

Սլավի-Ավիկ Հարությունյան (Մոսկվա)
Փիլիսոփ. գիտ. դոկտոր

ԺԱՆՐԻ ԽՆԴԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ժանրի տարբերակման չափանիշներն ու հիմքերը*

Բանալի բառեր – ժանր, Ի.Վայսֆելդ, Ս.Ֆրեյլիխ, կինո, կինոգիտություն, Յու.Լոտման, խաղարկային ֆիլմ, պատմական ֆիլմ, մյուզիքլ, գրականագիտություն, կինեմատոգրաֆիա, Մենդելեն, աղյուսակ, ոճ, Մ. Բախտին:

1. «Ժանր» եզրույթն ու հասկացությունը կինոգիտության մեջ

Կինոյում ժանրերի խնդրի նկատմամբ հետաքրքրությունը պատմական տարբեր շրջաններում մերթ աճում է, մերթ նվազում: Նատուրալիզմի տիրապետության շրջանում, օրինակ, այդ խնդիրը գրեթե անհետացել էր: Նկատենք, որ մետամակարդակում՝ ոչ թե կինոյի, այլ կինոգիտության քննության մակարդակում, երևում է մշակութաբանական գործոնների ազդեցությունը կինոգիտության վրա, և դրանով իսկ **ժանրերի քննության** հարցը դառնում է մշակութաբանական խնդիր:

Մեր կարծիքով, սակայն, շատ ավելի էական է այն, որ ժանրերի բաժանման բուն խնդիրն օբյեկտիվ մակարդակում ունի ընդգծված մշակութաբանական բնույթ: Ստորև կփորձենք քննել այս խնդրի մի շարք ասպեկտներ:

Կինոգիտության մեջ, ցավոք, միշտ չէ, որ անդրադարձ է կատարվում ժանրերի քննությանը, եղածներն էլ հիմնականում առանձին ժանրերի զարգացմանը նվիրված ուսումնասիրություններ են: Այսպես՝ դրանցից մեկում՝ քննվում են խորհրդային գիտաֆանտաստիկ ֆիլմերը, մյուսում՝ խորհրդային մուլտիպլիկացիան (1960-1980-ական թթ.)², երրորդում՝

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 2.08.2015:

1 Տե՛ս **Братерская-Дронь М.Т.**, Эволюция советского научно-фантастического фильма: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения., Л., 1990.

2 Տե՛ս **Евтеева И.В.**, Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60-80-х годов от притчи - к полифоническим структурам: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990.

ուտոպիայի ժանրը³, չորրորդում՝ վեստերն ժանրը⁴, մեկ այլ հետազոտության մեջ՝ այլաբանությունը⁵ (Թ. Աբուլաձեի եռագրության հիման վրա): Սակայն արվեստաբանական այս ուսումնասիրություններից և ոչ մեկում ժանրի խնդիրն ընդհանուր տեսական քննության չի առնվել: Հեղինակներին հետաքրքրել են միայն դիտարկվող ժանրի առանձնահատկությունները, և քիչ դեպքերում է միայն, որ այլ ժանրերի հետ համեմատական քննություն է կատարվել՝ հակադրության միջոցով իրենց հետաքրքրող ժանրի ինչ-ինչ առանձնահատկություններ տեսանելի դարձնելու կամ ստվերելու համար:

2. Պայմանականությունը ժանրի ձևավորման հիմքում

Ռուսաստանյան գիտության մեջ այսօր կինոժանրի տեսության վերաբերյալ առավել հանգամանալից ուսումնասիրությունները մնում են «Կինոյի ժանրերը» գիտաժողովի նյութերը⁶ և Ս.Ֆրեյլիխի գիրքը⁷, ուստի այսուհետև դրանց վրա էլ կհիմնվենք ամենից առաջ՝ միաժամանակ նկատելով, սակայն, որ տեսական խնդիրները դրանցում խիստ մասնակի ու բավականին թույլ են մշակված:

Կինոգիտության մեջ ժանրի խնդիրը բարձրացնելիս պետք է նախ ճշտել մի քանի հանգամանք: **Առաջին** խնդիրը, որ տեսական ուսումնասիրություն անցկացնելիս պետք է պարզել, վերաբերում է «ժանր» եզրույթի բառագործածությանը կինոգիտության մեջ և դրա հետ առնչվող հասկացության էությանը, որի վերաբերյալ մասնագետ-կինոգետների շրջանում միակարծություն չկա:

Անփոփելով ժանրի մասին եղած մոտեցումները՝ Ե. Գրոմովն առանձնացնում է ժանրի հետևյալ ըմբռումները⁸. ժանրը որպես՝

- կերպարի զարգացման եղանակ,
- կոմպոզիցիոն կայուն լուծումների ամբողջություն,
- ստեղծագործության թեմատիկ-սյուժետային բնութագիր,
- գեղարվեստական ընդգծման եղանակ,
- պայմանականության տեսակ:

Այս տեսակետներից յուրաքանչյուրը պաշտպանվում է այս կամ այն հեղինակի կողմից, որոնք ամենևին չեն ձգտում համաձայնության գալու, ընդ որում, միանգամից ասենք, որ բերվածը շատ հեռու է ժանրային մոտեցումների ամբողջական ցանկը լինելուց: Թե ինչպես է կինոգիտական գրականության մեջ քննվում խնդիրը, լավ երևում է, օրինակ, Ս.Ֆրեյլիխի ուսումնասիրության մեջ⁹, որտեղ ժանրին նվիրված է ամբողջ առաջին գլուխը:

3 Տե՛ս **Ермакова Е.Ю.**, Эволюция социальной утопии как жанра кинематографа: Дис. ...канд. искусствоведения, М., 1995.

4 Տե՛ս **Соколовский М.**, Идеино-эстетическая концепция вестерна и ее трансформации: на материале американского и европейского кинематографа. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения, М., 1991.

5 Տե՛ս **Тыгнши С.А.**, Притча как жанр киноискусства (по кинотрилогии Тенгиза Абуладзе). Дис. ...канд. искусствоведения, М., 1999.

6 Տե՛ս «Жанры кино», М. 1979.

7 Տե՛ս **Фрейлих С.И.**, Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского, М. 1992.

8 Տե՛ս **Громов Е.С.**, Жанр и творческое многообразие советского киноискусства, «Жанры кино», М., 1979.

9 **Фрейлих С.И.**, Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского.

Ընդհանրապես գրված լինելով տեսական բարձր մակարդակով և տարբեր կինոժանրերի էությունը վերաբերող բազմաթիվ հետաքրքիր մտքեր ու նուրբ դիտարկումներ պարունակելով՝ նրա «Կինոյի տեսությունը» ժանրերի խնդրին արձագանքում է հետևյալ կերպ: Նախ՝ հեղինակը չի դիտարկում ժանրերի ըմբռնման՝ գիտական գրականության մեջ գոյություն ունեցող **բոլոր** կամ գոնե **հիմնական** մոտեցումները, թեկուզ և Ե.Գրոմովի հոդվածում առանձնացված հինգ մոտեցումները, որոնք հավանաբար հայտնի են Ս.Ֆրեյլիխին (նա քանիցս հղում է կատարում այդ ժողովածուին): Վերջինս միայն մեկ-երկու մեջբերում է վերցրել (Վ.Գ. Բելինսկուց և Չ. Չապլինից), որոնք իբրև հիմնավորում է գործածել Ս. Էյզենշտեյնի այն պնդման համար, թե «ժանրը... իրեն բացահայտում է որպես թեմայի գեղագիտական և սոցիալական մեկնաբանություն»¹⁰:

Դրանից հետո Ս.Ֆրեյլիխը պնդում է, որ ժանրը միայն նման մեկնաբանություն չէ, քանի որ այդ մոտեցումը կոնկրետ «ժանրը շատ մեծ կախվածության մեջ կատարումից և միայն դրանից: Այնինչ ժանրը կախված է ոչ միայն առարկայի նկատմամբ մեր վերաբերմունքից, այլև առաջին հերթին հենց առարկայից»¹¹: Այնուհետև Ս.Ֆրեյլիխը մեջբերումներ է անում Ա.Մաչերետի՝ 1954 թ. հրատարակած «ժանրի խնդիրներ» հոդվածից¹². Ժանրը «գեղարվեստական ընդգծման եղանակ է», ժանրը «գեղարվեստական ձևի տեսակ է»: Ս.Ֆրեյլիխը քննադատում է Ա.Մաչերետին ժանրը ձևի հետ կապելու, իսկ այլ հեղինակների՝ ժանրը բովանդակության հետ կապելու համար, և եզրակացնում. «ժանրը մեկնաբանություն է, ձևի տեսակ: Ժանրը բովանդակություն է: Այս բնութագրումներից յուրաքանչյուրը չափազանց միակողմանի է ճիշտ լինելու համար, համոզիչ պատկերացում տալու համար այն մասին, թե ինչով է որոշվում ժանրը, և ինչպես է այն ձևավորվում գեղարվեստական ստեղծումի պրոցեսում: Բայց ասել, թե ժանրը կախված է բովանդակության և ձևի միասնությունից, նշանակում է դարձյալ ոչինչ չասել: Ձևի և բովանդակության միասնությունը ընդհանուր գեղագիտական և ընդհանուր փիլիսոփայական խնդիր է: Ժանրը ավելի մասնավոր խնդիր է: Այն առնչվում է այդ միասնության բացարձակապես որոշակի ասպեկտի՝ դրա պայմանականության հետ»¹³:

Չանդրադառնալով Ս.Ֆրեյլիխի առաջարկած՝ ժանրի էության մեկնաբանության խնդրին, ուզում ենք նշել հեղինակի դատողության բուն կերպն ու եզրահանգման անառարկելի բնույթը. Ժանրը պայմանականության տեսակ է: Չնայած Ս.Ֆրեյլիխը հրաշալի գիտի (և դա երևում է վերը բերված մեջբերումից), որ ժանրի խնդիրը ընդհանուր տեսական խնդիր է ոչ միայն կինոգիտության մեջ, այլև արվեստաբանության մյուս բոլոր տեսակներում, ինչպես նաև գեղագիտության ու արվեստի փիլիսոփայության մեջ, բայց նա մինչև անգամ չի էլ փորձում այն վերլուծել ընդհանուր տեսանկյունից, իր մոտեցումը համադրել մյուսների հետ, ինչպես գիտական աշխատության կարգն է պահանջում: Միակ բացառությունն այն է, որ Ս.Ֆրեյլիխը, այնու-

10 Նույն տեղում, էջ 30:

11 Նույն տեղում, էջ 31:

12 Տե՛ս **Мачерет А.**, Вопросы жанра, «Искусство кино», 1954, N 11.

