

ЗНАНИЕ НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ 1976
ФАКУЛЬТЕТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

М. ВЛАСОВ



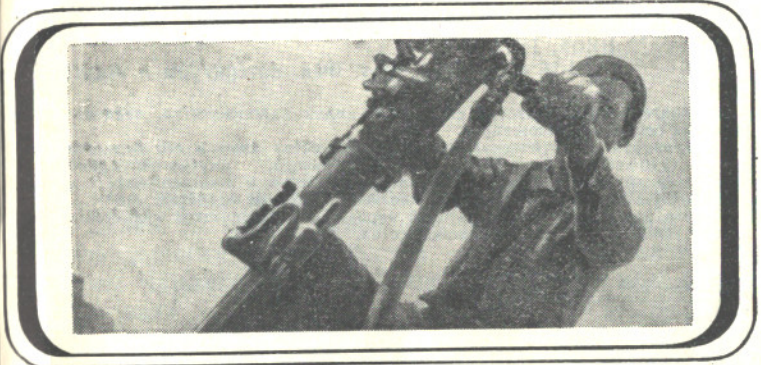
ВИДЫ И ЖАНРЫ КИНОИСКУССТВА



96 В/М.

778.5
В-581

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
Издается с 1961 года



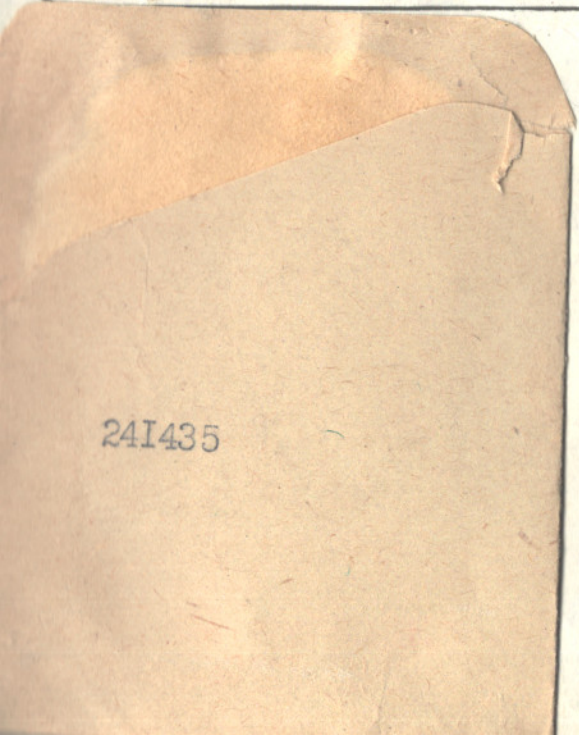
М. ВЛАСОВ

Из книги

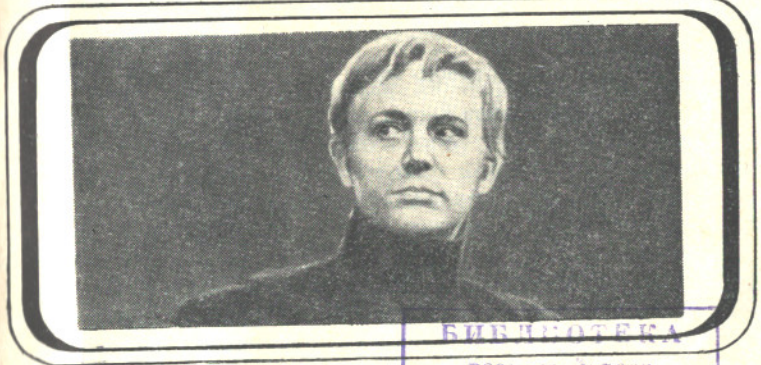
подаренных ВГИКу
профессору
Симонову А. Г., от коллег

241435

ВИДЫ И ЖАНРЫ
КИНОИСКУССТВА



241435



БИБЛИОТЕКА

Всероссийский институт
искусств
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ» Москва 1976

Книжный магазин

778.2.05/04 778.5.04.072:801-2/29
778С
В58

Власов М. П.

В58 Виды и жанры киноискусства. М., «Зна-
ние», 1976.

112+16 с. л. (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства).

В книге рассматривается специфика видов киноискусства, становление и развитие основных киножанров.

Анализируя синтетическую природу искусства кино и его отдельных видов — художественно-игрового, документального, научно-популярного и мультипликационного, автор показывает богатство и многосложность жанровой палитры экрана, ее специфические выразительные средства.

Книга рассчитана на слушателей народных университетов культуры и всех интересующихся вопросами киноискусства.

В 80106—034 136—76
073(02)—76

778С

СОДЕРЖАНИЕ

Кино как вид искусства	5
1. Корни кино	8
2. Синтез искусств	12
Виды киноискусства	21
О киножанрах	32
Жанры игрового кино	40
Жанры неигрового кино	94
Библиография	111

Слово «кино» в нашем сознании обычно ассоциирует-
ся с давно полюбившимися или только что увиденными
произведениями киноискусства — будь то «Чапаев» или
фильмы Чаплина, «Обыкновенный фашизм» или «Кали-
на красная».

Эта привычная ассоциация, конечно же, не выражает
всей содержательной полноты понятия. Кино — обшир-
нейшая область современной культуры, промышленности
и экономики.

Кино — впечатляющее средство массовой политиче-
ской и культурной информации; перспективное и далеко
еще не раскрывшее всех своих возможностей средство
вузовского, школьного и всех иных видов и ступеней обу-
чения; популяризатор и пропагандист научно-технических
знаний; эффективный инструмент научного исследова-
ния. И наконец — могучее искусство, обладающее пора-
зительной силой воздействия на умы и сердца зрителей.
И именно этот «клик» кино наиболее знаком и любим мил-
лионами людей во всем мире.

Таким образом, наша привычка связывать представ-
ление о кино прежде всего с киноискусством, хотя и не
исчерпывающе точно, имеет под собой некоторое основа-
ние.

Ведь в счастливой судьбе люмьеровского «синемато-
графа» самое удивительное, пожалуй, именно это — рож-
дение на базе технического изобретения нового вида ис-
кусства, которое в поразительно короткий исторический
срок — на глазах одного поколения — сумело занять по-
четное и совершенно особое место в ряду старших ис-
кусств.

В феврале 1922 г. состоялась известная беседа
В. И. Ленина с А. В. Луначарским, вызванная, по свиде-
тельству Луначарского, «острым интересом» Владимира
Ильича к развитию советской кинематографии. Влади-
мир Ильич говорил о необходимости «развернуть произ-

водство (советских фильмов. — М. В.) шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того — в деревне».

В конце беседы, вспоминает Луначарский, «улыбаясь, Владимир Ильич прибавил: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»¹.

Называя кино важнейшим из искусств, В. И. Ленин имел в виду возможность киноискусства быть «могущественнейшим средством просвещения масс», беспрецедентную силу его воздействия на многомиллионные аудитории.

Искусство экрана необыкновенно многолико. В его обширных владениях сосуществуют «на равных» — как его полноправные представители — самые разные произведения: и волнующие нас правдой актерского переживания, и созданные на основе архивной кинохроники или специально снятых документальных кадров, и те, в которых перед нами оживают причудливые образы графики, да и многие другие, столь несхожие между собой, с точки зрения конкретной художественной задачи и способов их образного воплощения, фильмы.

Об особенностях существующих в пределах киноискусства видов, о характере и облике составляющих эти виды жанров, — их рождении, эволюции, перспективах развития — и хотелось бы рассказать читателю этой книги.

Виды и жанры кино выступают как категории особенного по отношению к общему — киноискусству в целом. Поэтому логично наш разговор о видах и жанрах кино начать с рассказа о кино как виде искусства, об отношении кино к литературе, театру, изо, музыке и его месте в семействе этих сопредельных ему искусств.

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., «Искусство», 1973, с. 164.

КИНО КАК ВИД ИСКУССТВА

Искусство кино изображает человека и окружающий его мир в движении, становлении, развитии звукозрительных экранных образов.

При этом в отличие от других зрительных искусств (изо, театра) кино «уничтожает фиксированное расстояние между зрелищем и зрителем» (Б. Балаш). Оставаясь во время сеанса на одном и том же месте, кинозритель как бы постоянно меняет дистанцию, отделяющую его от экранного изображения. Он то «удаляется» от него настолько, что может охватить своим взором общий план изображаемых явлений и предметов, то настолько «приближается» к ним, что способен разглядеть самые мелкие, порой неразличимые в обычных условиях детали и подробности.

Столь же подвижна, изменчива его точка зрения на изображаемый предмет — он видит его то «в лоб», то сверху, то сбоку и т. д.

Для этого киноискусству пришлось научиться фиксировать на пленке предметы и явления в их отдельных элементах, частях, деталях, под разными углами зрения, в разном приближении, чтобы затем, выстроив эту цепочку изображений в определенной последовательности, создать на экране целостный образ человека, живую картину события в их жизненной динамике. Это похоже, говорил В. Пудовкин, на работу математика, где «за разложением на элементы — «дифференцированием» следует слияние найденных элементов в целое — так называемое «интегрирование».

Художественно выразительная и логически целесообразная «сборка» отдельных изображений — кадров — с целью их «интегрирования» в единое образное целое — фильм — называется киномонтажом. Монтаж, в глубоком понимании, это не резка и склейка отснятых кусков пленки, а творческий процесс, начало которого гнездится в замысле фильма, в том, как художник понял и осмыслил действительность.

С помощью монтажа киноискусство совершенно свободно оперирует временем и пространством (конечно, не как реальными категориями бытия, а их условными художественными образами). «Кинозрелище воспринимается как непрерывное действие, — писал по этому поводу В. Пудовкин, — несмотря на то, что изображения, пролетающие на экране, резко разделены между собой, либо пространственными, либо временными пропусками. Ребенок, слушающий учителя в начальной школе, через долю секунды уже юношей получает университетский диплом. Он прощается с любимой девушкой в Москве и через долю секунды пожимает руки людям, встречающим его на вокзале Владивостока. Более того, человек надевает шляпу перед зеркалом в своей квартире и через долю секунды снимает ее, раскланиваясь со знакомым на улице. Более того, подсудимый, оправдывая свое поведение, начинает фразу: «Я бы никогда так не поступил, если бы...» и через долю секунды он же, отнесенный на десять лет назад и на тысячу километров к северу или к югу, своим поведением доказывает несправедливость обвинения. Возврат в зал суда к окончанию фразы совершается снова стремительным скачком через время и пространство»¹.

