иначе подводит нас к размышлениям о способе типизации, то есть способе воплощения характера героя. Поскольку жанр — тип условности, разные жанры оказываются разными способами

мотивации поступков. Вспомним еще раз под этим углом зрения конфликт Эйзенштейна с голливудской фирмой «Парамоунт», по заказу которой во время пребывания в США советский режиссер должен был экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера. Сценарий принят не был: спор возник из-за основной коллизии — убийства Клайдом своей невесты. Подчеркнем: не само действие вызвало споры, разошлись из-за мотивов действия. Почему убил Клайд? Потому что он злодей — настаивал Голливуд. Голливуд настаивал, таким образом, на мелодраме: честная бедная девушка и злодей, погубивший ее. Эйзенштейн же написал сценарий в жанре трагедии: он хотел показать вину общества.

Наши споры о жанрах только кажутся спорами о форме, всегда же в таких случаях так или иначе речь идет о мотивах поступков героя, хотя мы не всегда даем себе в этом отчет. Не чувствуя природы условности, то есть жанра произведения, мы не можем судить, истинен ли характер героя, поскольку художник по-разному объяснит нам его поступки в зависимости от того, что создает он: эпопею «Освобождение», драму «Монолог» или же трагикомедию «Жил певчий дрозд». Сколько конфликтов удалось бы избежать между художником и критиком, между зрителем и художником, если бы то и дело мы не судили эпос по законам драмы, а трагикомедию не воспринимали так, словно перед нами на экране психологический роман. Как видим, проблема жанра относится не только к области психологии творчества, но и к области психологии восприятия.

Жанры, таким образом, определяют многообразие искусства, силу его воздействия на людей. Именно так поставил вопрос XXIV съезд партии, связав задачу художественного многообразия с требованием повышения воспитательной роли литературы и искусства. Задача эта с особой остротой стоит перед кино, к произведениям которого обращаются ежедневно миллионы и миллионы зрителей.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Жанр как киноведческая проблема</b>	3
Реализм и условность	3
Кинематографическая специфика жанра	10
Жанр как меняющаяся структура. Жанры и роды	12
<b>О жанрах высоких и низких</b>	19
О причинах предубеждения против низких жанров	19
Способность низких жанров к превращениям	23
Детектив и мелодрама как «катализаторы»	
высоких жанров	28
Трагикомедия	37

**Фрейлих Семен Израилевич**

## ПРОБЛЕМА ЖАНРОВ В СОВЕТСКОМ КИНОИСКУССТВЕ

Редактор Л. Ильина  
Художник Ю. Чувашев  
Худож. редактор Л. Морозова  
Техн. редактор Е. Дацковская  
Корректор Н. Мелешкина

A02723 Индекс заказа 47107. Сдано в набор 21/III. 1974 г.  
Подписано к печати 11/VI. 1974 г. Формат бумаги 60×84<sup>1/8</sup>  
Бумага типографская № 3. Бум. л. 1,5+0,125 вкл. Печ. л. 3,0+  
+0,25 вкл. Усл.-печ. л. 2,79+0,23 Уч.-изд. л. 2,89+0,20 вкл.  
Тираж 90 470 экз. Издательство «Знание», Москва, 101835,  
Центр, проезд Серова, д. 3/4. Заказ 559 Цена 13 коп.

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли  
г. Чехов Московской области

Сканирование - Беспалов  
DjVu-кодирование - Беспалов



Кол 76/9

13 коп.

получено

Индекс 70095



НОВОЕ  
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

7/1974

19  
СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

С.И. Фрейлих

ПРОБЛЕМА  
ЖАНРОВ  
В СОВЕТСКОМ  
КИНОИСКУССТВЕ