13 **Фрейлих С.И.**, Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского, с. 34.

ամենայնիվ, երբեմն հատվածաբար անդրադառնում է այս խնդրին գրականագիտության մեջ:

Ս.Ֆրեյլիխը չի փորձում նաև հիմնավորել իր բնորոշումը, ցույց տալ, թե ինչու մյուս ընկալումները համարժեք չեն, որն է դրանց թուլությունը, և, համապատասխանաբար, որն է իր մոտեցման առավելությունը: Բայց սա դեռ ամենը չէ. ժանրը բնութագրելով որպես պայմանականության տեսակ՝ Ս.Ֆրեյլիխը չի փորձում անգամ որոշել կամ գոնե առանձնացնել պայմանականությունների հիմնական տեսակներն արվեստում, որոնք կարելի է դնել ժանրերի բաժանման հիմքում: Արդյունքում ստացվում է այնպես, որ մի անհայտը որոշարկվում է մեկ այլ անհայտով: Այո, սա ընդունված գաղափար է. արվեստը միշտ պայմանական է, և՛ արվեստի տարբեր տեսակներում, և՛ տարբեր ստեղծագործություններում գործ ունենք դրա տեսակների հետ (մի քանիսի մասին խոսում է Յու. Լոտմանը¹⁴), որը, սակայն, բավարար չէ ժանրերի մասին լրջորեն խոսելու և դրանք դասակարգելու համար:

Այդ պատճառով անհրաժեշտ է պատասխանել հետևյալ հարցերին. ինչ՞ով է, ասենք, կատակերգության պայմանականության տեսակը տարբերվում ողբերգության կամ տրագիկոմեդիայի պայմանականությունից, դեդեկտիվինը՝ մելոդրամայի պայմանականությունից և այլն, ընդ որում՝ հենց որպես տեսակ: Բնականաբար, կարելի է, օրինակ, հընթացս նշել, որ կատակերգության մեջ կարող են տեղ գտնել քիչ հավանական կամ բացարձակապես անհավանական դեպքեր, այդ իմաստով այն ավելի հեռու է իրականությունից ու «վավերագրությունից», քան ողբերգությունը կամ դեդեկտիվը, վեստերնը, մելոդրաման: «Իտալացիների արկածները Ռուսաստանում» ֆիլմում, օրինակ, ավտոմեքենան թռչում է գետի վրայով, ինչն անթույլատրելի կլիներ «Նախագահը», «Գիշերային բարապանը» կամ «Թռիչք կկվի բնի վրայով» և այս տիպի այլ ֆիլմերի դեպքում: Միևնույն ժամանակ, ֆանտաստիկ ժանրի ֆիլմերում իրականությունից հեռացումը կարող է ավելի մեծ լինել, բայց, մյուս կողմից, դա բոլորովին էլ պարտադիր չէ. այնտեղ կարող է լինել ֆանտաստիկայի միայն մեկ տարր, իսկ մնացածը՝ «իրականությանը մոտ» մնալ, այն դեպքում, երբ կատակերգության մեջ տարբեր անհավանական դեպքեր կարող են լինել ցանկացած քայլափոխի: Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, իրականությանը մոտ լինելու աստիճանը որևէ կերպ մեզ թույլ չի տալիս կատակերգությունն ու ֆանտաստիկան տարբեր ժանրերի «բաժանել». համանման խնդիրներ ծագում են նաև մյուս ժանրերի դեպքում: Այստեղից հետևում է, որ պայմանականության տեսակի վրա հիմնված ժանրային բաժանման այս չափանիշը, որը առաջարկեցինք որպես օրինակ (քանի որ Ս.Ֆրեյլիխը նման օրինակներ ընդհանրապես չի բերում), պարզապես չի գործում: Իսկ ո՞ր են մնացածները, և ինչպե՞ս պիտի դրանք գործեն:

Այս հարցերը, սակայն, չեն քննարկվում և մինչև անգամ չեն էլ դրվում Ս.Ֆրեյլիխի կողմից: Պատահական չէ և այն, որ, առաջարկելով ժանրերի էության իր բնորոշումը, նա նույնիսկ չի էլ փորձում դրա հիման վրա դասակարգում կատարել, չի փորձում դիտարկել ժանրերի ողջ հնարավոր

14 Лотман Ю., Успенский Б., Условность в искусстве, «Философская энциклопедия в 5 т.», т. 5, М., 1970.

սպեկտրը, իսկ հետագայում մանրամասնորեն միայն մի քանի ստանդարտ կերպով առանձնացվող ժանր է քննարկում:

Այսուհանդերձ, ցանկանում ենք նշել նաև ժանրի խնդրի՝ նրա կատարած քննության մի քանի կարևոր ու դրական պահերը: Թեև Ս.Ֆրեյլիխը հիմնականում ուշադրության է առել առանձին կինոժանրերը, նրա առավել կարևոր ընդհանուր-տեսական եզրահանգումների ու ձեռքբերումների թվին կդասեինք հետևյալները.

առաջին՝ Ս.Ֆրեյլիխը փորձում է կինոժանրերը դիտարկել որպես **համակարգ՝** և՛ հորիզոնական, և՛ ուղղահայաց ընդլայնումներով (այլ հարց է, որ այդ մոտեցումը նրա աշխատության մեջ՝ որպես տեսաբանի, **ցանկություն** է մնում՝ այդպես էլ գործնականի չհասնելով),

երկրորդ՝ նա հստակորեն տեսնում է ժանրերի **պատմական փոփոխականությունը** (և վերլուծում է դրանցից մի քանիսի, մասնավորապես էպիկական պատումի ձևերի զարգացումը՝ էպոպեայից մինչև կինովեպ),

երրորդ՝ նրա համար ակնհայտ է **ժանրի և ոճի կապը**, և նա փորձում է դրանք քննել կինոյութի հիման վրա՝ հետևելով Մ. Բախտինի որոշ գաղափարների,

չորրորդ՝ նա (ի տարբերություն կինոգետների մեծ մասի) իր վերլուծության մեջ համենայնդեպս փորձել է **դուրս գալ բուն կինոգիտության սահմաններից՝** դիմելով գրականագիտությանը, մասնավորապես ոչ միայն Մ. Բախտինի, այլև Վ. Բելինսկու և Գ. Պոսպելովի աշխատություններին: Այն, որ տվյալ ժամանակաշրջանում առաջացած կարծրատիպերի պայմաններում հեշտ չէր դա անել, երևում է Ս.Ֆրեյլիխի բերած օրինակից: Նա կինոգիտական ամսագրին ներկայացրել է իր հոդվածը, որում վերլուծել և բազմաթիվ մեջբերումներ էր արել Գ. Պոսպելովից և խմբագիրը նրան առաջարկել է կտրել-հանել հոդվածի ողջ գրականագիտական մասը¹⁵:

Ժանրի էության միասնական ըմբռնման բացակայության մասին է վկայում նաև ժանրերի գոյություն ունեցող դասակարգումների բազմազանությունը ժամանակակից կինոգիտության մեջ: Ըստ տրամաբանության՝ ցանկացած դասակարգման վերլուծություն պահանջում է դիտարկել այդ դասակարգման հիմքերի խնդիրը. այսինքն՝ այն, թե ինչ չափանիշներ են դրվել ժանրերի տարբերակման հիմքում, ըստ ինչի են դրանք **սահմանագատվում** միմյանցից, ու նաև այն, թե արդյոք բաժանման ընտրված չափանիշը պահվել է տվյալ դասակարգման ողջ ընթացքում: Այս կերպ պարզաբանելով ժանրերի բաժանման հիմքերը՝ կարող ենք ի հայտ բերել ժանրերի էության այն ընկալումը, որ ընկած է այդ բաժանման խորքում:

Այսօր կինոգիտության մեջ լայն կիրառություն ունի հետևյալ դասակարգումը՝

1. խաղարկային կինո (գեղարվեստական ստեղծագործություն),
2. մուլտիպլիկացիոն,
3. վավերագրական,
4. գիտահանրամատչելի,
5. ուսումնական և գիտահետազոտական:

Ո՞րն է այս դասակարգման հիմքը: Սկսենք առավել պարզ հարցից:

15 **Фрейлих С.И.**, Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского, с. 37.