Но монтаж — не только способ кинематографического повествования, но и могучее средство образных сопоставлений и обобщений, основа экранных метафор.

Монтаж — не только различные формы связи между кадрами. Это также и связи между элементами изображения внутри кадра (внутрикадровый монтаж), и связи изображения со звуком (звуко-зрительный монтаж).

Велика роль монтажа как важнейшего элемента ритмической организации фильма. Смена кадров одной или различной длины, взаимодействие с ритмом изображенного на экране движения, с ритмом речи, музыки, шумов, создает общее ритмическое дыхание сцены, эпизода или фильма в целом, подчеркивая напряженность драматического действия, спокойную плавность эпического повествования, повышенную экспансивность комической ситуации и т. д.

Возможности киномонтажа позволяют «приближать» актера к зрителю с помощью средних, крупных планов или деталей. Благодаря этому даже тончайшие мимиче-

ские нюансы и психологические подробности актерской игры не останутся незамеченными зрителем. Это освобождает киноактера от необходимости форсировать жест, мимику, интонации, что зачастую от него требуют условия сцены. Кроме того, экранный образ человека несет в себе не только то, что сыграно актером перед аппаратом, но и то, что появляется в этом образе благодаря искусству оператора и монтажу.

Последнее, впрочем, относится не только к образу человека, но и ко всему, что изображено на экране. Ведь в кино мы воспринимаем не реальный пейзаж или декорацию, а их пластическое экранное изображение, воплощаемое с помощью композиции кадра, ракурса, разнообразнейших способов освещения, движения камеры и других выразительных средств.

С. Эйзенштейн называл лучшие черно-белые фильмы «потенциально-цветовыми», используя ими «малую палитру» цветов черно-бело-серого диапазона. Многообразие сочетаний тонов этой черно-бело-серой гаммы, различная степень их нюансировки создают пластическую выразительность фильма, его «живописное» или «графическое» решение.

В цветном кино эти возможности еще богаче. Цвет в кино не только способен передавать натуральную, естественную окраску предметного мира, но и становится в лучших фильмах средством выражения авторской мысли.

В немом кинематографе слово появлялось лишь в коротких надписях. Овладев звуком, экран научился передавать речь человека в необычайно богатом многообразии ее естественных интонаций и оттенков, воспроизводить все богатство звучаний реального мира. И, конечно, сильнейшим выразительным средством экрана стала музыка, исполняемая по ходу действия персонажами фильма или звучащая «за кадром», совпадающая или контрастирующая с содержанием сцены, раскрывающая ее эмоциональный подтекст, подчеркивающая ритм.

С помощью этой поразительно многообразной системы выразительных средств на экране воплощается литературная основа фильма—сценарий. О сценарии и кинодраматургии нам еще предстоит говорить на этих страницах. Сейчас же отметим, что уже наша по необходимости краткая характеристика основных средств выражения и воздействия, которыми располагает экран, достаточно

¹ В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, с. 103.

красноречиво свидетельствует о поистине беспрецедентной широте возможностей киноискусства в художественном постижении мира и человека.

1. КОРНИ КИНО

Рождение такого искусства невозможно, конечно объяснить лишь техническими предпосылками. Кино — не только детище научно-технического прогресса, но и века небывалого обострения противоречий капиталистического общества, века победоносных социалистических революций и национально-освободительных движений. Пробуждение широчайших масс к активному историческому творчеству породило глубочайшую общественную потребность в новом виде искусства, способном «разговаривать» с многомиллионными аудиториями, умеющего с предельной наглядностью и впечатляющей художественной силой донести до сознания, до сердца этого многомиллионного зрителя «самые широкие, самые философски сложные, обобщающие идеи» (В. Пудовкин).

Но так же, как ведущие общественные закономерности нашей эпохи подготовлены всем ходом предыдущего исторического развития, так и рождение нового искусства было подготовлено тысячелетним опытом литературы, живописи, музыки, театра.

Стремление создать на двухмерной ли плоскости холста, в объемном ли изваянии иллюзию движения, пространственного перемещения, временной длительности обнаруживалось уже на самых ранних ступенях развития изобразительного искусства.

Зоркий интерес к изучению и фиксации отдельных фаз движения животных и человека запечатлен уже в наскальных рисунках первобытных художников. Художники античности и средневековья зачастую прибегали к подробному пластическому повествованию о легендарных или исторических событиях, изображая цепочку сцен, связанных временной последовательностью. Так, тридцатиметровый ковер из древнего французского города Байе, вытканый в XI в., самым подробнейшим образом запечатлел события, связанные с завоеванием Англии норманнами. Любопытно, что современный исследователь К. Муратова, описывая свои впечатления от встречи с этим шедевром средневекового искусства, вспоминает

о кино: «Перед глазами снова и снова возникают сцены битв и пиров, мелькают отдельные фигурки. И вдруг появляется ощущение, что я только что видела фильм... За восемь веков до возникновения кино художник с гениальной непосредственностью сумел передать действие в его временной последовательности. Он словно раздвинул границы изобразительного искусства... словно не остановил мгновенье, а продлил его»¹.

Известны и иные пути, по которым устремлялись мастера изобразительного искусства в настойчивых поисках возможностей преодолеть статичность изображения. Так, в произведениях средневековой живописи нередко совмещены несколько точек зрения на объект изображения, размер фигуры зависит по преимуществу от ее смысловой роли в изображаемом сюжете.

Но ведь все эти особенности изобразительной композиции необыкновенно близки кино!

...Только что перед нашим взором в напряженно-лихорадочной смене кадров мелькали фигуры и лица восставших потемкинцев, и мы были не просто свидетелями, но и как бы непосредственными участниками отчаянной, яростной схватки матросов с офицерами, — и вот уже откуда-то сверху, наверное, с высокой мачты, окидываем взглядом все пространство палубы, чтобы, уловив общий рисунок расположения и перемещения человеческой массы, через долю секунды вновь оказаться внизу, в самой гуще драматических событий...

...Вот на общем плане Одесской лестницы среди панически, беспорядочно стекающей по ее широкому пролетам толпы мы видим женщину в черном платье — она бежит, держа за руку сынишку. И вот уже с более близкого расстояния — мы увидели, как мальчик упал на ступени — его настигла пуля карателей. Мать оглянулась и в следующий миг — крупно, во весь экран — возникли ее полные страдания и ужаса глаза...

Множественность точек зрения, зависимость масштаба изображения от его смысловой роли в сюжете — это как раз то, что составляет самую сердцевину киноизложения и что экран осуществляет совершенно свободно и органично, не разрушая реалистической целостности своих образов.

В блистательных «кинематографических» разборах

¹ «Знание — сила», 1972, № 8, с. 39.

полотен Тинторетто, скульптур Родэна, рисунков Домье, портретов В. Серова Эйзенштейн убедительно показал, что используемые этими художниками композиционные приемы лежат за пределами узко понимаемой живописи, вторгаясь в границы монтажно-динамической композиции.

Дальнейшее развитие такой «предэкранной» композиции возможно лишь в пределах нового искусства — кино, которое Эйзенштейн называет «современным этапом живописи».

Любопытно, однако, что в середине 20-х годов он склонен был видеть в киноискусстве «сегодняшний этап театра», его «очередную последовательную фазу».

С. Эйзенштейн, как известно, пришел в кино из театра.

Его последней театральной работой был спектакль «Противогазы», осуществленный не на сценической площадке, а на... территории и в цехах Московского газового завода. Необычный этот спектакль строился как «монтаж воздействий от реально материально существующих величин и предметов: завод как элемент спектакля... производственные процессы как часть действия». Зрелище, по утверждению исследователей творчества Эйзенштейна, да и по признанию самого режиссера, получилось противоречивым. Элементы сценического действия не совмещались с живой «фактурой» заводских цехов, с реальностью производственных процессов.

Плодотворный шаг в том же направлении можно было сделать, покинув театр и вступив на территорию другого искусства — кино. Этот шаг был сделан в «Стачке». «Сценическое», сюжетное действие массы стачечников и отдельных персонажей совершенно органично «сосуществует» в этом фильме с реальной производственной, бытовой, природной средой. Экран позволил соединить в нерасторжимое образное целое то, что так противилось соединению в «Противогазах».

Известная скованность театра в изображении некоторых сторон и свойств действительности ощущалась многими деятелями сценического искусства — драматургами, режиссерами — и в более отдаленном прошлом.

Еще Дени Дидро сожалел о том, что в театре «можно показывать только одну сцену, между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы, взаимно усиливая

друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление»¹.

Конечно, в продолжение двух с лишним столетий, миновавших после этого высказывания, театр и театральная драматургия не стояли на месте. Современный театр уже давно добился — благодаря совершенствованию сценической машинерии — довольно быстрой смены сцен, научился показывать несколько сцен, происходящих одновременно, расчлняя для этого сценическое пространство с помощью условных конструкций и специального освещения. И все же условия сценического зрелища заметно ограничивают использование подобных приемов.

Сетую на ограниченность возможностей театра в изображении времени и пространства, Дидро — увы! — едва ли мог предвидеть рождение нового искусства, которое сумеет дать идеальное решение проблемы. Но вот Л. Толстой, признаваясь, что во время работы над «Живым трупом» «волосы рвал на себе, пальцы кусал от тоски и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому», — прямо связывал свои надежды с кинематографом. В далеких от совершенства лентах, которые довелось увидеть великому писателю в начале века, его привлекла как раз «быстрая смена сцен, переливы настроений, каскады переживаний».

Как видим, прочнейшие нити преемственности, а значит, и родства, связывают искусство экрана с изобразительным искусством и театром. Но то же, может быть, с еще большим основанием, нужно сказать и об отношениях кино к опыту литературы. Эйзенштейну, кажется, и здесь принадлежит честь первооткрывателя. Впервые применив способ «кинематографического» анализа литературных текстов, он убедительно показал, что принцип монтажных сопоставлений, ракурсного видения, смены точек зрения органичен для словесного искусства — будь то проза Толстого, Золя, Мопассана или стихи Пушкина и Маяковского.

