

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Кинематографическая специфика
жанра





Фильмы:

- «Красные дьяволята» М. Перестиани
- «Дилижанс» Дж. Форд
- «Кабаре» Б. Фосси
- «Красотка» Маршалл
- «Бен Гур» У. Уайлер

Цель: Познакомить зрителя с основными жанрами кино, представить их специфику.

Основные идеи:

1. Природа жанра заложена в обращении к фокусной группе будущих зрителей фильма.
2. Жанры в литературе и кино при сходстве названий могут иметь серьезные отличия.
3. Жанровые формулы меняются со временем – старые устаревают, новые формируются в течение кинопроцесса.
4. Жанр – одно из проявлений стремления к художественной целостности фильма.
5. Жанры могут трансформироваться и перетекать друг в друга.

Сегодня мы поговорим о жанрах в кино. Схожие черты строения фильмов позволяют объединять в определенные группы, называя их жанрами. Однако схожие черты ряда фильмов, например в организации сюжета, могут войти в противоречие со стилистическим и изобразительным решением, и на их основе можно образовать новые группы уже по другим признакам. То есть отнесение фильма к тому или иному жанру оказывается достаточно условным.

В кинематографе существуют понятия «жанровое кино» и «законы жанра», относящиеся к развлекательным, коммерческим фильмам. Эти понятия определенным образом указывают на зависимость такого рода кинокартин от правил построения фильма, обеспечивающих им коммерческий успех. Однако и многие авторские фильмы так же могут быть легко соотнесены с одним из жанров кино. Поэтому в настоящее время существует классификация фильмов, представляющая две большие внежанровые группы фильмов: «артхаус», авторское кино, и «мейнстрим», высокобюджетные фильмы, создаваемые для получения коммерческой прибыли. Для последней группы фильмов на стадии разработки проекта и производства стараются учесть все условия, включая «жанровые стереотипы» и ожидания самого массового зрителя. Поэтому они легче, чем авторские, могут быть отнесены к тому или иному жанру кино.

Появление жанров в кино обусловлено спецификой массового производства фильмов в Голливуде «золотого века». В ситуации, когда фильмы производились сотнями, была необходима организация своеобразного производственного конвейера и специфическое «разделение труда», которое вылилось в специализацию голливудских студий на определенных жанрах.

Базовыми жанрами кино, наиболее старыми и популярными, являются комедия, мелодрама и приключенческий фильм. Со временем жанровые мотивы превратились в стереотипы, стали критиковаться, подвергаться насмешкам и активно пародироваться.

Способность низких жанров к превращениям.

Каждый этап истории кино знает свою систему жанров. В русском дореволюционном кино, как, впрочем, и раньше, на первоначальном этапе западного кино, главными жанрами были мелодрама, комическая, авантюрный фильм. В связи с этим принято говорить об ограниченности жизненного кругозора тогдашнего экрана. И это справедливо. Нельзя только не заметить 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 определяет 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, т.е. 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 комического. Здесь в соединении природы и игры раскрывались коренные свойства экранного действия.

В картинах Бестера Китона («Китон-детектив» и другие) мы видим одновременно детектив и комическую ленту, 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 тем, что они являются пародиями. Пародируя жанр, режиссер отвергает его «снятием». Иными словами, он учится использовать его и в то же время идет дальше, приспособляя известные уже структурные формы к новому содержанию. Детектив Кулешова «Луч смерти», сделанный всерьез, 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 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.

Пародирование жанрового фильма.

Пародия обнажает внутреннюю структуру вещи, она не повторяет манеру исполнения, а оценивает ее. Пародия есть трактовка средствами иронического пересказа. Пародия – это всегда иносказание.

Значительным произведением в области приключенческого жанра были «Красные дьяволята», 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 отношение к традиционному жанру, в оболочку которого вложено новое содержание.