Ակնհայտ է, որ խաղարկային ֆիլմը ստեղծվում է դերասանի մասնակցությամբ, որը խաղում է ոչ թե ինքն իրեն, այլ ուրիշ անձի հետ, և դա էլ հենց խաղարկային ֆիլմը առանձնացնում է վավերագրական, գիտահանրամատչելի, ուսումնական կամ գիտահետազոտական ֆիլմերից, որոնցում եթե մարդիկ՝ գործող անձեր, կան էլ, ապա նրանք «խաղում են» կամ ավելի ճիշտ՝ ներկայացնում են իրենք իրենց: Իսկ մուլտիպլիկացիայում (անիմացիայում) ժապավենի վրա դրոշմված կերպարների հետևում, որպես կանոն, ընդհանրապես ռեալ մարդիկ չկան, ուստի դրանց նկատմամբ «ինքն իրեն խաղալ (ներկայացնել)» / «ուրիշին խաղալ (ներկայացնել)» չափանիշն ընդհանրապես կիրառելի չէ:

Նկատենք, որ այստեղ, իհարկե, կան նաև բացառություններ, բայց շատ հազվադեպ: Օրինակ՝ «Բրեմենյան երաժիշտներ» խորհրդային մուլտֆիլմում ավագակների նկարված եռյակը վերարտադրում է երեք կատակերգու դերասանների՝ Նիկոլիինի, Վիցինի և Մորգունովի արտաքինը, բայց, որ հետաքրքիր է, ներկայացնելով նրանց ոչ թե որպես կենդանի մարդկանց, այլ նրանց, այսպես կոչված, «բեմական դիմակը»՝ Լ. Գայդայի մի շարք ֆիլմերից (««ԵՆ» օպերացիան և Շուրիկի մյուս արկածները», «Կովկասի գերուհին», «Օղի թորողները» և այլն): Բայց կարծես թե ոչ ոք դրա հիման վրա այն խաղարկային ֆիլմերի թվին չի դասում: Հետևաբար տվյալ չափանիշը իրականում ամբողջությամբ չէ, որ գործում է, և, բացի դրանից, գործածվում են նաև այլ չափանիշներ՝ պատկերման տեսակ, նկարահանման տեսակ և այլն:

Եթե որպես ֆիլմերի ժանրային սահմանազատման չափանիշ վերցնենք կադրում իրական մարդկանց առկայություն / բացակայությունը, ապա անիմացիայի հետ նույն շարքում կհայտնվի ուսումնական, գիտահետազոտական և գիտահանրամատչելի ֆիլմերի մի մասը (նկատենք՝ մի մասը և ոչ թե ամբողջը):

Եթե հիմք ընդունենք իրականության հետ հարաբերությունը, այսպես ասած, էկրանին ցուցադրվող նյութի «իրական լինելու աստիճանը», ապա հնարավոր կլինի մուլտիպլիկացիոն կինոն խաղարկային ֆիլմերի հետ միավորել նույն խմբում՝ հակադրելով դրանք վերևում՝ ըստ պայմանականության տեսակի առանձնացված խմբերից 3-5-րդում ընդգրկված ֆիլմերին (և հենց այստեղ էլ Ս.Ֆրեյլիխի դրած չափանիշը կարող է աշխատող դառնալ, եթե հստակեցնենք ու ճշգրիտ որոշարկենք այն):

3. Զգացմունքը ժանրազատման հիմքում

Այս խնդրի հանդեպ հնարավոր են նաև այլ մոտեցումներ, բայց, ցավոք, որևէ դեպքում ըստ մեկ հիմքի կատարված հետևողական բաժանում չենք ստանում: Բազմաթիվ «եթե»-ներից, սակայն, անցնենք նրան, ինչ ունենք իրականում և դիտարկենք ռուսաստանյան հեղինակավոր կինոգետների երեք կոնկրետ մոտեցում ժանրային դասակարգման վերաբերյալ: Առաջին մոտեցումը ներկայացված է Ի.Վայսֆելդի գրքում¹⁶, երկրորդը՝ Լ.Կոզլովի

¹⁶ Տե՛ս **Вайсфельд И.**, Кино как вид искусства, М., 1983.

հողվածում¹⁷, իսկ երրորդը՝ Ե.Բոնդարենկոյի գրքում¹⁸: Նշենք, որ ժանրերի խնդրով զբաղվող կինոգետների ճնշող մեծամասնությունը (այդ թվում նաև՝ Ի. Վայսֆելդը և Լ. Կոզլովը) եթե անգամ գործ է ունենում կինոյի ընդհանուր դասակարգման հետ, որը նշեցինք վերևում (կամ դրա ինչ-որ մի համանմանության հետ), միևնույն է, ուշադրությունը ժանրերից միայն մեկի՝ խաղարկային (գեղարվեստական) կինոյի վրա է կենտրոնացնում:

Ի.Վայսֆելդն իր ուսումնասիրությունը **սկսում** է այն պնդումով, որ մոդելը, որ նախորդում է սցենարի և ֆիլմի ընդհանուր նկարագրի ձևավորմանը, իրականությունն է, որը հեղինակի մեջ տարբեր զգացումներ է ծնում՝ ցավ, դժգոհություն, հոգեկան վերելք, հեզմանք, ուրախություն: Այսպիսով՝ ֆիլմի ստեղծման ելակետն այստեղ զգացմունքային գործոններն են (գաղափար, որ համահունչ է Ս. Ուորտի այն մտքին, որ մտահոգության զգացումն է ֆիլմ ստեղծելու խթան հանդիսանում)¹⁹:

Երկրորդ աստիճանը, ըստ Ի.Վայսֆելդի, հենման կետերի՝ բուն իսկ ժանրային լուծման մեջ գտնվելն է, ինչը ձևավորվում է կամ առանց տեսությանը, գեղագիտական ավանդույթներին դիմելու (ինչը հանգեցնում է բազմաժանրայնության), կամ որոշակի ժանրի գործ, ասենք՝ մելոդրամա կամ տրագիկոմեդիա, դեդեկտիվ կամ ողբերգություն, ստեղծելու գիտակցական ձգտումով²⁰:

Սրանից ելնելով՝ Ի.Վայսֆելդը առանձնացնում է դրաման որպես կինոյի առանձին ժանր, որը, շարունակելով գրականության ավանդույթը, վերջինիս երկկողմանի նոր ուղղվածություն է հաղորդում. կենտրոնամետ՝ դեպի հերոսների ներքին կյանքի խորքը, և կենտրոնախույս՝ դեպի մարդու սոցիալական դրսևորումների ընդարձակ ոլորտը: Ըստ նրա՝ դրաման լինում է հոգեբանական (ինչպես, օրինակ, Վ. Շուկշինի «Կարմիր բռնիչ»-ը, «Քառասունմեկը», երկու՝ Յա. Պրոտազանովի և Գ. Չուխրայի էկրանավորումներով, ինչպես նաև Ա. Տարկովսկու «Ստակեր»-ը), ժողովրդահերոսական («Չապան», «Շչորս», «Նրանք կռվում էին հանուն Հայրենիքի»): Բազմաթիվ երեսակներ ունի հրապարակախոսական դրաման («Մրցանակ», «Հացի համր», «Մենք՝ ներքոստորագրյալներս...»), դրամայի հատուկ տեսակը՝ մելոդրաման (խորհրդային կինոյի հետաքրքիր լուծումների շարքին նա դասում է «Հարազատ արյուն», «Խորթ մայրը», «Մուժիկները» ֆիլմերը):

Ի.Վայսֆելդը գտնում է, որ մելոդրամայի տարրերը կարող են ներառվել նաև այլ ժանրերի ստեղծագործություններում՝ վերջիններս զգացմունքային լարվածությամբ, ինտրիգի անսպասելիությամբ հարստացնելու համար (օրինակ՝ «Մոսկվան արցունքներին չի հավատում»), այսինքն՝ ժանրային հատկանիշները հազվադեպ են հանդիպում անխառն տեսքով:

Կինոարվեստի մյուս ժանրը՝ իր ենթատեսակներով, կինոկատակերգությունն է: Կատակերգություններն, ըստ Ի.Վայսֆելդի, լինում են էքսցենտրիկ, երգիծական, բուֆոնային, գրոտեսկային, քնարական: Կինոարվեստը ժառանգել է նաև տրագիկոմեդիայի ավանդույթները՝ ժանր, որը բնութա-

17 Տե՛ս Կոզլով Լ., О жанровых общностях и особенностях, «Жанры кино», М., 1979.

18 Տե՛ս Բոնդարենկո Ե.Ա., Путешествие в мир кино, М., 2003.

19 Տե՛ս Կորտ Կ., Разработка семиотики кино, «Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана», М., 1984.

20 Տե՛ս Կայսֆելդ Ի., Кино как вид искусства, М., 1983, с. 117.