Близость методов художественного отражения мира в его пространственно-временной динамике, которыми оперируют литература и кино, — неоспорима, и это позволи-

¹ Дени Дидро. Собр. соч., т. V, «Academia», 1936, с. 122.

ло некоторым теоретикам увидеть в искусстве экрана некую современную ипостась словесного творчества — «зримую литературу».

Но нередко киноискусство называли также и «зримо-музыкой». Нужно согласиться, что и это обозначение не лишено оснований. И вовсе не потому, что музыка — одно из сильнейших выразительных средств звукового фильма. Некоторые звуковые картины прекрасно обходятся без музыки — «Девять дней одного года», «Живые и мертвые», например. К тому же, о кино как о «зримой музыке» много говорилось как раз в пору, когда экран был немым. Правда, немые фильмы обычно показывались в музыкальном сопровождении (фортепьяно иногда оркестр). Но родство кино и музыки состоит не столько даже в постоянном желании экрана расширить палитру своих выразительных средств, привлекая для этого музыку. Оно прежде всего в общем для музыки и кино богатстве возможностей ритмической организации образов, в сходстве некоторых композиционных приемов.

2. СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Что же представляет собой новый вид искусства, выросший из недр тысячелетнего опыта мировой художественной культуры? «Современный этап живописи»? «Современный этап театра»? «Зримую литературу» или «зримую музыку»? Каждое из этих определений настолько же справедливо, насколько односторонне.

В тигле киноискусства элементы «первичных» искусств, взаимодействуя, взаимообогащаясь, видоизменяясь, переплавляются в новое образное качество: пластическое изображение становится развернутым во времени повествованием, повествование — наблюдаемым, зримым изображением.

Важно подчеркнуть, что искусство киноэкрана — не конгломерат разных видов художественного творчества (каким является, скажем, эстрадный концерт, где певицу сменяет цирковый жонглер, мастера художественного слова — балетный дуэт и т. д.), а самостоятельный вид искусства.

Структура кинообраза — подвижна, изменчива, динамична. В этой структуре — в зависимости от конкретной художественной задачи — могут выходить на первый

план одни элементы, а другие уходить в тень, или даже пребывать в «снятом» виде.

В немом кино слово появлялось только в коротких надписях, но их могло и не быть — история кино знает беститровые фильмы, обладавшие достаточно сложным драматическим содержанием.

И сегодняшнее кино знает фильмы без диалога (японский фильм «Голой остров», лента грузинских кинематографистов «Свадьба»). Но и в этих случаях не выражена в слове литература все же остается важнейшим и необходимым элементом синтеза, «заявляя о себе» в способности экрана вести развернутое во времени и пространстве зрительное **повествование**, давать зрительные **описания** внешнего мира или душевного состояния (персонажей или самого автора).

Мы уже говорили о том, что музыка, как одна из составляющих кинематографического синтеза, обнаруживает себя не только там, где она непосредственно звучит с экрана, но во всяком произведении киноискусства (даже вовсе лишенном музыки) — в ритмическом строе фильма, претворяясь в «музыку» зрительных образов.

Внушительная область киноискусства — документальные, большинство научно-популярных, многие мультипликационные фильмы «обходятся» без актерского творчества. Но искусство театра как одна из составляющих киносинтеза дает о себе знать и здесь — в **зрелищности** экрана: ведь любой фильм это некое художественно организованное, длящееся во времени **действие** (хотя бы и без участия актеров).

Значит, даже в очень несхожих между собой произведениях киноискусства природа синтеза едина.

Классифицируя виды искусства, эстетики обычно говорят о пространственных (архитектура, живопись, скульптура), временных (музыка, литература) и пространственно-временных (хореография, театр, кино) искусствах.

Пространственно-временные искусства имеют синтетическую природу. Но искусство кино, как, впрочем, и рождающееся на наших глазах телеискусство, представляет сегодня наиболее совершенную форму синтеза.

Театральный образ неоднороден, «разнофактурен»; натуральность действующего, движущегося по сцене актера и — условность пространственно ограниченной, статичной сценической обстановки; объемность реквизита и

архитектурной части декораций — и двухмерная плоскость задников. При этом главные выразительные элементы театра — игра актеров, музыка, декорации — хот и служат созданию целостного сценического образа, пространственно разделены, так сказать, физически уверенны.

«Разнофактурность» и «суверенность» выразительных средств неизбежны и в кино, но только во время создания кинопроизведения. В законченном фильме все разнородные элементы — игра актеров и движение камеры, декорации и натура, шумы и музыка — интегрируются в звуко-зрительное изображение. Оно однородно, физически нерасчленимо. Невозможно ведь — при всем желании — «изъять» из экранного изображения декорации, оставив актеров и музыку, или наоборот.

Признавая важность каждой из «составляющих» кинематографического синтеза, нужно все же особо сказать о роли литературы.

Если согласно давнишнему кинематографическому анекдоту на заре рождения кино «сценариус» будущей ленты мог быть небрежно записан режиссером на собственном манжете во время дружеского ужина в ресторане, то дальнейшее развитие киноискусства было бы невозможно без развития новой области литературного творчества — кинодраматургии.

Многое сближает кинодраматургию с художественной прозой, эпическим родом литературы. Театральная драма изображает события в процессе их «возникновения из индивидуальных волей и характеров» (Белинский), непосредственным объектом изображения в драме всегда выступает человек. Объектом же кинодраматурга, так же как и писателя-прозаика, может стать, используя формулу Н. Чернышевского, «все, интересующее человека в жизни».

В произведениях кинодраматургии изображение жизни не имеет тех пространственно-временных ограничений, которые свойственны драме и обусловлены возможностями сцены.

Содержание сценария раскрывается не только в репликах, диалогах и монологах персонажей (как это главным образом происходит в пьесе). Оно реализуется и в подробном, детализированном изображении самых разнообразных действий героев, «погруженных» в столь же подробно показанную природную, бытовую, производст-

венную среду. Образы этой среды нередко выступают как своеобразные «действующие лица», «герои» сценария.

Душевный мир человека, невысказанные мысли, переживания персонажей (и самого автора) могут быть выражены в сценарии также в форме внутреннего монолога («закадровый» голос, описание представлений и образов, возникающих в сознании человека).

Все это, как видим, действительно роднит сценарий с произведениями прозы. В то же время некоторые особенности кинодраматургии родственны драматургии театральной. Ведь сценарий, как и театральная пьеса, создается для последующего воплощения в формах зрелищного искусства. Физическая протяженность фильма ограничена временем сеанса (это диктуется возможностями зрительского восприятия).

Время сеанса диктует иную, чем в пространном эпическом повествовании, меру информационной и образной «плотности», а значит, иные, не тождественные эпическим, приемы композиции. Композиция сценария более сжата, компактна, и это сближает ее и со сценической драматургией, и, может быть, еще больше — с поэзией.

Кроме того, сценарий должен обладать непременно качеством — максимальной возможностью прямого «перевода» литературных, словесных образов в звуко-зрительные образы экрана. Писатель в ходе эпического повествования волен прибегать к отвлеченным описаниям и рассуждениям. Сценарист ограничен в такой возможности. Писатель может **рассказывать** о событиях и не обращаясь к конкретным зрительным образам.

Сценарист не рассказывает о событиях, а **показывает** эти события в их живой конкретности, в «зримых» словесных образах.

Обнаруживая известное сходство и в то же время различие и с прозой, и с драматургией, и с поэзией, кинодраматургия представляет собой самостоятельный, возникший и сформировавшийся в процессе становления киноискусства новый литературный род, существующий ныне рядом с эпосом, драмой и лирикой.

Разумеется, все только что сказанное о возможностях и особенностях кинодраматургии как литературной основы киноискусства может быть отнесено и к киноискусству в целом. Ведь сценарий, по замечанию одного из основоположников теории кинодраматургии В. К. Туркина, выступает как «словесная», «внутренняя форма»

фильма, а фильм — как «внешняя», «зрительная форма» сценария.

Претворению словесной формы сценария в зрительную (точнее, звуко-зрительную) форму фильма служил богатейший арсенал «средств выражения и воздействия» — от монтажа и музыки до актерской игры и искусства художника-декоратора, от различных способов киноосвещения и движения камеры — до приемов цейтраферной и рапидной съемки, соответственно ускоряющей и замедляющей темп реального движения.

Уже само по себе фотографически точное документальное изображение и документально записанный звук — сильнейшие выразительные средства экрана, аналогии которым нет ни в каком другом искусстве.

Обширнейшая шкала разнородных, порой, казалось бы, несоизмеримых средств выражения и воздействия, так же, как сложность технологических и производственных процессов, связанных с постановкой фильма, обусловили коллективный характер кинотворчества. Над созданием фильма, как известно, трудятся десятки и сотни людей самых различных творческих и технических профессий.

То обстоятельство, что искусство экрана крепчайшими узами связано с успехами науки и техники, конечно же, ничуть не ограничивает его творческих возможностей.

Юное искусство доказало вскоре способность быть не только фотографическим отпечатком внешнего облика предметов и явлений, но и «отпечатком» личности художника, его творческого темперамента и гражданских пристрастий.

В нерасторжимой связи кино с развитием науки и техники — не слабость, а громадные преимущества нового искусства. Возникнув в начале столетия на основе замечательного технического изобретения, киноискусство неизбежно было вовлечено в ход научно-технического прогресса. Научно-технические открытия и изобретения не раз обновляющим образом влияли на него. В конце 20-х — начале 30-х годов Великий немой «разверз уста» и кино, пережив настоящую революцию, из искусства зрительных образов превратилось в искусство звуко-зрительного синтеза. Вслед за этим, опираясь на успехи научно-технического прогресса, киноискусство обогатилось цветом, освоило новые форматы экрана, получило в свое распоряжение многократно усовершенствованную съ-

очную технику, высокочувствительную пленку и т. д. и

II.
«Снимите шапки перед этим мощным искусством, — восклицал А. В. Луначарский, завершая написанную в 1925 г. статью «Место кино среди других искусств», — и поймите, сколько здесь может поработать гений человечества, гений литературный, режиссерский, живописный, научно-популяризаторский, агитационно-пропагандистский, поймите, что, очищаясь, ширясь, поднимаясь, наполняясь коммунистическим содержанием, кино, не отбрасывая и не затаптывая других форм искусства, сделает, тем не менее, искусством стержневым, наиболее характерным для наступающего века»¹.

