

В поисках жанра

Развиваемая «модель фильма» породила в советском кино не существовавшие ранее жанры — революционный фильм, фильм на рабочую тему, колхозный фильм... Определения, не понятные в системе устоявшихся киножанров — детектива, мелодрамы, комедии-слэпстика, признанных наиболее кинематографическими потому, что элемент движения во всех этих жанрах был развит наиболее отчетливо (преследование в детективах, гэги, основанные на моторике в слэпстике, «спасение в последнюю минуту», испробованное как успешная фигура нагнетания драматического напряжения в мелодраме).

Старый монументальный фильм — от «Камо грядеши» Галлоне до «Нетерпимости» Гриффита — также эффектно использовал движение в грандиозных массовках, батальных сценах и инсценировке катастроф (наводнения, пожары, кораблекрушения).

Неточно определенные «революционный», «рабочий» и «колхозный» фильмы представляли собой на деле своеобразные жанровые гибриды. Революционный фильм — это старый монументальный фильм с массовыми сценами и апофеозом, только вместо пожара Рима («Камо грядеши») берется национальное массовое действо — революция. Фабульное развитие ослаблено, часто отсутствует и главный герой как фигура идентификации. Советский вариант монументального фильма убирал любовную пару, страдающую на фоне исторического спектакля, оставляя кинетику массовых сцен. В этом смысле показательна полемика вокруг фильма Всеволода Вишневского и Ефима Дзигана «Мы из Кронштадта» (1936), который кончается на 20 минуте, исчерпывая драматизм, но длится после «собственного финала» еще полтора часа. Вишневский, передавая упреки в адрес своего сценария (где интрига, где фабула?), возражал привычным заказчикам, считающим, что «судьба революции, судьба города» не является достаточно драматичной. Им необходимы «он, она и т. д.»³⁵ Вишневский отказался от обычных комбинаций — батальные сцены, потом немножко лирики, любви и пейзажей, и его вариант повествования акцептируется как прототипический. Вывод, который делается кинодраматургией из этого опыта, радикален: советское кино 1930-х годов отказывается от любовных фабул, они часто лишь незначительный побочный ход в сюжете исторического переворота, социального соревнования или эмансипации женщины. Комедии, построенные исключительно на любовной интриге, резко критикуются или запрещаются, как «Сердца четырех» Константина Юдина (1941, выпуск 1944).

Правда, в отличие от фильмов 1920-х годов, утверждавших примат хаотичес-

кого движения коллективного тела («Стачка», «Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга»), монументальный фильм 1930-х годов выводит в качестве протагониста «режиссера» организованного массового движения — Сталина.

Второй моделью, предложенной в начале 1930-х годов, моделью, которая разрушала традиционное повествование, был эмоциональный сценарий Александра Ржешевского. Но если модель монументального фильма типа Вишневого одобряется, то модель фильма по эмоциональному сценарию отвергается: большинство этих фильмов запрещены или не закончены («Океан», «Шторм», «Путь энтузиаста», «Бежин луг», 1935—1937). Эмоциональный сценарий разрывал обычный сюжет (в основном, мелодраматический) введением внесюжетных ассоциаций, связанных чаще всего с ретроспекциями («Очень хорошо живется» Пудовкина и Ржешевского, 1932) или с мечтами («У самого синего моря» Бориса Барнета по сценарию бывшего оберюта Константина Минца, 1935). Такая разорванность, допускавшаяся в квази-исторической хронике, признается недопустимой в камерном жанре и характеризуется как «безграмотный графоманский бред», «воспевание стихии хаоса и грубого натурализма»³⁶.

С некоторой натяжкой отрицание этой модели можно трактовать как вытеснение субъективного переживания, присутствующего как внесюжетный образ (сюрреалистический сон, психоаналитическая реминисценция), как вытеснение субъективности объективностью, вплоть до вытеснения субъективной перспективы и всех средств, индивидуализировавших взгляд или кодированных в 20-е годы как знаки индивидуализации взгляда: ручная камера, нерезкость, подчеркнутый ракурс. Камера закрепляется на штативе, его высота определяется уровнем стола. Заниженные и завышенные линии горизонта избегаются, тревеллинги отсутствуют. Нейтрализация кинематографических средств выражения не анализируется обычно на примере советского кино этого периода как явление программное, а рассматривается в рамках театрализации киноязыка в связи с приходом звука. Впрочем, стилевые тенденции советских картин не анализировались подробно ни тогда, ни позже. Кинокритика занимается сравнительным сюжетоведением и социологизированием по поводу пересказанного содержания, что, правда, критиковалось даже тогда³⁷. Призывы осмыслить национальную форму в киноискусстве ведут лишь к констатации основного отличия — к подчеркиванию противостояния американской, голливудской, коммерческой модели фильма.

Шумяцкий, разоблаченный как «фашистская гадина», понимается как пропагандист «конвейерного киноремесла», штампованной, антинациональной по форме киноамериканщины. Его метод — вплоть до проекта киногорода — ориентировался на международный киностандарт. Даже такая слабая любовная линия, как линия Анки и Петьки в «Чапаеве» понимается как дань «безликой, международной, сдобренной жанризмом или бытописанием кухне сюжетов», «ремесленная цитата из американщины»³⁸.