գրվում է ծիծաղելիից վեհը, ողբերգականից զավեշտալին անցումներով («Զգուշացիր ավտոմեքենայից», «Կրակից փրկություն չկա»):

Նրա առանձնացրած հաջորդ ժանրերը դեղեկտիվն ու արկածային ֆիլմերն են: Ի.Վայսֆելդի մոտ յուրահատուկ տեղ ունեն, այսպես կոչված, պրոզայիկ ժանրերը. սա հավանաբար պետք է հասկանալ այնպես, որ տվյալ ժանրերը ծնունդ են առել գրականության համապատասխան ժանրերի համանմանությամբ, բայց փոխակերպվել են նոր կառույցների և ոչ պատահականորեն ստացել «կինո» նախադրությունը. կինովեյ՝ «Խաղաղ Դոն», կինոէպոպեա՝ ««Պոտյոմկին» գրահանավը», կինովիպակ՝ «Կապրենք մինչև երկուշաբթի», կինոնովել՝ «Հանդիպում», «Թթենին» և այլն:

Եվս մեկ ժանր՝ մյուզիքլը: Այն կարող է լինել ողբերգական կամ քնարակատակերգական, ինչպես, համապատասխանաբար՝ «Վեստսայդյան պատմություն» կամ «Վերիական թաղամասի մեղեդիները» ֆիլմերը: Սակայն նման ֆիլմերի հոգին, անկասկած, երաժշտությունն է: Ի.Վայսֆելդի կարծիքով կինոարվեստում բացառիկ տեղ ունեն հեքիաթները: Չափազանց մեծ է պատմական և պատմահեղափոխական ֆիլմերի դերը: Բայց մի վերապահումով, որ «պատմական ֆիլմը և պատմահեղափոխական ֆիլմը **պրորլեմաթեմատիկ ուղղվածություններ են... Այդ պրորլեմաթեմատիկ** ուղղվածությունները միավորում են տարբեր ժանրեր, որոնք ունակ են գեղարվեստական ընկալման արժանի գործիք դառնալու»²¹: Այլ կերպ ասած՝ պարզվում է, որ «ժանր» հասկացությունը կարող է փոխարինվել մեկ ուրիշով՝ **«պրորլեմային-թեմատիկ ուղղվածությամբ»**, և երբեմն դժվար է լինում որոշել, թե որն է ֆիլմի բնութագրման համար ավելի կարևոր:

Որպես ժանրային դասակարգման իր դիտարկման արդյունք՝ Ի.Վայսֆելդը ներմուծում է նաև հարաբերակից հասկացությունների ևս մեկ զույգ՝ միկրոժանր և մակրոժանր. «Գոյություն ունի այն, ինչը կանվանենք մակրոժանրեր, այսինքն՝ տվյալ տեսակի ենթատեսակներ, որ ամբողջի մեջ միավորված են այս կամ այն հատկանիշներով, և միկրոժանրեր, այսինքն՝ այն ձևը, ինտոնացիոն այն համակարգը, որում մակրոժանրը կերպավորվում է ավարտուն ստեղծագործության մեջ: Այս տարբերակմամբ՝ մակրոժանրը կլինի դրաման, իսկ միկրոժանրերը՝ հոգեբանական դրաման, հրապարակախոսականը և այլն»²²:

Փորձենք **ամփոփել** ժանրերի բաժանման այս մոտեցումը: Այսպիսով՝ Ի.Վայսֆելդը որպես ինքնուրույն ժանրեր առանձնացնում է դրաման (ներառյալ մելոդրաման), կատակերգությունը, տրագիկոմեդիան, դեղեկտիվը, արկածային ֆիլմը, մյուզիքլը, հեքիաթները, պատմական և պատմահեղափոխական ֆիլմերը, ինչպես նաև պրոզայիկ կինոն: Եվ այս մակրոժանրերից մի քանիսի ներսում էլ տեղի է ունենում ավելի մանր բաժանում միկրոժանրերի:

Անհետևողականությունն ու խառնաշփոթը ուղղակի աչք են ծակում: Ահա մի քանի դիտարկում: Այսպես՝ «պրոզայիկ կինո» հասկացության ներմուծումը՝ գրականագիտությունից տվյալ եզրույթի բացահայտ փոխառումով, իրականում գրականագիտական դիվտոտմիայի (երկձյուղության)

²¹ Նույն տեղում, էջ 124:

²² Նույն տեղում, էջ 124-125:

ձշգրիտ բառագործածություն ու կիրառում է պահանջում՝ պրոզայիկ / պոետիկական: «Պոետիկական կինո» եզրույթը լայն կիրառություն ունի արդի կինոգիտության մեջ²³: Տվյալ դեպքում, սակայն, նման դիֆուսիոնալ ակնհայտորեն չկա. մենք չենք պատրաստվում Ի.Վայսֆելդին վերագրել այն միտքը, թե մյուս բոլոր ժանրերը (դրամա, կատակերգություն, դեդեկտիվ և այլն) նա «պոետիկական կինոյի» շարքին է դասում: Այստեղ ավելի շուտ գործում է պրոզայիկ/ոչ պրոզայիկ բաժանումը: Միայն թե հարց է ծագում. դա ընդհանրապես ինչի է պետք: Ասենք, նույն ««Պոստյոմկին» գրահանավը», որը «պրոզայիկ կինո» հասկացության միջոցով որակվում է որպես կինոէպոպեա, միանգամայն համապատասխանում է պատմահեղափոխական կինոյի շարքին դասվելուն, եթե արդեն նման ժանր տրված է, իսկ «Նադալ Դոն» կինովեյն ու «Կապրենք մինչև երկուշաբթի» կինովիպակը՝ դրամայի շարքին: Այսպիսով՝ պրոզայիկ կինոյի՝ որպես հատուկ ժանրի (մակրոժանրի) առանձնացումը արդարացված չէ, այն ոչինչ չի տալիս ժանրային դասակարգմանը, այլ միայն շփոթ է առաջացնում, և մասնավորապես այն պատճառով, որ այդ բաժանման չափանիշը՝ գրական ստեղծագործությունների համանմանությունը, միանգամայն այլ է նույն հեղինակի՝ այլ ժանրերի բաժանման համար ավելի վաղ կիրառվածներից: Նույն է վիճակը նաև պատմական և պատմահեղափոխական ֆիլմերի դեպքում, որոնց ժանրային բաժանումը կատարվել է ըստ միանգամայն յուրահատուկ հիմքի՝ պրոբլեմային-թեմատիկ ուղղվածության, ինչպես նաև մյուզիքլների, որոնք, ինչպես պարզվում է, կարող են ունենալ ողբերգական կամ քնարակատակերգական ձև: Բայց ինչ է այդ ձևը, և ինչո՞վ է այն տարբերվում ժանրից: Իսկ եթե դա ամեն դեպքում ողբերգության կամ կատակերգության (քնարական) ժանր է, ապա ինչո՞ւ խախտել դասակարգումը՝ առանձնացնելով մյուզիքլը այն բանի հիման վրա, թե նրա «հոգին երաժշտությունն է»: Եվ եթե նման չափանիշ է ներմուծվում, ապա ո՞րն է մնացած ժանրերի «հոգին»:

Ավածը բավական է ցույց տալու համար այս դասակարգման հիմնական թերությունները՝ դրա անհետևողականությունը, տարբերակման համար անհրաժեշտ մեկ միասնական հիմքի և այն բանի հստակ պատկերացման բացակայությունը, թե ինչը կարելի է և պետք է առնվի որպես այդ բաժանման հիմք:

4. Մինթեզը՝ որպես ժանր ձևավորող գործոն

Կինոյում ժանրաստեղծման վերաբերյալ մեկ այլ մոտեցում է առկա Լ. Կոզլովի մոտ²⁴, ով որպես ելակետ ունի կինոարվեստի սինթետիկ բնույթը: Գրականության սյուժետակերպարային սկզբունքների հետ մեկտեղ, որոնք լայն կիրառություն ունեն կինոյում, շեշտում է Լ. Կոզլովը, անհրաժեշտ է հաշվի առնել նաև կերպարվեստից ժառանգված մշակույթի յուրահատկությունները, ինչպես նաև երաժշտական մշակույթն ու աշխարհի գեղարվեստական յուրացման մյուս ոլորտները:

23 Տե՛ս **Пазолини П.П.**, Поэтическое кино, «Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана», М., 1984.

24 Տե՛ս **Козлов Л.**, О жанровых общностях и особенностях, «Жанры кино», М., 1979.