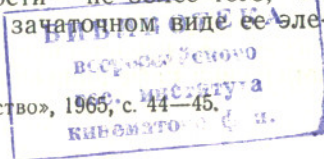
* * *

Кино как искусство не родилось одновременно с изобретением «синематографа». Первая программа Люмье представляла собой некую «первобытную» синкретическую форму кино, таившую возможности его развития в самых разных направлениях.

Одним из «коронных» номеров люмьеровской программы была лента «Прибытие поезда». В поле зрения съемочного аппарата, расположенного на железнодорожной платформе, появлялась на горизонте черная точка приближающегося поезда. Она стремительно росла, все больше заполняя пространство кадра, и, наконец, паровоз с вагонами останавливался на платформе, из вагонов выходили люди. Полнейшая иллюзия движения поезда — вот что составляло основной эффект этой ленты, озабавлявший зрителей, как свидетельствуют историки кино, в панике вскакивать со своих кресел, дабы не стать жертвами мчащегося на всех парах паровоза.

В этой простейшей съемке можно увидеть в «свернутом», концентрированном виде все основные линии будущего развития кино, в том числе и линию его развития как особого вида искусства. Зрители получали не просто информацию об объекте изображения. Вряд ли созерцание прибывающего на станцию поезда не на экране, а в жизни могло бы вызвать у них столь же сильную эмоциональную реакцию. Конечно, здесь можно говорить лишь о «зародышевой» образности — не более того, но хотя бы и в таком неразвитом, зачаточном виде ее элементы уже существуют.

¹ Луначарский о кино. М., «Искусство», 1965, с. 44—45.



Изображение приближающегося поезда очень живо подобно. В то же время оно отнюдь не тождественно реальности. Не говоря уже о двухмерности и отсутствии цвета, о масштабе изображения, рамка кадра отграничивает, изолирует предмет изображения от реального окружения, создает условное пространство. При этом движение объекта обретает особую выразительность — оно воспринимается как бы в некой концентрации, в повышенной экспрессии.

Эстетическое, образное начало получает более очевидное выражение в лентах Жоржа Мельеса, обратившего внимание прежде всего на способность кино к трансформации реальности с целью ее эстетического преобразования. Знаменитые «феерии» Мельеса были не только «прямой» съемкой феерических эстрадных спектаклей руководимого им театра. Мельес впервые открыл и без остроумия и фантазии использовал некоторые творческие возможности съемочного аппарата — так называемые «чудеса» кино — впечатывание, «стоп-камеру», многократную экспозицию и т. п.

Дальнейшее развитие киноискусства пошло по пути синтеза достижений Люмьера и Мельеса, хотя и на более зрелых этапах этого развития — в преимущественно акценте либо на «непреображенное» экранное изображение, либо на «преобразование» объекта съемки с помощью изобразительной трактовки, монтажа и других постановочных средств — нетрудно различить тяготение киноискусства либо к «линии Люмьера», либо к «линии Мельеса».

У нас нет возможности рассмотреть на этих страницах историю становления кино как искусства с минимально хотя бы полнотой и обстоятельностью. Важно подчеркнуть, что развитие это было не менее стремительным, чем превращение еле различимой на горизонте черной точки в летящий на всех парах паровоз в «Прибытии поезда».

И это несмотря на то, что становление киноискусства происходило в отнюдь не благоприятных условиях.

М. Горький одним из первых среди деятелей культуры увидел в кино «удивительное изобретение, еще раз доказавшее энергию и активность человеческого ума». Но и Всероссийской Нижегородской ярмарке, где летом 1896 г. довелось ему впервые познакомиться с «кинематографом», изобретение Люмьера демонстрировалось в помещении кафе-шантана Шарля Омона, и это не могло

не насторожить великого писателя. Едва появившись на свет, кино было поставлено в один ряд с грубыми, антиэстетическими базарными развлечениями, на эксплуатации которых бесстыдно наживались жадные дельцы всех рангов. Попав в орбиту своекорыстных расчетов, в атмосферу рыночного ажиотажа, кино на долгое время было обречено служить «разврату ярмарочного люда» (М. Горький), в лучшем случае, — быть забавным, но пустым развлечением.

Конечно же, уже и в начальный период развития кино и особенно во втором десятилетии его существования шел процесс осмысления специфики нового искусства. Среди массы пошлой базарной продукции, рабски перелицовывавшей сюжеты бульварной литературы и бульварного театра, появлялись фильмы, в которых угадывалась пульсация живой мысли художника, согретой пытливым интересом к важным проблемам жизни, искренней любовью к человеку, в которых сверкали первые прозрения и предвидения будущей выразительной мощи экрана. Об этом речь у нас еще впереди.

Но тот путь, на который толкало киноискусство тогдашнее общество, был все же главенствующим.

В 1907 г., на заре развития кинематографа, В. И. Ленин говорил о том, «что кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры... оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»¹.

Ленинское предвидение стало реальностью в результате Великой Октябрьской социалистической революции.

Такие шедевры советского кино 20-х годов, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Шестая часть мира», впервые и окончательно утвердили способность кино быть высоким, зрелым искусством, произведения которого — по всем художественным параметрам — сопоставимы с шедеврами мировой литературы, живописи, музыки, оказали могучее и необратимое влияние на активизацию демократического, прогрессивного киноискусства во всем мире.

Конечно, и сегодня буржуазный кинематограф в целом,

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино, с. 116.

выступая во всем блеске новейших технических достижений, приносит, как и на заре своего развития, «больша, чем пользы», не просвещая и возвышая, а развращая и унижая миллионы зрителей. Но сегодня существует киноискусство стран социалистического лагеря, фильмы прогрессивных мастеров Запада и молодых кинематографий развивающихся стран, утверждающие веру творческие силы человека и человечества, в неизбежное торжество идей мира и социального прогресса. Это и есть лицо подлинного киноискусства, влияние которого на умы и сердца современников становится все более действенным и широким.

Таким образом, становление кино как искусства — это не только обогащение изобразительно-выразительной палитры экрана, но прежде всего — расширение его содержательных границ, развитие возможностей все более углубленного художественного познания мира и человека.

Диапазон средств выражения и воздействия экрана расширялся, по мере того как кино ставило перед собой все более сложные художественные и идеологические задачи.

ВИДЫ КИНОИСКУССТВА

Каждое искусство обладает некоей внутривидовой структурой. В скульптуре, например, различают «круглую», трехмерную скульптуру и рельеф. Живопись подразделяется на собственно живопись (пластическое изображение, оперирующее цветом) и графику (где цвет не играет определяющей роли и ведущая роль принадлежит рисунку). Разновидностями музыки являются вокальная (использующая как «строительный материал» музыкальные возможности человеческого голоса) и инструментальная (где таким «строительным материалом» выступают звучания музыкальных инструментов).

В сфере художественной литературы можно увидеть нечто подобное, вспомнив о традиционном разграничении «изящной словесности» на прозу и поэзию. В обоих случаях «строительным материалом» здесь является слово. Но в поэтических произведениях властвуют более жесткие, чем в прозе, законы ритмической организации, иные формы композиции.

В основе этих внутривидовых членений лежит, как видим, либо различие в «строительном материале», либо, как в случае с литературой и архитектурой, — разные законы композиции и ритмической организации.

Разновидности в пределах вида искусства представляют также и разные формы, разную меру художественной условности (цвет и исключение цвета; человеческий голос — и «искусственное» звучание инструментов; речь прозаическая, то есть внешне приближенная к обычным, повседневным формам, — и речь стихотворная, ритмически организованная, как правило, рифмованная и т. д.).

В многообразии, многоликости фильмов даже «невооруженным глазом» можно увидеть аналогичное «двучленное» деление. В самом общем смысле оно совпадает с известными нам уже «линиями» — Люмьера и Мельеса.

Действительно, множество самых разнообразных фильмов объединяются по признаку документальности

их «строительного материала». Это фильмы, использующие либо специально снятые документальные кадры, либо материалы киноархивов, либо то и другое одновременно.

Необозримое количество всех остальных картин объединяется в некую «общность» по совершенно иному признаку: такие фильмы порой включают в себя и документально снятый материал, однако стержневое значение имеют здесь съемки специально подготовленных организованных — в соответствии с определенным драматургическим замыслом — объектов. Этими объектами могут быть и актерское действие, разыгранное в павильоне и «на натуре», и сама по себе эта «натура», и графические изображения либо куклы, особым образом изготовленные для последующей покadroвой, мультипликационной съемки.

Каждая из этих «общностей» опирается на особую форму экранной условности. Первая тяготеет к документальному воспроизведению реальности, вторая — к воспроизведению в том или ином виде инсценированного материала.

Но это не последнее внутривидовое членение киноискусства. В первой группе фильмов есть кинопроизведения собственно документальные (где в качестве объектов изображения выступает самый широкий спектр жизненных явлений) и картины, где главным объектом изображения является (вспомним известные слова М. Горького) «наука, ее открытия и завоевания, ее работники и герои», а главной целью — популяризация научных знаний.

Во второй группе резко выделяются фильмы, созданные с помощью актерского искусства, и фильмы, где в качестве «героев» выступают рисованные или кукольные персонажи.

Значит, в границах киноискусства существуют четыре относительно самостоятельные сферы художественного творчества.

В киноведческой литературе они обычно именуется **видами киноискусства**. Точнее было бы сказать — подвиды или даже разновидности, ведь и киноискусство в целом представляет собой вид искусства. Однако не будем изменять сложившейся традиции.

В чем же своеобразие каждого из видов экранного искусства? В. И. Ленин — об этом вспоминает А. В. Луна-

рекий — считал, что в развитии советского кино нужно стремиться главным образом к трем целям. Владимир Ильич указывал на то, «что во всех культурных странах это так и делается, и что нам нужно только, принявши эту форму, вложить в нее возможно более четкий коммунистический смысл».

Первая цель, по мысли Владимира Ильича, — это создание «широко осведомительной» хроники, «которая подбиралась бы соответствующим образом, то есть была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие газеты»¹.