Через сорок с лишним лет повесть Бляхина экранизирует Э. Кеосаян – его картина «Неуловимые мстители» имела огромный успех у зрителей, особенно, разумеется, у детей и юношества. Любопытно заметить при этом, что старый фильм, «Красные дьяволята», не потерял своего значения. Фильм Перестиани «смотрится», он сохранил для нас неповторимое обаяние, и, может быть, именно благодаря скромности средств, которыми выполнен. У Перестиани в смешных ситуациях оказываются не только герои второго плана, но и главные романтические герои.

Перипетии детективного жанра.

В своей статье «Нат Пинкертон», относящийся к 1908 г., Корней Чуковский назвал наводнявшие тогда экран детективы «эпосом капиталистического города». 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 изящному определению Чуковского, каждый вершок был поэтом. 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.

Жанр мелодрамы.

В 20-е годы авторитет мелодрамы был высок. Ее ставят и Я. Протазанов, считавшийся традиционалистом («Человек из ресторана», 1927), и новаторы Эрмлер («Катя-бумажный ранет», 1926), а также Козинцев



и Трауберг («Чертовое колесо», 1926). 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 явлениям 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.

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).

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.

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 сочетал мотивы мелодрамы и детектива – разоблачение убийцы, скрывающегося под именем своей жертвы (как мы уже заметили, мотив этот был весьма распространенным в кино 30-х годов).

Жанр трагедии и фильмы С.М. Эйзенштейна.

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 «Вива, Мексика» он вводит любовную интригу. В «Бежином 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 Эйзенштейн говорил: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина». Если это так, мы можем сказать: высокий жанр трагедии вышел из другого высокого жанра – эпопеи, пользуясь приемами низких жанров.

Природа жанра.

Свойство того или иного жанра заметить нетрудно, гораздо труднее уловить, как проникают жанры друг в друга и друг через друга проявляются, т.е. за, казалось бы, хаотической картиной, бесконечно разнообразной в своих случайностях жанровых смещений и превращений, познать закономерность.

Так, Фрейлих формулирует основное положение своей статьи: «Жанры надо выстраивать не в один ряд, а на первый случай по крайней мере в два ряда, пересекающих друг друга... Можно говорить о жанрах как об исторически сложившихся системах поэтической выразительности, – читаем мы в статье. – И можно понимать их как исторически возникающие принципы познавательной трактовки характеров с вытекающими отсюда ситуациями и далее сюжетами. Таким образом, характеристику жанра автор обнаруживает на пересечении стиля и метода типизации (принципа познавательной трактовки характеров).

Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся



в жанре, не мертвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр способен обеспечить единство и непрерывность этого развития.

Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам».

Чтобы увидеть единство и непрерывность развития жанра, мы сначала поднимемся к его истокам – к эпохе 20-х годов. Мы покажем затем, как структуру эпопеи «Потемкин» «помнит» драматический фильм «Чапаев»; как затем роман «Застава Ильича» 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, мы в то же время видим, как он, последовательно видоизменяясь, сохраняет свой родовой принцип в новых жанровых образованиях.

Эйзенштейн приблизил экран к документальности XX века. Его «Потемкин» выглядит, как хроника, а действует, как драма.

Если 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.

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 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 стиля в кино, то, естественно, весьма важным является, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник.

Без учета этих основополагающих методологических моментов изучение исторической изменчивости жанров и родов в их взаимосвязи малопродуктивно, о чем говорит исторический опыт сравнительного литературоведения школы Веселовского и принципы анализа содержательности художественной формы ленинградской школы Эйхенбаума, Тынянова, Шкловского.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. С. И. Фрейлих. Проблема жанров в советском киноискусстве. — М.: Знание, 1974
2. Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. (Сборник). - М., 1979.
3. Власов М. П. Виды и жанры киноискусства. — М.: Знание, 1976.
4. Шилова И. М. Проблема жанров в киноискусстве. — М.: Знание, 1982. — 56 с.
5. Ю. Ханютин. Кинофантастика: возможности жанра и практика кинопроизводства // Жанры кино / НИИ теории и истории кино Госкино СССР / В. И. Фомин. — М.: Искусство, 1979. — 319 с.