Այստեղ հատկապես հետաքրքիրն այն է, թե կինոարվեստի յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ որքանով են ներդաշնակվում այս, ըստ էության, տարասեռ աղբյուրներն ու սկզբունքները կինոյի այն ելակետային և թերևս անխուսափելի յուրահատկության հետ, որ այն «շարժվող լուսանկար» է: (Հակասությունները, որ առաջ են գալիս այստեղ, ուշադրությամբ քննության են առնվել Ջ.Կրակաուերի ուսումնասիրության մեջ²⁵):

Եվ վերջապես, նկատում է Լ.Կոզլովը, որքան էլ մեզ համար ակնհայտ լինի կինեմատոգրաֆի գեղագիտական էությունը, մինչև իսկ այնպիսի, թվում է, ներքին, իմանենտ խնդրի քննության դեպքում, ինչպիսին ժանրերն են, մենք իրավունք չունենք անտեսելու այն հանգամանքը, որ կինոն զանգվածային արվեստ է և սերտորեն կապված է հանրության հետ²⁶:

Ամփոփելով՝ հեղինակը հանգում է այն եզրակացությանը, որ այդտեղ գործում են առնվազն երեք կարևոր հարաբերություն՝

1. կինեմատոգրաֆի հարաբերությունը իրեն անհրաժեշտ հասցեատիրոջը՝ զանգվածային հանդիսատեսին,

2. կինեմատոգրաֆի հարաբերությունը «ավագ», ավանդական արվեստներին և դրանցով ձևավորվող մշակույթին,

3. կինեմատոգրաֆի հարաբերությունը իր ուրույն նյութին (այն, ինչը կինոյի լուսանկարչական բնույթ է կոչվում):

Մրանից անմիջապես բխում է, որ կինոյի ոլորտում գործում են ժանրաստեղծման երեք միտում, որոնք հեղինակը զուտ պայմանականորեն անվանում է **կատարսիսային, համադրական և միմետիկական**:

Մրանցից առաջինը՝ **կատարսիսայինը**, սերտորեն կապված է մարդու հոգեկանի օրենքներին ու զգացմունքային հակազդման կանոններին: Ինչպես իր գրքում գրում է ժամանակակից հայտնի կինոռեժիսոր Ա. Միտտան, «Դրամատիկական իրադարձությունը լավագույնս է կատարում դրամայի խնդիրը, թե ինչպես հանդիսատեսի հետ առավելագույն զգացական կոնտակտի հասնել»²⁷: «Դրամայի մոգական ազդեցության գաղտնիքն, իհարկե, առաջին հերթին կատարսիս՝ տառապանքին ապրումակցման միջոցով մաքրագործում առաջ բերելու ունակության հետ է կապված: Հանս Սելեն հավանաբար կասի, որ այստեղ որևէ մոգականություն չկա, այլ ստրեսի օգտակար նմանակում: Ֆիզիոլոգիական տեսանկյունից նա ճիշտ է: Սակայն մեզանից յուրաքանչյուրը, կարծում եմ, ապրել է արվեստի ներշնչած՝ միաժամանակ տխրության ու ուրախության կախարդական զգացումը, այն, ինչը հույները «մաքրագործում» կատարսիս էին անվանում: Եթե չենք ապրել, չենք հասկանում՝ ինչու ենք մեզ համար նման անհուսալի զբաղմունք ընտրել, ինչպիսին կինոն է:

Հաջողակ առևտրականների դեմ մեր գլխավոր ինքնարդարացումն այն է, որ ուրիշ ոչ մի գործ չի կարող մեզ տալ կախարդանքին հպվելու այդ կարճ, պատրանքային երջանկությունը»²⁸: Ինչպես հայտնի է, կատարսիսի՝ յուրօրինակ մաքրագործման մասին պատկերացումը, թեթևացումը, որը

25 Տե՛ս **Кракауэр З.**, Природа фильма, М., 1974, с. 344-370.

26 Տե՛ս **Козлов Л.**, О жанровых общностях и особенностях, «Жанры кино», с. 81-82.

27 **Митта А. Н.**, Кино между раем и адом. <http://www.e-reading.ws/book.php?book=39227>

28 Նույն տեղում:

մարդն ապրում է ապրումակցման միջոցով, հայտնի է դեռևս Արիստոտելի ժամանակներից: Միտտան դա կապում է նույնիսկ ստրեսի հատուկ «պլանավորվածության» հետ, ինչը նմանակում է արվեստը:

Եվ ժանրաստեղծման այս կատարսիսային միտումը, իհարկե, զգալիորեն նպաստել է և նպաստում է կինոյի այնպիսի կարևոր ժանրի ծագմանն ու լայն տարածվածությանը, ինչպիսին մելոդրաման է՝ իր բոլոր տեսակներով ու բազմազանությամբ:

Կոզլովի կարծիքով չափազանց գործուն է նաև ժանրաստեղծման երկրորդ միտումը՝ **համադրականությունը**: Ինչպես արդեն ասվեց, այն պայմանավորված է կինոյում գեղարվեստական ողջ մշակույթի պատկերավորման հնարավորությունների յուրացումով ու ներառումով: Հենց այս միտումի շնորհիվ էլ, ըստ Լ.Կոզլովի, առաջ են գալիս այնպիսի համադրական ժանրեր, ինչպիսիք են «կինովեպը», «կինոպոեմը» և այլն: Այս միտումը, ըստ հեղինակի, լայնորեն իրագործվել է Էյզենշտեյնի ու շրջանի ստեղծագործության մեջ, իսկ ժամանակով մեզ ավելի մոտ կինոռեժիսորներից դրան ձգտում է Վիսկոնտին:

Եվ վերջապես, ժանրաստեղծման **միմետիկական** միտումը. այն կապված է կենսական նյութի անմիջական յուրացման, կինոխորոնիկայի և փաստի գեղագիտական հնարավորությունների բացահայտման, լուսանկարչականության և, այսպես կոչված, պատկերի բնականության հետ: Այս միտումի զարգացումը գալիս է լյումիերյան հանրահայտ «Գնացքի ժամանումից», անցնում Վերտովի վաղ ֆիլմերով ու Ֆլաերտիի ստեղծագործություններով, նոր իրացմամբ վերցվում է իտալական նեոռեալիստների կողմից և հաստատվում նոր արվեստի բազմաթիվ երևույթներով:

Ժանրաստեղծման այս երեք մոտեցումներն է առանձնացնում Լ.Կոզլովը: Բայց կարելի է արդյոք սա կինոժանրերի խնդրի լուծում կամ գոնե այդ լուծմանը էականորեն մոտենալու իրողություն համարել: Ցավոք, ոչ: Եվ առաջին հերթին այն պատճառով, որ բոլորովին վստահ չենք՝ արդյոք դրանք ժանրաստեղծման բոլոր հնարավոր հիմունքներն են, թե ուրիշներն էլ կան, և այդ դեպքում արդյոք այս երեքը առնվազն ամենակարևորներն են, ամենահիմնականները, թե դրանք լուսանցքայինների թվին են պատկանում: **Բացի այդ, այս տեսությունը այդպես էլ գործնականության չի հասնում. բերված յուրաքանչյուր հիմունք գործածվում է առանձին և միայն որոշակի ֆիլմերի, լավագույն դեպքում՝ առանձին ժանրերի և ոճական ուղղությունների առանձնահատկությունները բացատրելու համար: Ժանրային համակարգի կառուցման ոչ մի ընդհանուր մոտեցում այն այդպես էլ չի տալիս, չնայած թույլ է տալիս բացատրել կինոարվեստի որոշ առանձնահատկություններ:**

5. Սյուժեն՝ որպես ժանրաստեղծիչ գործոն

Կինոժանրերի ևս մեկ դասակարգում է առաջարկվում Ե.Բոնդարենկոյի աշխատության մեջ²⁹: Թեև հեղինակը հստակորեն չի որոշարկում, թե ինչ է ժանրը (հավանաբար տեսական մեծ դժվարությունների պատճառով), բայց առաջարկում է դրա աշխատանքային սահմանումը. «ժանրը սյուժեի տեսակ է», այնուհետև որոշակիացնում է այն՝ համեմատելով կինոն արվեստի մյուս տեսակների, հատկապես պատկերային արվեստի հետ, որոնք ևս ժանրային բազմազանություն են բերում և արդյունքում հաստատում, որ «յուրաքանչյուր ֆիլմ կարող է երկու ժանրի պատկանել. մեկը՝ «գեղանկարչական» (ըստ տեսողական հատկանիշների), մյուսը՝ «գրական» (ըստ սյուժեի կառուցման, ոճի, երկխոսությունների)»³⁰: Այսպես՝ պատկերման տեսակը թույլ է տալիս առանձնացնել պատմական, արկածային, պատերազմական կինոնկարներ և սարսափ-ֆիլմեր: Բառն ու սյուժեն առավել կարևոր են գրականությունից (դրամատուրգիայից) եկած ժանրերի համար. դրանք են ողբերգությունը, մելոդրաման, դրաման:

Բայց, ինչպես այնուհետև նշում է Ե.Բոնդարենկոն, խնդիրը սրանով չի սպառվում: Կինոժանրի յուրահատկությունը հասկանալու համար հաճախ անհրաժեշտ է լինում կինոյի համեմատական քննությունը երաժշտության, թատրոնի և կրկեսի հետ: Ո՞րն է, օրինակ, այսպես կոչված՝ «զգեստային ֆիլմի» («КОСТЮМНЫЙ ФИЛЬМ») ժանրի որոշման չափանիշը: Ըստ Ե.Բոնդարենկոյի՝ չափանիշը զուտ թատերական է. օգտագործված են հին ժամանակաշրջանի զգեստներ, տներ, ուրեմն ֆիլմը պատմական է, զգեստային: «Այսպես, ընդհանրացնում է հեղինակը,՝ առնվազն երեք արվեստներից եկող ժառանգությունը իրեն դրսևորում է կինոյի ժանրերում»³¹:

Արդյունքում ստացվում է, որ այն դասակարգման մեկ միասնական չափանիշ չունի, այլ երեք տարբեր չափանիշներ կան: Նկատենք, որ այս մոտեցման դեպքում առավել տրամաբանական կլինեք երեք հիմքերն էլ կիրառել և տեսնել, թե ինչ կստացվի դրանց հատման կետում. ինչի՞ հետ ըստ էության գործ ունենք այստեղ:

Ե.Բոնդարենկոն սկսում է սովորական բաժանումից՝ փաստագրական կինո (ոչ բացահայտ կերպով դրանում ներառելով թե՛ ուսումնական, թե՛ գիտահանրամատչելի, թե՛ գիտահետազոտական ֆիլմերը), անիմացիա, խաղարկային և, այսպես կոչված, ոչ ժանրային կինո: Բերված օրինակներից դատելով՝ վերջինը, ըստ էության, խաղարկային և միայն խաղարկային, կինոյի հատուկ ենթախումբ է:

1.Փաստագրական ֆիլմ: Այս ժանրը պատմականորեն առաջինն է եղել: Դրա կարևորագույն խնդիրը, որը ժամանակի հետ մեծ սրություն է ձեռք բերել, իրականության նմանակումն է (դեպքերի հետագա բեմականացումը): Այստեղ հեղինակը կարևոր վերապահում է անում. կինոյի ընդունված բաժանումը «փաստագրականի» ու «գեղարվեստականի» այնքան էլ ձգգրիտ չէ, քանի որ, նրա կարծիքով, փաստագրական կինոն կարող է լինել ոչ

29 Տե՛ս **Бондаренко Е.А.**, Путешествие в мир кино, М., 2003.