«Широко осведомительная хроника» — это хроникально-документальная экранная информация о самом широком круге явлений и фактов современной политики и общественной жизни. Нужно, чтобы такая документальная информация была не беспорядочной, бессистемной демонстрацией фактов, но «подбиралась бы соответствующим образом». Документальные факты требуют авторского осмысления, оценки, истолкования с правильных идейных позиций. Лишь в этом случае перед нами предстанет не только непреложный в своей достоверности кинодокумент, но и произведение **образной публицистики**.

Ориентируя развитие кинохроники в этом направлении, В. И. Ленин ссылается на опыт лучших советских газет.

Конечно, не все, напечатанное в газете, относится к сфере образной публицистики. Определенное место занимают там сугубо информационные материалы (сообщения информационных агентств, официальные сообщения, документы межгосударственных связей и т. п.), статьи теоретического характера. Образная публицистика представлена на газетной полосе зарисовкой, репортажем, очерком, фельетоном, памфлетом. Но ведь многие из этих жанров литературоведение совершенно справедливо рассматривает в ряду эпических видов (жанров) литературы. А некоторые современные литературоведы, опять-таки, не без оснований, относят их к особому — литературно-публицистическому — роду.

В область хроникально-документального кино входят и ленты чисто информационного назначения, и кинопроизведения, родственные литературной публицистике. Гакне, как «Три песни о Ленине» Д. Вертова. «Пылающий

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино, с. 166.

континент» Р. Кармена или «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Они-то и представляют художественно-документальное кино как вид киноискусства.

Информационная хроника (скажем, традиционные сюжеты «Новостей дня» — подписание межгосударственных договоров, вручение правительственных наград, пуск новой гидроэлектростанции, посевные работы в колхозе и т. п.) не содержит художественного обобщения. Конечно, информационная хроника несет на себе «отпечаток» личности авторов — оператора, режиссера — в той же мере, в какой этот «отпечаток» присутствует в любом деле человеческих рук, требующем творческого подхода, умения, мастерства. Но творческие усилия авторов направлены здесь прежде всего на то, чтобы осмысленно и выразительно запечатлеть данный, хронологически и географически «закрепленный», конкретный факт.

Ныне хроника использует многие из тех средств выражения и воздействия, которыми оперирует и киноискусство, — выразительная композиция кадра, ракурсы, движение камеры, разнообразные приемы монтажа, цвет, слово, музыка и т. д.

Границы между «чистой» хроникой и художественно-документальным кино подвижны, динамичны. Многие хроникальные кадры, запечатлевшие события и факты революции, первых пятилеток, Великой Отечественной войны, сегодня воздействуют на нас с силой художественного образа.

И все же мы с полным основанием можем говорить о различии между кинохроникой, выполняющей прежде всего информационные задачи, и художественно-документальным фильмом, где информация носит подчиненный характер, а на первый план выступает решение образно-публицистических, художественных задач.

Художественность таких фильмов не противоречит их документальной достоверности. Творческое вмешательство художника-документалиста в жизненную реальность не допускает ни «приспособления» этой реальности к априорному авторскому замыслу, ни «документальных» инсценировок.

Позиция художника, его гражданский и человеческий темперамент, его индивидуальная манера реализуются в принципах отбора жизненного материала (или материала архивной хроники), в монтажных сопоставлениях документальных изображений, их ритмической организа-

ции, сплетениях со словом (закадровым словом диктора или словом документального «персонажа»), шумами, музыкой.

Так единичное документальное изображение «возносится» на ступень художественного обобщения.

«Кино, — по мнению Владимира Ильича, — должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники»¹.

Формулируя таким образом следующую основную задачу, к которой нужно стремиться в развитии кинематографа, В. И. Ленин имел в виду необходимость использования экрана как средства самой широкой, массовой популяризации научно-технических знаний. По мнению В. И. Ленина, такие кинолекции не должны быть сухим, чисто дидактическим изложением научного материала. Их нужно сделать впечатляюще образными, адресуя не только к разуму, но и к эмоциям зрителей. Лишь в этом случае задача популяризации может быть решена успешно.

Популяризация науки — особый род идеологической деятельности, возникающей на «пересечении» научного, биологического и художественного, образного мышления. Далеко не все искусства располагают для этого достаточными возможностями. Такое «пересечение» не под силу архитектуре и музыке, лишь в известных пределах осуществимо в театре, живописи, графике. Из всех традиционных искусств наиболее благоприятными условиями для встречи искусства и науки, поэзии и логики обладает литература. Литература оперирует словом, а слово ведь прежде всего главное орудие человеческой мысли, совершеннейший инструмент научной, абстрагирующей деятельности мышления.

Но и у кино с наукой тоже, как уже отмечалось, особые отношения. Детище научно-технического прогресса, кинематограф и сам может выступать как эффективный инструмент научного исследования и эксперимента. Техника кино позволяет не только очень точно документировать научные опыты, но вести длительные научные наблюдения за явлениями и процессами природы и общественной жизни, изучать структуру материи, характер различных форм движения, биологического развития и

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино, с. 166.

т. п. Процесс и результаты научных наблюдений и экспериментов предстают на экране с предельной наглядностью и фотографической точностью — в движении, цветозвучаниях, чрезвычайно близких натуре. Монтаж, слог и другие выразительные средства экрана позволяют строго логично, рационально и в то же время образно, эмоционально выразительно скомпоновать, истолковать, прокомментировать научный материал.

Эти возможности экрана предопределили возникновение и развитие обширной области кинематографа — научного кино и его разделов — научно-исследовательской учебной и научно-популярной кинематографии.

Научно-исследовательские фильмы не предназначены для широкой зрительской аудитории, они носят сугубо специальный характер. Кино используется здесь единственно как инструмент научного исследования и эксперимента.

Учебные фильмы существуют как экранные наглядные пособия в системе школьного и вузовского обучения. Они помогают педагогу полнее изложить, а учащимся — глубже усвоить материал тех или иных учебных дисциплин.

И, наконец, наиболее обширный раздел научного кино — фильмы научно-популярные. Они-то и имеют самое прямое отношение к интересующему нас вопросу.

«Популяризатор непременно должен быть художником, — утверждал в свое время Д. И. Писарев, — ...а высшая, прекраснейшая, самая человеческая задача искусства состоит именно в том, чтобы слиться с наукой и посредством этого слияния дать науке такое практическое могущество, которого она не могла бы приобрести исключительно своими собственными средствами»¹.

Приобщая миллионные массы к сокровищам научных знаний, научно-популярное кино приумножает практическое могущество науки как производительной силы общества.

И все же принадлежат ли произведения, популяризирующие науки, к сфере искусства с той же бесспорной очевидностью, с которой мы относим к этой сфере симфонию или фортепианный концерт, живописное полотно или скульптурную группу, оперный или драматический

спектакль? Ответ на этот вопрос не может быть категорически однозначным.

Встреча науки с искусством на «территории» популяризации рождает разные типы образно-логических сплелений и сплавов. Они различаются формой взаимосвязи, степенью «дозировки» образных и логических элементов — это определяется особенностями содержания и задачи, которую преследует тот или иной тип фильма.

«Клавиатура» научно-популярного кино в этом смысле очень широка — от информационной периодики, художнико-пропагандистских лент и кинолекций (в той или иной степени использующих образность как средство изображения определенного научно-технического материала) до фильмов, значительно дальше вступающих на территорию искусства или даже окончательно «завладевающих» этой территорией.

В научно-популярных фильмах, посвященных вопросам биологии, зоологии, географии, мы зачастую находим не просто сумму образных киноиллюстраций к положениям той или иной науки. Нередко природа предстает здесь перед нами не только в своей объективной природной сущности, но и в ее эстетическом содержании. Такие фильмы учат не только понимать сущность природных закономерностей, но и любить природу, ощущать ее красоту, наслаждаться этой красотой. А это ведь — прямая обязанность искусства.

В фильмах, трактующих проблемы психологии, социологии, педагогики, уже сам объект изображения — человек, особенности его психологии и психики, его взаимоотношения с другими людьми и т. п. — совпадает с предметом и главным объектом изображения в искусстве. Чувственная конкретность киноизображения, возникающие перед нами на экране образы живых, конкретных личностей делают это совпадение особенно ощутимым.

Оно еще более разительно в тех фильмах, где в центре стоит личность конкретного ученого, раскрываются особенности его научного мышления, обусловленные человеческой индивидуальностью, нравственными качествами. В таких картинах информация познавательного-научного в еще большей степени, чем в фильмах биологических, сплетена с эстетической, с образным познанием.

Существование в сфере кинопопуляризации произведений, представляющих разные типы соотношений логи-

¹ Д. И. Писарев. Соч., т. 3. М., ГИХЛ, 1956, с. 131.

ческих и образных начал, не означает, конечно, мнимую «неполноценности» одних форм и столь же мнимого «восходства» (в силу принадлежности к «высокому» искусству) других. По справедливому замечанию И. Силькова, речь должна идти не об иерархии, а о «разных формах творческой деятельности, о свойственных этим формам специфике». Каждый тип, каждая форма вносит свой незаменимый вклад в общее дело кинопопуляризации научных знаний с целью воспитания материалистического мировоззрения и кинопропаганды достижений науки и техники с целью внедрения в практику.

Научно-популярное кино, кроме специфических выразительных средств, связанных с возможностями кинокамеры как инструмента научного исследования, оперирует богатой палитрой средств выражения и воздействия, характерных для каждого из остальных видов: в самых широких масштабах применяет приемы и методы кинодокументалистики, не знает «табу» на использование и сценировки, игры актеров, в целях наглядного моделирования идей и фактов науки обращается к помощи показовой мультсъемки.

По свидетельству Луначарского, «не менее, а пожалуй, более важным считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обнадрующего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чуждых классов и заграничных стран»¹.

Увлекательные художественные картины, представляющие «куски жизни», проникнутые передовыми идеями эпохи, — это, конечно же, художественно-игровое кино.

В. И. Ленин подчеркнул особую важность этого вида киноискусства, учитывая широчайшие возможности художественно-игрового кино в образном познании многогранной и многогранной действительности, могучее влияние его образов на формирование духовного, нравственного мира миллионов зрителей.

Мы знаем, что документальное и научно-популярное кино владеют тем, что недоступно игровому фильму, иначе существование этих видов киноискусства было бы про-

бессмысленным: несрепетированная, незагримированная подлинность документального образа и отсюда — совершенно особый характер излучаемого им публицистического пафоса и драматизма; способность научно-популярного кино открыть зрителю сокровеннейшие тайны познания, сделать его как бы непосредственным участником научного поиска.