30 Նույն տեղում, էջ 128:

31 Նույն տեղում, էջ 129:

պակաս գեղարվեստական, քան խաղարկայինը. պարզապես փաստագրական կինոյի նյութը խրոնիկան է, իսկ խաղարկային ֆիլմերը ստեղծվում են դերասանների միջոցով, հատուկ պայմաններում: Եվ նա ընդգծում է փաստագրական կինոյի հսկայական հասարակական դերը:

2. Անիմացիա: Ե.Բոնդարենկոն հատուկ ընդգծում է, որ սովորական «մուլտիպլիկացիայի» փոխարեն այս եզրույթը իր կողմից գիտակցաբար է ընտրված³²: Ակնարկ նետելով անիմացիայի պատմությանը, որը, նրա կարծիքով, առաջ է եկել կինեմատոգրաֆի ծնունդից էլ առաջ, հեղինակը ցույց է տալիս դրա անսահման հնարավորությունները՝ ինչպես տեխնիկական, այնպես էլ բովանդակային: Չէ՞ որ տիկնիկները և նկարը դեռ անիմացիոն կինոյի ողջ նյութը չեն: «Պատկերը կարող է ստացվել ժապավենին նկարված լուսային բծերից ու գծերից (Նորման Մակ-Լարեն), ստեղծված լինել թելերից, փետուրիկներից, գնդիկներից, կենդանացած իրերից (լուցկիներ, թղթե ֆիգուրներ, պարաններ՝ Գարի Բարդինի ստեղծագործություններում)»³³:

3. Խաղարկային կինո: Սա առանձին մեծ ժանր է. տարատեսակներն են կատակերգությունը, մելոդրաման, արկածային ֆիլմը, վեստերնը, դեդեկտիվը, ադետ-ֆիլմերը, սարսափ-ֆիլմերը, պատմական (զգեստային) ֆիլմը, մյուզիքլը, ֆանտաստիկ ժանրի ֆիլմն ու ֆենտեզին (վերջինը սյուժեով ավելի մոտ է հեքիաթին) և, վերջապես, այսպես կոչված «ընտանեկան ֆիլմը»:

Ե.Բոնդարենկոյի կողմից արված այս տարբերակման համար որպես հիմք է առաջադրվում բոլորովին նոր, մինչ այժմ չկիրառված մի չափանիշ՝ լսարանի տեսակը: Այլ կերպ ասած՝ այն «տարիքային ցենզր», որը կինեմատոգրաֆը մտցրեց իր ծնունդից արդեն 10 տարի անց (մեր և նախորդ սերնդի մարդիկ, անշուշտ, հիշում են մանր տառերով նշումը կինոթատրոնների ազդագրերի վրա. «Մինչև 16 տարեկան երեխաների մուտքն արգելված է»), անցյալ դարի մոտավորապես 1930-ականներին արդեն ոչ թե պարզապես անտեսվում է, այլ փոխարինվում է սկզբունքորեն նոր մոտեցմամբ՝ ֆիլմերով, որոնք նախատեսված էին ողջ ընտանիքով դիտելու համար: Դրա հրաշալի օրինակը ռեժիսոր Ռ. Ուայզի՝ հանդիսատեսների կողմից սիրված «Երաժշտության հնչյունները» ֆիլմն է (թեև մեզ համար ակնհայտ է, որ դրանում երաժշտության տիրապետող դերի շնորհիվ այն կարող է համարվել նաև մյուզիքլ, որը Ե.Բոնդարենկոն առանձին ժանր է համարում):

Տեսնում ենք, որ Ե.Բոնդարենկոյին, ինչպես և Ի.Վայսֆելդին, բացարձակապես չի հուզում, որ հայտնվել է մի նոր հիմք, ըստ որի կատարվում է այս ժանրի տարբերակումը: Ի դեպ, վերը նշված մյուս ժանրերի դեպքում ևս նա չի մտահոգվում հիմքի բացահայտման խնդրով, ըստ որի՝ դրանք սահմանազատվում են. նա պարզապես փաստում է դրանց գոյությունը:

4. Ե.Բոնդարենկոն առանձնացնում է նրանց, «ովքեր ինքնին ժանր են»՝ հենվելով Ֆ. Ֆելլինիի հայտնի թևավոր արտահայտության վրա. «Յուրաքանչյուր լավ ռեժիսոր ինքնին ժանր է»։ Եվ խնդիրն այստեղ այն չէ միայն,

32 Տե՛ս **Бондаренко Е.А.**, Путешествие в мир кино, с. 134.

33 Նույն տեղում, էջ 138:

որ հզոր տաղանդի համար նեղ են որոշակի ժանրի սահմանները, այլև այն, որ դրանով, ըստ մեզ, ևս մեկ անգամ ընդգծվում է ցանկացած ժանրային դասակարգման պայմանականությունն ու անբավարարությունը:

Այս իրավիճակը նշվել է նաև այլոց կողմից: Նման դեպքերում հիմք կա ասելու, որ «ոճ» հասկացությունը փոխարինում է «ժանր» հասկացությանը: Ինչպես պնդում է Ա. Միտտան, իրենց ստեղծագործության մեջ արտակարգ խոր ու ինքնատիպ ռեժիսորները, ըստ էության, իրենք են դառնում որոշակի ժանրի մարմնավորում. այսպես՝ Ի.Բերգմանը լակոնիկ միջավայրի ժանր է, Ֆ. Ֆելլինին՝ էկզոտիկ բուտաֆորիայի ժանր և այլն:

Այս անհատականացնող դիրքորոշումն ունի նաև Յու. Խոլյուտինը, ով հակված է մտածելու, որ «Սոլյարիս»-ը (ռեժիսոր՝ Ա. Տարկովսկի) հոգեբանական և փիլիսոփայական մեղոդրամա է, «Լարովի նարինջ»-ը (ռեժիսոր՝ Ս. Կուրբիկ)՝ առակ և այլն: Կարծում ենք՝ անհրաժեշտ է տարանջատել կինեմատոգրաֆում ոճի խնդիրը ժանրի խնդրից: Այս տեսանկյունից, եթե «Սոլյարիս»-ը հոգեբանական դրամա է, իսկ Չ. Չալլինի, Է. Ռյազանովի կամ Լ. Գայդայի ֆիլմերը՝ կատակերգություն, ապա, մյուս կողմից, ցանկացած կինոարտադրանք՝ փաստագրական, խրոնիկա, խաղարկային և այլն, կարող է լինել ինչպես հոգեբանական դրամա, այնպես էլ կատակերգություն, ինչպես առակ, այնպես էլ էպոպեա: Ինչպես և գրականության մեջ, որոշակի ժանրի պատկանող ստեղծագործությունը կարող է գրված լինել տարբեր ոճերում. այսպես՝ պատմվածքը կարող է լինել երգիծական, պատմական, հոգեբանական և այլն՝ դրանով հանդերձ մնալով պատմվածք:

6. Մի քանի դիտարկում

Չնայած կինոարվեստում ժանրերի տարբերակման դժվարությանը, հաճախ կարելի է ընդունել Ֆ.Ֆելլինիի, Ա.Միտտայի և այլոց ձևարտացիությունը, քանի որ ժանրի բուն իսկ ըմբռնումը որոշ դեպքերում պայմանավորվում է նաև ոճով: Համաձայնելով շատ քննադատների հետ, որ ոճը կինոյում (և գրականության մեջ) չափազանց կարևոր դեր ունի, հարկ է նշել, որ այս խնդրի արմատները մշակույթի պատմության խորքերն են գնում: Այսպես՝ գրականությունը իր զարգացման հազարամյակների ընթացքում որոշակի ձանապարհ է անցել՝ յուրացնելով տարբեր դարաշրջանների գեղարվեստական ոճերը՝ կապված թե՛ ազգային մշակույթի, թե՛ աշխարհայացքային խնդիրների հետ:

Կինեմատոգրաֆը դեռ նոր է սկսել այդ ձանապարհը: Յուրաքանչյուր ոճ, սակայն, լինի այն անհատական, ազգային, դարաշրջանային և այլն, հղացքի արտահայտման հնարքների ամբողջություն է ենթադրում: Այլ կերպ ասած՝ ոճը «նյութականացնում» է գաղափարը: «Դարի ոգին» միշտ նշանակալից ազդեցություն ունի գեղարվեստական ոճերի վրա արվեստի բոլոր տեսակներում՝ Վերածննդի շրջանի ճարտարապետությունը լինի դա, թե համր ֆիլմի շրջանը կինեմատոգրաֆում: Մյուս կողմից՝ չպետք է մոռանանք, որ յուրաքանչյուր պատմական դարաշրջանում հոգևոր մշակույթի տարբեր ձևերը ավելի կամ պակաս խորը ազդեցություն են ունենում միմյանց վրա: Առանձին դեպքերում անհատական ոճը (ինչպես Ի.Բերգմանի կամ Ֆ.