Однако за эти преимущества документальное и научно-популярное кино «расплачиваются» известной узостью своей «специализации». Мир научно-популярного кино — о мир науки и человека науки. Как ни многоохватен и разнообразен спектр документального экрана — он все же тяготеет к отражению прежде всего общественных аспектов изображаемых явлений, в том числе и в изображении человека. Необходимость документальной объективности — в документальном кино, научной объективности — в научно-популярном означают известные ограничения в степени художественной субъективности, творческого вымысла, в выборе красок на доступной киноэкрану палитре средств выражения и воздействия.

У художественно-игрового кино тоже есть своя «узкая специализация — человек. Но это человек в его многообразных проявлениях — социальных, бытовых, интимно-личных и т. п., в его отношениях к бесконечно многообразному миру. Игровое кино в человеке отражает облики мира, а в обликах мира отражает человека. Поэтому содержательные границы игрового кино столь беспредельно широки, а творческая фантазия художника, возбужденная действительной жизнью, способна творить беспредельно, многообразные образные модели мира и человека, беспрепятственно пользуясь для этого всем богатейшим спектром выразительных красок экрана.

По той же причине рядом с драматургом и режиссером, оператором, художником, композитором, сотворчеством которых создается также и документальный и научно-популярный фильм, в художественно-игровом кино возникает потребность в непререкаемом творческом соучастии еще одного художника — актера.

Нам осталось охарактеризовать еще один, наиболее своеобразный, вид киноискусства — художественную мультипликацию. Объектом съемки тут становятся не живая реальность и не инсценированное на натуре или в павильоне действие, но специальные рисунки, изображающие последовательные фазы движения условных

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино, с. 166.

персонажей, или специально изготовленные куклы, «принимающие» позы, соответствующие последовательным фазам движения. В искусстве мультипликации различают, таким образом, рисованную и объемную (последнюю зачастую называют «кукольной», хотя существуют фильмы, где в качестве персонажей «действуют» не куклы, а объемные «одушевленные» предметы — спички, клочки и т. п.).

Если другие фильмы изображают реальное, действительное движение (лишь иногда ускоряя или замедляя его с помощью замедленной и ускоренной съемки), то в мультфильме изображается движение вымышленное, существовавшее лишь в авторском воображении. Естественно, что характер этого движения так же, как образ персонажей и трактовка среды, тяготеют здесь к откровенно условным — сказочным, фантастическим, сатирическим, гротескным — формам. Ведь противоположного эффекта — жизнеподобия экранного изображения — кино легко достигает с помощью «обычной» съемки реальных объектов.

Утрачивая в мультфильме одно из своих преимуществ перед другими искусствами (фотографически точно, максимально приближенное к «формам самой жизни» экранное изображение), кино приобретает другое, не менее специфическое, — способность воплощать в звукозрительную динамику экрана самые причудливые, самые невероятные порождения творческой фантазии.

Родившись как «оживленная» графика, искусство мультипликации прошло большой путь развития и совершенствования своих возможностей вместе с развитием всего киноискусства. Она творчески освоила многие открытия «натурного» кино в области монтажа и динамической съемки (рисованные мультфильмы с удивительной выразительностью имитируют крупность планов, смену точек съемки, ракурсы, стремительные наезды и отъезды камеры и т. п.). Развитие современной мультипликации тесно связано с музыкой и с искусством актерского озвучивания персонажей).

Итак, кино игровое, документальное, научно-популярное, художественная мультипликация — четыре ветви на едином стволе киноискусства (при этом нужно, конечно, помнить, что, как уже говорилось, значительная часть документальной и научно-популярной кинопродукции призвана решать чисто информативные или чисто дидакти-

ческие задачи и к сфере искусства не относится). Каждый из видов киноискусства решает свои особые содержательные задачи, оперирует излюбленными красками и выразительной палитрой экрана. В то же время между ними нет непроходимых границ и условием полнокровного развития видов является взаимообогащение, обмен накопленными ценностями, изобразительно-выразительными приемами.

Территория любого из видов киноискусства населена громадным количеством фильмов. Они столь многообразны, что классификация их по тому или иному признаку — тематическому, стилевому и т. д. — содержит немало трудностей. Нас интересует менее всего разработанная киноведением классификация — жанровая. В последующих главах мы и попытаемся дать представление о киножанрах в границах отдельных видов. Главным образом о жанрах, наиболее обширной области киноискусства — игрового кино.

Разграничение кино на «игровое» и «неигровое» принадлежит Д. Вертову. Неигровыми он называл хроникально-документальные фильмы, желая подчеркнуть их существенное отличие от картин, основанных на вымышленном сюжете, «разыгранных» актерами. Позже неигровыми стали называть также фильмы научно-популярные и мультипликационные. Сегодня такое разделение может показаться не слишком-то безупречным — ведь игра актеров или непрофессиональных исполнителей в той или иной мере и форме используется в мультипликационных, научно-популярных, а порой даже и в документальных фильмах.

И все же документальное, научно-популярное и мультипликационное кино в отличие от игрового и ныне остаются по преимуществу неактерскими, то есть неигровыми видами киноискусства.

О КИНОЖАНРАХ

Нельзя сказать, что категория жанра в киноведении (как, впрочем, и в других областях искусствознания и в эстетике) имеет твердо закрепленное, общеупотребимое значение.

В книгах и статьях по киноискусству жанрами кино порой называют его виды (научно-популярный, документальный, мультипликационный «жанры»), иногда этим термином обозначаются семейства фильмов, сгруппированных по признаку предметно-тематического родства (исторический, историко-революционный, биографический и даже... спортивный «жанр»).

Обычно же, и это, наверное, более правильно, под киножанрами понимаются сложившиеся в процессе развития киноискусства относительно устойчивые типы фильмов, по ряду признаков композиции подобные, родственные роману, повести, драме, очерку, поэме и некоторым другим жанрам литературы и театра. Это закреплено в подавляющем большинстве жанровых терминов киноискусства — кинороман, киноповесть, кинодрама, киноочерк, кинопоэма и т. д.

Формирование киножанров с самого начала происходило — и не могло не происходить — под мощным влиянием театральных, литературных, изобразительных традиций. И если на первых порах это было преимущественно влияние увеселительно-развлекательных зрелищных форм и бульварной литературы, то впоследствии — в развитии прогрессивного киноискусства — экран творчески осваивал опыт самых высоких образцов классического и современного искусства.

Кино тем более становилось самостоятельным искусством, чем более органично оно усваивало и перерабатывало достижения театра, живописи, музыки и прежде всего литературы. В этом внешне парадоксальная, а на самом деле — глубоко закономерная диалектика становления кино как искусства синтетического, о чем мы уже достаточно подробно говорили в первой главе.

В родственности жанровых терминов кино и литературы — выражение его синтетической природы и особого места литературы в этом синтезе. Поэтому, прежде чем перейти к разговору о жанрах киноискусства, полезно будет обратиться, хотя бы в общих чертах, к теории жанров литературных.

Советское литературоведение опирается здесь на прочную традицию, в истоках своих восходящую к Платону и Аристотелю и связанную с трудами Гегеля и Белинского.

Как известно, всю обширнейшую область художественной литературы («поэзии», по терминологии В. Г. Белинского) составляют три литературных рода — эпос, лирика и драма.

В эпических произведениях (роман, повесть, рассказ, очерк и т. д.) личность художника-повествователя как бы «растворена» в словесном изображении событий и характеров, читатель остается «один на один» с объективно воспроизведенными картинами действительности.

В лирике (ода, мадригал, послание, элегия и т. д.) личность художника, напротив, «является на первом плане», и мы не иначе, как через нее, все воспринимаем и понимаем» (Белинский).

Конечно, эпос немислим без авторской субъективности так же, как и лирическая субъективность есть лишь особый способ выражения общезначимого, объективного содержания. Речь идет лишь о главенствующих тенденциях, определяющих особенности каждого из этих родов литературы, о преимущественном тяготении эпоса — к воссозданию объективных картин мира, лирики — к выражению чувств и мыслей поэта об этом мире.

В произведениях драматического рода (драма, комедия, трагедия, трагикомедия и т. д.) слиты особенности эпоса и лирики. Как и в эпосе, здесь воспроизводятся характеры и события, но они не описываются, а раскрываются в непосредственных действиях, в «самовыражении» персонажей, что и сближает драму с лирикой.

Как видим, у каждого из литературных родов своя преимущественная сфера изображения: в эпосе — это описание событий и характеров, в лирике — выражение мыслей, чувств и переживаний личности (поэта или его лирического героя), в драме — изображение действий персонажей.

Это определяет и другие заметные различия между

родами. В эпосе рамки времени и пространства воспроизводимых событий могут быть и относительно узкими (например, «Смерть чиновника» А. Чехова), и очень широкими (в романе-эпосе типа «Войны и мира»). Эпос, кроме того, повествует о событиях, уже свершившихся. Даже об отдаленном гипотетическом будущем (в научной фантастике, например) эпический писатель рассказывает как об уже бывшем, случившемся.

Фантазия лирического поэта совершенно свободно скрещивает образы прошлого, уносится в будущее, мгновенно преодолевает космические расстояния. Но, читая (или слушая) лирические стихи, мы становимся свидетелями поэтического переживания, которое высказывает как бы **сейчас, в настоящий момент** («Я помню чудное мгновенье», «Выхожу один я на дорогу» и т. д.).

В драме жизнь не может быть воссоздана с той же широтой, на какую способен эпос. Возможности драмы в этом отношении и ее внешний «физический» объем регламентируются условиями сценического представления. Время в драме разворачивается, становится, течет — настоящим к будущему — на наших глазах.

Таким образом, роды — это сложившиеся в процессе развития литературы наиболее исторически устойчивые типы композиционной организации литературных произведений. Своеобразие каждого из них обусловлено особенностью сферой изображения и формой проявления личностно-авторского начала.

Литературные роды — не от века пребывающие в незыблемости, замкнутые в себе непроницаемые сферы. Они рождаются, формируются, изменяются, взаимодействуют не только между собой, но и с другими искусствами.

Так, в некоторых исследованиях в качестве самостоятельного литературного рода вполне резонно рассматривается лиро-эпос. Лиро-эпические произведения в стихотворной форме органично объединяют эпическое и лирическое изображение жизни. «Слово о полку Игореве», украинские народные думы, поэмы В. Маяковского «Хорошо» и «Владимир Ильич Ленин» — блестящие образцы, представляющие этот род литературы.

Иногда к особым родам литературы относят произведения литературной публицистики (очерк, фельетон, памфлет, художественные мемуары) и музыкальную драматургию (либретто опер, балетов и т. п.). Как новый род литературы, возникший в процессе развития киноис-

кусства, рассматривается сегодня — и не только киноведами, но и многими литературоведами — кинодраматургия. Внутренние членения родов (роман, повесть, рассказ — в эпосе, трагедия, комедия, драма — в драматургии и т. д.) некоторые литературоведы, следуя терминологии, предложенной в свое время В. Г. Белинским, называют **видами**. Другие предпочитают называть их **жанрами**, что, пожалуй, более удобно, ибо позволяет избежать терминологической путаницы (ведь и литература в целом — это **вид искусства**).

«Словарь литературоведческих терминов» определяет жанр как «повторяющееся во многих произведениях на протяжении развития литературы единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ним художника»¹.

Заменяя слова «развитие литературы» на «развитие кино», мы получим самое общее определение киножанра. Исходные жанрообразующие элементы — своеобразие жизненных явлений и авторское к ним отношение — хорошо различимы в комедии, трагедии, оде, эпиграмме. Но, скажем, роман и рассказ тоже ведь различны не просто тем, что первый написан «длинно», а второй — «коротко». Романист открывает перед нами панораму мира или человеческой души в сложной диалектике их развития, в многообразии аспектов и граней. Это предполагает особое, «эпически-спокойное», как принято говорить, авторское отношение к изображаемому жизненным явлениям, дабы не исказить общей картины мира, верности соотношения света и тени, многосложности связей между явлениями. В рассказе перед нами предстает лишь один из фрагментов жизненной панорамы, один из ракурсов человеческого характера. Здесь больше простора для проявления авторской субъективности.

Конечно, более щедрую информацию об авторском отношении к изображаемому явлениям мы получаем на уровне **жанровой разновидности**, когда говорим не просто о романе, рассказе, комедии, но о романе социально-бытовом, психологическом, фантастическом, о комедии бытовой, сатирической, героической, о рассказе психологическом, сатирическом, юмористическом и т. д. и т. п.

¹ Словарь литературоведческих терминов. М., «Просвещение», 1974, с. 82.

Итак, жанры — роман или повесть, драма или трагедия, поэма или баллада — это сложившиеся внутри литературных родов и обладающие относительной исторической устойчивостью типы композиционной организации. Жанры — это память искусства (М. Бахтин). В них концентрируется исторический опыт образного познания мира. Новым поколениям художников не приходится повторять пройденные этапы этого поиска, заново открывая уже найденное предшественниками.

Жанр — это вручаемый художнику прошлым опытом искусства ключ, с помощью которого он «отмыкает» определенную жизненную сферу: многосложную картину мира — в романе, какие-то грани своей души — в лирическом стихотворении, драматические столкновения волея характеров — в драме и т. д. Конечно, каждому новому обладателю «ключа» приходится по-своему затачивать его бороздки и выступы — жизнь меняется, возникают неизвестные предшественникам явления, новые связи. Да и манера пользования ключом — жанром у истинного художника всегда сугубо индивидуальна. Жанры, таким образом, эволюционируют, преображаются, совершенствуются или регрессируют вместе с развитием жизни, вместе с появлением новых художественных задач.

Мы уже говорили о том, что кинодраматургия выступает как внутренняя словесная форма киноискусства. Значит, жанровое решение фильма «запрограммировано» уже в литературном сценарии. Каковы же жанровые возможности кинодраматургии? Самое любопытное здесь пожалуй, состоит в том, что произведения кинодраматургии, не утрачивая своей родовой принадлежности (обусловленной, как мы знаем, возможностями экрана), обнаруживают в каждом отдельном случае определенное сходство с одним из остальных литературных родов.

Действительно, вряд ли нужно прибегать к специальному анализу, чтобы в потоке художественных фильмов различить произведения, родственные по ряду признаков произведениям эпического рода — роману («У озера»), рассказу (две новеллы фильма С. Юткевича «Рассказы о Ленине»), повести («Доживем до понедельника»). Но рядом существуют картины, обнаруживающие сходство с жанрами драматического рода («Калина красная», «Премия», «12 разгневанных мужчин»). Такие фильмы, как «Земля» и «Поэма о море» А. Довженко, некоторые

картины Д. Вертова близки произведениям лиро-эпоса. Многие произведения научно-популярного и документального кино родственны жанрам литературной публицистики. Наконец, есть немалое число картин, подобных произведениям музыкально-драматического рода, — кинооперы, кинобалеты, мюзиклы.

Значит, в пределах киноискусства развиваются сегодня несколько жанровых потоков, аналогичных литературным родам. Это группы эпических, драматических, лирических, лиро-эпических, публицистических и музыкально-драматических киножанров.

Важно понять, что эти жанровые группы не тождественны литературным родам — речь может идти лишь о некоторых чертах сходства.

Действие в кино развивается в более подробно, чем в литературе (и в театре), обозначенной среде, на более или менее широком «натуральном» фоне (будь то съемки на натуре или в павильоне). Поэтому даже в наиболее драматических — в смысле напряженности конфликта и концентрации действия — фильмах всегда присутствует эпическое содержание. Это относится и к фильмам, события которых замкнуты в интерьере, где действует строго ограниченное количество персонажей. Такие фильмы структурно наиболее приближены к сценической камерной драме, однако даже в этом случае в фильме, если он остается фильмом, а не снятым на пленку театром, всегда есть некая эпическая широта. Ведь характеры героев такой ленты раскрываются не только в диалогах, но и в прямом изображении их действий-поступков, в подробном показе окружающей их среды, ее деталей. Переживания, мысли, действия двух-трех героев могут быть исследованы с той же тщательностью и подробностью, с тем же вниманием к деталям, на которые способно эпическое повествование, — через зримый показ на экране тончайшей мимики, выражения глаз, мельчайших психологических нюансов.

С другой стороны, в фильмах, с предельной ясностью выражающих свою близость эпическим жанрам, неизбежно присутствует драматическое начало. Конечно, то же можно сказать и о многих произведениях эпической литературы, на что обращал внимание еще В. Г. Белинский, указывая, в частности, на драматизм эпического повествования в гоголевском «Тарасе Бульбе». Но драматическое начало в эпосе экранном выражается еще и

в том, что здесь, как и в сценической драме, герои неизбежно предстают перед нами не в описании, а в непосредственном действии.

Взаимопроникновение эпического и драматического начал в киножанрах настолько органично и тесно, что преимущественно эпическом или же преимущественно драматическом характерах фильма мы можем с полной определенностью говорить далеко не всегда.

Еще более заметно различие лирических и лиро-эпических жанров в литературе и в кино. Лирическое стихотворение нередко опирается на яркую «картинность» словесных образов, но таких «зримых» описаний там может и не быть (как примеры той или другой возможности вспомним лермонтовские «Парус» и «Думу»). Лирическая экранная всегда «отягощена» пластикой зрительных образов. Она не могла бы существовать вне эпико-драматических, «описательно»-действенных элементов, не представляя в некое подобие «ожившей» абстрактной или сюрреалистической живописи.

Глаза наслезненные бочками выкачу!
Дайте о ребра опереться!
Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули — нельзя выскочить из сердца.

Читательское восприятие не предполагает «перевода» этой поэтической метафоры В. Маяковского в конкретное зрительное представление (человек, опираясь на собственные ребра, безуспешно пытается «выскочить из сердца»). В кинолирике, не порывающей с реализмом, такие метафорические образы неосуществимы.

Близость жанровых спектров кино и литературы означает их полного совпадения. Трудно представить экранные аналогии некоторым жанрам стихотворной лирики — таким, как эпиграмма, мадригал, послание. С другой стороны, в системе литературных жанров лишь большими оговорками можно указать на аналогии комической или вестерна. Хотя в основе этих киножанров нетрудно увидеть следы определенных литературных и театральных влияний, — их своеобразие все же рождено динамическими возможностями экрана.

Некоторые киножанры вообще ближе по своей природе не к литературе, а к изобразительному искусству или музыке (отдельные жанры мультипликации, «мюзикл» и т. п.).

Различия между киножанрами «гнездятся» не только

особенностях их драматургической, сценарной композиции. Они запечатлены в самой их звуко-зрительной образной плоти, в особенностях пластического, монтажно-ритмического, звукового, музыкального решения.

Киноновелла, к примеру, может быть решена преимущественно на монтаже средних и крупных планов (так в свое время М. Ромм снял «Пышку»). Однако невозможно представить себе таким же образом снятый кинороман, где человек должен предстать перед нами, говоря словами Гегеля, «в широко раскинувшемся мире». Пластическое, цветовое, ритмическое решение музыкальной кинокомедии будет иным, чем в кинодраме или в киночерке.

Жанры кино подвержены тем же законам эволюции, что и жанры других искусств. Различие здесь, пожалуй, лишь в том, что если эволюция многих литературных, театральных, изобразительных жанров продолжается в течение тысячелетий, то формирование киножанров происходит буквально на наших глазах. Взаимопроникновение жанров в кино более активно, более динамично, чем в других искусствах, — ведь кино в силу своей необыкновенной молодости пребывает в неустанном движении, изменениях, росте.

ЖАНРЫ ИГРОВОГО КИНО

Питательной средой, в которой зарождались первые игровые фильмы, были юмористические рисунки дешевой периодических изданий, пестрый репертуар цирковых эстрадных представлений, поверхностные «сюжетные бульварного чтива.

В числе ранних жанров игрового кино исследователи называют обычно «феерию», «комическую», «мелодраму» и «авантюрную» ленту.