Ֆելլինիի դեպքում) յուրատեսակ գեղարվեստական ուղղության է վերաճում: Կինեմատոգրաֆում անհատական ոճը էական առանձնահատկություն ունի գրողի անհատական ձեռագրի համեմատ, քանի որ ֆիլմը ստեղծվում է մեծ խմբի կողմից՝ ռեժիսոր, սցենարիստ, նկարիչ, դերասաններ, կոմպոզիտոր և այլն: Հետևաբար կարելի է պատկերացնել նաև այնպիսի իրավիճակ, երբ տարբեր անհատական ոճեր հանդիպում են՝ հակադրվելով կամ ներդաշնակորեն համագործակցելով միևնույն ֆիլմում:

Այսպիսով՝ պարզ է, որ ժանրերի խնդիրը կինոարվեստում անհնար է դիտարկել առանց ոճերի խնդրի: Սակայն ոճը, որում ստեղծված է արվեստի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, միշտ սերտորեն կապված է լեզվի հետ, որով այն ստեղծված է, ինչն էլ անդրադարձ է պահանջում կինոլեզվի խնդրին՝ ժամանակակից կինոգիտության ամենահրատապ ու խճճված խնդիրներից մեկին:

Ասվածը բավարար է եզրակացնելու համար, որ ժանրը ամենավիճելի, ամենաանհատակ հասկացություններից մեկն է, և ոչ միայն կինոյի տեսության ու կինոքննադատության մեջ, այլ, առաջ անցնելով ասենք, նաև արվեստաբանության բոլոր ճյուղերում: Դա երբեմն այնքան պարզ է զգացվում, որ օրինաչափորեն հարց է ծագում՝ ավելի լավ չէ՞ր լինի դրանից հրաժարվել: Բայց, «դուրս արվելով դռնից», այն «պատուհանով է ներս գալիս»: Այսպես՝ վերևում արդեն ասացինք, որ զանգվածային մշակույթի հաստատման հետ և՛ կինոյում, և՛ գրականության, և՛ երաժշտության մեջ ի հայտ են գալիս տարերայնորեն ծագող ժանրային բաժանումներ, որոնք էական են գեղարվեստական արտադրանք ստեղծողների ու այն սպառողների, վաճառողների ու գնորդների (հանդիսատեսի-ընթերցողի-ունկնդրի) համար: «Ժանրի օրենքների» ըմբռնումն անհրաժեշտ է նաև կինոքննադատությանը, որը ևս ոչ այլ ինչ է, քան մեկնաբանության տեսակներից մեկը:

Այստեղ կյանքն ինքը հուշում է, որ մենք նման հասկացության կարիքն ունենք. ժանրը իր յուրահատուկ գործառույթներն է իրականացնում մշակույթում: Իսկ այն առավել հարմար, առավել արդյունավետ շրջանառելու միակ ձանապարհը քննարկումը շարունակելն է, ժանրի խաղացած դերը վեր հանելը:

7. Ժանրերի խնդիրը կինոգիտության մեջ և արվեստաբանության այլ ճյուղերում

Կինոժանրերի խնդիրը բնորոշում են մի քանի հատկանիշ, որոնց յուրահատկությունը լիովին բացատրելի է արվեստի այս տեսակի պատմության առանձնահատկություններով: Այսպես՝ կինոյի երիտասարդ լինելու պատճառով ժանրերի խնդիրը հաճախ այսպես է դրվել. փոխառնել արվեստաբանության մեջ (խոսքը հիմնականում գրականագիտության մասին է եղել) արդեն ձևավորված ժանրային համակարգը, թե՛ ոչ:

Մեր կարծիքով «փոխադրության», ժանրերի ուսումնասիրության փոխառման խնդիրը հետևյալ հարցերի նախապես կատարվելիք քննություն է պահանջում, ինչը թույլ կտա որոշ չափով հստակեցնել համապատասխան

գիտական գրականության մեջ առկա բավականին բարդ իրավիճակը:

I. Հարկավոր է որոշել, թե արդյոք այդքան պարտադիր է փոխառումը. կարող է պարզվել, որ որևէ բան փոխառելու կարիք չկար էլ: Եվ վերջապես, եթե անգամ անհրաժեշտ է փոխառել, ապա միևնույնը չէ, թե հատկապես ինչ:

II. Իսկ եթե ամեն դեպքում կողմ ենք էքստրապոլյացիային, ապա այն պետք է նախապես միջնորդավորել հետևյալ նկատառումներով. հարկ է քննության առնել տեսականորեն հնարավոր հետևյալ համադրումները.

II.1. կինոյի ժանրերը դեռ ամբողջությամբ չեն կազմավորվել, ուստի և դրանց բաժանումը ավանդական ժանրերի պարզապես ընդունելի չէ,

II.2. իսկ եթե դրանք արդեն կազմավորված համարենք, ապա ևս երկու հնարավորություն կունենանք.

II.2.ա. արվեստաբանության և գեղագիտության մեջ արդեն գոյություն ունեցող ժանրային բաժանումը համապարփակ է, ուստի կարող է տարածվել նաև կինոյի վրա,

II.2.բ. այն համապարփակ չէ:

Ս. Ֆրեյլիխն, օրինակ, պաշտպանում է այն տեսակետը³⁴, որ կինոյի ժանրերը տեսականորեն դեռ կազմավորված չեն, բայց կինոգետների մեծ մասը, ակնհայտ հարցադրում չանելով հանդերձ, ելնում է այս խնդրի դրական լուծումից՝ ընդունելով «ժանրերի գործնական համակարգի» գոյության փաստը և ձգտելով դրանց բարելավմանն ու տեսական իմաստավորմանը:

Ընդ որում՝ կինոյի ժանրերի մասին գրող մասնագետների մի մասը փորձում է (հաջող, թե ոչ, դա այլ խնդիր է) երիտասարդ կինոարվեստի վրա փոխադրել արվեստի այլ տեսակների, մասնավորապես գրականության մեջ մշակված դասակարգումներն ու ավանդական ժանրերը: Կասկած են հարուցում, սակայն, ինչպես այդ քիչ թե շատ պատահական էքստրապոլյացիաների «տեխնիկան», այնպես էլ դրանց լիիրավությունը, տեսական հիմնավորվածությունը:

Բայց հնարավոր է մեկ այլ՝ միջանկյալ մոտեցում ևս, որի դեպքում այլ արվեստի կամ արվեստների ոլորտում մշակված պատրաստի ժանրային համակարգը չի փոխադրվում կինոյի ոլորտ, այլ պրոյեկցվում են ժանրերի բաժանման ինչ-ինչ տեսական մոտեցումներ: Նման դեպքում է հենց, որ գրականագիտության մեթոդաբանական այնպիսի հիմնարար ուսումնասիրություններ, ինչպիսիք Մ.Բախտինի ու Վ.Պրոպայի աշխատություններն են, կինոգետների համար հատուկ հետաքրքրություն են ձեռք բերում: Այդ մոտեցման խորքում ընկած է այն ոչ ակնհայտ ենթադրությունը, որ կինոն, արվեստի տեսակներից մեկը լինելով, մի շարք հատկանիշներ ու առանձնահատկություններ ունի, որոնք մոտեցնում են այն արվեստի մյուս տեսակներին, բայց, միևնույն ժամանակ, կինոն արվեստի ինքնուրույն տեսակ է, և նրա յուրօրինակության աստիճանն այնքան մեծ է, որ չի տեղավորվում օտար ժանրատարբերակման «պրոկրոստյան մահձում»*:

34 Տե՛ս **Фрейлих С.И.**, Проблема жанров в советском киноискусстве, М., 1971.

*«Պրոկրոստյան մահձ» արտահայտությունը վերցված է հունական առասպելաբանությունից: Ըստ առասպելի՝ եթե հյուրը բարձրահասակ էր լինում, Պրոկրոստեսը նրան պառկեցնում էր փոքր մահձում և մարմնի մնացած մասը կտրում էր, և, ընդհակառակը, եթե հյուրը կարճահասակ էր, պառկեցնում էր երկար մահձում ու ձգում, հավասարեցնում մահձի երկարությանը: **Հիգինուս**, Առասպելներ, էջ 38:

Այս առումով չափազանց կարևոր է կինոյում ժանրերի խնդրի վերաբերյալ գեղագիտական ու արվեստաբանական մոտեցումների տարբերությունը, ինչը տեսնում ենք Վ. Սոկոլովի ուսումնասիրության մեջ³⁵: Ինչ տարբերություն է նա տեսնում այս երկու մոտեցումների միջև:

Վ.Սոկոլովի կարծիքով գեղագիտական մոտեցման հիմքում ընկած է գեղագիտության՝ որպես արվեստի զարգացման ու գործելու առավել ընդհանուր օրենքների մասին գիտության ըմբռնումը, այսինքն՝ գիտության, որն աշխատում է ընդհանուր մոդելների հետ, որոնք տարբերակվում են արվեստի տարբեր տեսակների ու արվեստի զարգացման պատմական տարբեր շրջանների համեմատ: Այս ուղղության համար բնութագրական է ժանրերի քննության վերացական-դեդուկտիվ, «գործառությանին-ձևաբանական» մոտեցման բացարձակացումը: Այս ուղղության ամենավառ ներկայացուցիչը Մ.Կազանն է³⁶:

Արվեստաբանական միտումը նույն շարքում ներկայացված է հիմնարար ուսումնասիրությունների հետ, որոնց տեսական ելակետը արվեստի տարբեր տեսակների, հիմնականում գրականության, զարգացման կոնկրետ պատմական պրոցեսների վերլուծությունն է: Այս ուղղության ներկայացուցիչներն են Յու. Տինյանովը, Գ. Վագները, Ե. Մելետինսկին, Մ. Բախտինը: Վ. Սոկոլովը երկրորդ ուղղությունն առավել արդյունավետ է համարում ժանրերի ուսումնասիրության համար:

Նկատենք, որ այս երկու մոտեցումները որոշ վերապահումով կարելի է որակել նաև որպես դեդուկտիվ և ինդուկտիվ, որպես տեսական և էմպիրիկ և այլն: Նկատենք նաև, որ դրանք կինոգիտությունից դեռ շատ առաջ արդեն տարանջատվել էին գրականագիտության մեջ: Սրանցից յուրաքանչյուրն իր արժանիքներն ու թերություններն ունի: Գեղագիտականին (դեդուկտիվին, տեսականին և այլն) բնորոշ են խիստ հետևողականությունը, ներքին կարգավորվածությունն ու համապարփակությունը: Ընդ որում՝ ժանրը հանդես է գալիս որպես մի ապրիորի հասկացություն, հետևաբար և որպես անփոփոխ, ընդհանրական, արտապատմական մի էություն:

Ժանրերի առաջարկվող բաժանումը, ըստ էության, ինչ-որ իմաստով հիշեցնում է Դ. Մենդելեևի քիմիական տարրերի պարբերական աղյուսակը: Միայն թե աղյուսակում Մենդելեևի գտած «դատարկ վանդակները» հանգեցրին քիմիական նոր տարրերի հայտնաբերմանը՝ դրանով իսկ էական դեր խաղալով գիտության զարգացման մեջ, մինչդեռ ընդհանուր գեղագիտական հիմունքներով կառուցված ցանկացած «ժանրերի աղյուսակում» «դատարկ վանդակները» կարող են այդպես էլ հավերժորեն չլրացված մնալ: **Յուրաքանչյուր ստեղծագործական գործունեության մեջ չափազանց ուժեղ է սուբյեկտիվ սկիզբը, այստեղ չափազանց շատ բան են նշանակում իռացիոնալ գործոնները, ներշնչումն ու տաղանդը, ներըմբռնողությունը, անձնական ճաշակն ու հակումները: Ահա թե ինչու, միայն ինչ-ինչ ընդհանուր սկզբունքներից ու «ժանրի կանոններից» ելնելով, արվեստի երկ «կառուցելու» ցանկացած փորձ, ըստ էության, միշտ դատապարտված է լավագույն դեպքում «արհեստածին մի բան»,**

35 Տե՛ս Соколов В. К методологии исследования киножанров, «Жанры кино», М., 1979, сс. 8, 49.

36 Տե՛ս Каган М.С., Морфология искусства, Л., 1972.

«հասարակ մի ապրանք» լինելու: Ամեն դեպքում, նման ձևով արվեստում դեռ ոչ մի արժեքավոր բան չի ստեղծվել ու դժվար թե երբևէ ստեղծվի:

Իսկ արվեստաբանական մոտեցումը (ինդուկտիվը, էմպիրիկը և այլն) ելնում է հենց իրականությունից, արվեստի իրապես գոյություն ունեցող գործերից, ուստի և առավել կենսական է: Սակայն նրա ճանապարհին անհաղթահարելի մի խոչընդոտ կա. եթե քիմիական տարրերի համակարգի հիմնավորումները փնտրող քիմիկոսը վստահ է, որ իր աշխատանքի ընթացքում այդ տարրերի հավաքածուն բնության մեջ ըստ էության չի փոխվի, ապա որևէ արվեստաբան նման բանի հույս ունենալ չի կարող: Ցանկացած պահի կարող է ի հայտ գալ արվեստի մի ստեղծագործություն, որը կիրառարվի տեղավորվել կատարված դասակարգման «պրոկրուստյան մահձում»: Եվ այդ դեպքում կան ամեն անգամ հարկ է լինելու փոխել այդ կառույցը, ինչը նշանակում է, որ այն երբեք չի ավարտվի, կան հարկ է լինելու փորձել, ինչպես Պրոկրուստեսն էր վարվում իր հյուրերի հետ, հաշմել ստեղծագործությունը՝ խցկելով այն դաժան շրջանակների մեջ, ինչն էլ փաստացիորեն անում են մեր շատ քննադատներ (բարեբախտաբար միայն տեսականորեն)՝ հարձակվելով ժանրի օրենքները զանցող ստեղծագործությունների վրա:

Ամփոփելով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ ժանրերի որոշարկման խնդիրը և դրանց փոխներթափանցումները տարբեր գիտակարգերում (գրականություն-կինո և այլն) բավականին բարդ է և մինչև օրս վերջնական լուծում չի ստացել: Ժանրի բաժանման հիմքում մերթ դրվել են բովանդակային-թեմատիկ, մերթ կառուցվածքային, մերթ ծավալային չափորոշիչներ, իսկ երբեմն դրանք միակցվել են և տարբեր ժանրերի ձևակերպման ժամանակ անգամ միահյուսվել՝ դառնալով ոչ տրամաբանական չափանիշներ: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդ երևույթն առկա է գրականագիտության մեջ և նույնությամբ փոխանցվել է նաև կինոգիտությանն ու դարձել տեսության կարևորագույն խնդիրներից մեկը:

Սլավի-Ավիկ Հարությունյան – գիտական հետաքրքրությունները կինոյի և արվեստի այլ տեսակների փոխազդեցության խնդիրներն են, մշակույթի և փիլիսոփայության տեսական հարցերը, նշանագիտությունը: Հեղինակ է ավելի քան քսանհինգ հոդվածների: Գեղարվեստական գրականության էկրանահանման խնդրի հետ կապված տպագրել է մի շարք հոդվածներ և մեկ մենագրություն՝ “Введение в киносемиотику” («Կինոնշանագիտության ներածություն»), իսկ արվեստների փոխներթափանցման մշակութաբանական խնդիրների հետ կապված՝ հրատարակել է սովարածավալ մենագրություն՝ “Семиотические границы в искусстве” («Նշանագիտական սահմաններն արվեստում»):

ISSUE OF GENRE IN ART
Criteria and bases of genre identification

Slavi-Avik Harutyunyan (Moskou)

Key words – Genre, I. Weisfeld, S. Freilich, film, film studies, Y. Lotman, live action, historical film, musical, literary criticism, Periodic table, style, M. Bakhtin

Throughout many historical periods the interest in the issue of film genres has grown and fallen every now and then; hence, film genres and their identification issues are regularly being studied. With this regard, several theoretical approaches to film genres have been touched upon in this article. The author considers the primary genre categorizations drawn up by popular critics viewing genre as a mode of narration, conventionality and as an aspect of form. The theoretical interpretation of the emotional factors regarded as a basis for identifying film genres have been carried out.

The study reveals the major shortcomings of this classification: such as inconsistency, lack of the unified basis and a clear understanding of what can and should be taken into account while identifying.

Yet another approach to film genre creation based on the combined nature of cinematography has also been observed in details. According to this approach, along with the widely used literary principles, the cultural as well as musical features borrowed from fine arts and music, and other media of the world artistic appropriation should be observed.

The author concludes that the problem of film genres cannot be viewed without considering the issue of the style. However, the style and the language of each piece of work of art are always closely interlinked: thus the matter of film language, one of the most crucial and tricky issues in the modern cinematography, is to be considered as well.

Резюме

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ИСКУССТВЕ
Основные критерии и дифференциации жанров

Слави-Авик Арутюнян (Москва)

Ключевые слова – жанр, И. Вайсфельд, С.Фрейлих, кино, киноведение, Ю.Лотман, игровой фильм, исторический фильм, мюзикл, литературоведение, таблица Менделеева, стиль, М.Бахтин.

Периодически наблюдается то рост, то сокращение интереса к проблемам киножанра, соответственно само изучение жанров то выходит на пер-

вый план, то остается на периферии исследовательской деятельности. Этот факт обусловил наше внимание к обсуждению теоретических вопросов. В статье исследованы разные подходы к проблеме теории киножанров. Автор рассматривает принципиальные теоретические взгляды известных ученых, которые классифицируют проблему, в основном, как тип условности. Теоретической критике подвергаются эмоциональные факторы, которые легли в основу деления жанров. Исследование показывает слабые стороны такого подхода – непоследовательность и отсутствие единой основы деления жанров.

Подробно рассматривается также другой подход к классификации киножанров, где отправной точкой является синтетический характер киноискусства. В связи с этим автор рассматривает имеющиеся подходы в литературоведении, а так же специфические черты унаследованные у живописи, музыки, особенности культуры, в рамках которой создается произведение. Автор делает вывод о том что нельзя решать проблему жанров, не учитывая язык и стиль, в котором создается произведение искусства. Взаимосвязь языка и стиля, в свою очередь требует досконального изучения, что по сей день является одной из наиболее важных, актуальных и запутанных проблем.