О «феерии» мы уже упоминали в предыдущей главе в связи с именем Ж. Мельеса. Представление о характере и облике жанра дает Ж. Садуль, рассказывая в своем «Всеобщей истории кино» об одной из самых знаменитых мелесовских лент — «Путешествии на Луну». Персонажи фильма, облаченные в причудливые одежды средневековых астрологов, попадают на Луну в снаряде, выстреленном из огромной бутафорской пушки (снаряд приносят девушки, одетые в матросские костюмчики!). Очутьившись на вулканической лунной равнине, космические путешественники «выходят из своего необычного экипажа, чтобы полюбоваться изумительным светом, исходящим от Земли». В следующих сценах дается «своего рода «обозрение» планет и созвездий. Большая Медведица изображается шестью красивыми девушками, каждая из которых держит звезду. Венера, Феб, Арктур, Сатурн с окном, в котором появляется бог планеты... Светильники проходят в наплывах одно за другим на черном фоне декораций, в то время как растаявшие возле снаряда исследователи спят и грезят...»¹. Ж. Садуль находит в ленте «легкий увлекательный юмор, наивную очаровательную фантазию».

У Ж. Садуля, писавшего о «феериях» в пору, когда кино уже стало могучим искусством, были основания отозваться о первых — неуклюжих и робких — шагах

¹ Ж. Садуль. История киноискусства от его зарождения и до наших дней. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 43.

кино с симпатией и даже нежностью. В этих наивных коротеньких лентах кино впервые нащупывало свои, пусть еще простейшие, элементарные, выразительные возможности. Наверное, то же нужно сказать и о некоторых других ранних киножанрах.

Основу «комической» составляли сменявшиеся на экране с молниеносной быстротой нелепые злоключения комических персонажей. «Комическая» действовала безшибочно, как щекотка, — пишет исследователь ранних киножанров Э. Арнольди. — К превеликому восторгу зрителей в бесчисленных коротеньких фильмах на людей выливали ведра с краской и помоями, штукатуры мазали рокового по лицу известкой, из окна вываливались на головы прохожих тяжелые предметы, базарные торговки надевали покупателю горшок со сметаной на голову до самых плеч, и он падал в корзину с яйцами»¹.

Зачастую вереница подобных нелепостей объединялась мотивом погони — самым непосредственным и наглядным (но и самым элементарным) выражением кинематографической динамики.

Вопиющая примитивность содержания ранней «комической» очевидна. И все же эти примитивные ленты давали игровому кино опыт натуральных съемок («феерии» и большая часть ранних «мелодрам» снимались в закрытых помещениях), заставляли более четко выражать ритм действия, приближали к пониманию — пусть еще неотчетливому, смутному — азов киномонтажа. Персонажу «комической», по словам одного из историков западного кино, «тесно на подмостках маленькой театральной сцены в ателье. Ему нужна улица, по которой он мог бы бежать, спогыкаясь и падая. И... режиссеры... вынуждены в погоне за ним переносить аппарат с места на место, еле успевать снимать короткие куски, вращать следом за ним аппарат панорамой, отказываясь от театральных мизансцен...»².

Кроме того, «комическая», как и «феерия», активнее, нежели другие ранние жанры, обращалась к использованию трюковых возможностей съемочной камеры.

Жгучий интерес буржуазного кино к теме преступления проявился уже в самом начале его развития. Очень

¹ Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 241.

² Ф. Шипулинский. История кино на Западе. М., ГИХЛ, 1933, с. 94.

скоро авантюрно-уголовные ленты обретают свои специфические жанровые особенности. Драматургической пружиной, запускающей стремительно развивающееся действие, становятся здесь преступление и преследование преступников полицией. Длительные перипетии преследования, обильно оснащенные перестрелками, завершаются арестом преступников. Опыт съемки авантюрных лент, может быть, в еще большей степени, чем опыт «мимической», толкал первых кинематографистов к созданию особых, отличных от театра, повествовательных возможностей экрана (быстрая переборка действия во времени и пространстве, параллельный показ одновременно происходящих событий и т. п.) с помощью монтажа кадров различной длины и крупности.

Конечно, ясное осознание этих средств выражения воздействия станет нормой значительно позже. Однако раннем американском «боевике» «Большое ограбление поезда», снятом режиссером Э. Портером в 1903 г., есть и монтажный ритм, подчеркивающий напряженность драматургической ситуации, и параллельное развитие действия, и даже увенчивающий фильм ...крупный план одного из бандитов, прицеливающегося в зрительный глаз из увесистого револьвера.

В смысле же идейном ранние авантюрно-уголовные ленты оставались на общем для «синематографа» того поры буржуазно-охранительном уровне и с простодушной прямолинейностью внедряли, как верно замечает Э. Арнольди, в сознание масс «представление о силе буржуазного правосудия и неизбежности наказания правонарушителя».

Истоки ранней экранной «мелодрамы» было бы безуспешно искать в одноименном жанре западноевропейского театра конца XVIII—начала XIX в. Мелодрама этого времени смело выступила против догматических норм классицизма, обратилась к изображению жизни простых обычных людей с позиций гуманистических идеалов, провозглашенных Французской буржуазной революцией. В течение времени на сцене буржуазного театра мелодрама потеряла демократический и гуманистический дух, закоснела в драматургических штампах, назойливой поведении куцых буржуазных добродетелей. Как раз эта регрессивная ее форма и стала образцом для юного кинематографа.

В одной из самых ранних французских лент такого рода — в «Отравительнице» (все ее действие происходит в одном кадре и длится около 3 минут) — мы видим аляповатую декорацию, изображающую две комнаты, разделенные стеной перегородкой с дверью. В левой комнате — на кровати мается, видимо, очень больной старик. В правой — гостиная, где его молодая жена с помощью «отравленной жестикуляции» (кино-то немое, да еще и без слов!) объясняет франтоватому любовнику: она только что дала мужу отравленное питье. Бедняга из-за дурного вкуса все это слышит, но — о ужас — яд уже выпит, и ему остается лишь картинно заламывать руки, выражая тем самым свое крайнее отчаяние и беспредельный гнев. В темной ночной рубаше и с пистолетом в руке муж врывается в гостиную и — бах! бах! — убивает жену и любовника. Но и сам тут же падает замертво под действием смертельного яда...

В этой примитивнейшей ленте — как бы квинтэссенция ранней кинематографической «мелодрамы» — с ее социальностью и антипсихологизмом, жадным смакованием мотивов адюльтера, шаблонностью ситуаций, убожеством моральных прописей.

В числе ранних кинематографических жанров иногда называют еще и «исторический». Действительно, попытки снимать игровые ленты о событиях исторического прошлого предпринимались уже самыми первыми кинематографистами. Но ленты эти были бесконечно далеки от художественного воспроизведения истории.

Такой «исторической» лентой была, к примеру, первая игровая картина русского буржуазного кино «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). В шести сценах-кадрах перед зрителем разворачивался вполне шаблонный мелодраматический «сюжет» (с его привычными атрибутами — измена, ревность, убийство), крайне примитивно воспроизводивший коллизию, запечатленную в популярной народной песне «Из-за острова на стрежень».

Некоторые из ранних «исторических» лент отличались большей тщательностью постановки, большей — одной раз очень высокой — степенью исторической достоверности костюмов, реквизита, декораций (к примеру, поставленная в 1908 году во Франции лента «Убийство герцога Гиза», в оформлении которой участвовали известные художники и снимались прославленные артисты французской сцены). Но по содержанию и жанровой су-

ти даже эти ленты оставались далекими от художественного постижения истории «костюмными» мелодрамами

* * *

Ранние жанровые примитивы с течением времени ображались, жадно и ловко впитывая новые технические приемы и краски все более расширявшейся палитры образных и выразительных средств экрана. Но в преобразенном виде именно эти жанры составляют сценическую часть репертуара буржуазного коммерческого кино. Подобно тому, как искусная пластическая операция, неузнаваемо преображая лицо человека, изменяет внутренней, духовной сути личности, современные модификации ранних киножанров, блистая поумело скроенной драматургией, выразительной пластикой, четким профессионализмом актерской игры, в сфере содержательной недалеко ушли от своих предшественников.

Современная буржуазно-коммерческая мелодрама, обращаясь в замкнутом кругу «вечных» абстрактных категорий «добра» и «зла», по-прежнему утверждает нормы и догмы буржуазной морали. Она лежит в основе «исторических» боевиков типа «Клеопатры» или «Бен-Гур», ошеломляющих постановочным размахом, но лишенных подлинного исторического содержания. Детектив и вестерн — жанровые модификации авантюрной ленты — редкими исключениями лавируют между прославленными типами полицейского сыщика, верного стража буржуазного общественного порядка, и романтизацией преступника, проповедью насилия и жестокости. Наивные феерии мельесовских времен обернулись сегодня оглуляюще пошлым зрелищем вроде «12 подвигов Геракла» или же, оснастившись в духе времени «научной» атрибутикой, выступают в виде ужасающих фантазмагорий типа «Нашествия дикарей на Землю» (в этом фильме рисуются кошмарные картины захвата Земли расой роботов-инопланетян).

Но в развитии киноискусства всегда жила и другая прогрессивная тенденция. От ранних жанровых примитивов путь кино лежал не только в направлении их внешнего преобразования, но и в сторону их внутреннего содержательного обогащения, в сторону создания новых, неизвестных раннему экрану, жанров.

В фильмах мастеров, стремившихся к углублению социальной и психологической характеристики персонажей,

утверждению демократических и гуманистических идей, мелодрама нередко обретала признаки психологической драмы. Эта тенденция особенно рельефно проявилась в русском и шведском кино.

Интересно с этой точки зрения сравнить две экранизации пушкинской «Пиковой дамы», осуществленные в русском дореволюционном кино. Десятиминутная лента, снятая в 1910 году режиссером П. Чардыниным, состоит из порыва, из подавляющего большинства игровых фильмов тех пор, из нескольких грубо и приблизительно декорированных сцен-кадров. Их содержание передавало лишь самую поверхностную, схематическую наметку фабулы — повести даже, а оперного либретто «Пиковой дамы». Полностью, изображавшие Германна, Лизу, графиню, были всего лишь до карикатурности условными обозначениями пушкинских героев. Разумеется, не чем иным, как примитивнейшей экранной мелодрамой такая лента быть не могла.

В 1916 г. «Пиковую даму» поставил Я. Протазанов. Фильм стал одним из самых приметных достижений русского дореволюционного кино. Прозаическое произведение «опротоилось» в экранную драму, в центре которой оказался характер Германна. Я. Протазанов и исполнитель роли Германна И. Мозжухин не просто «грамотно» проиллюстрировали повесть Пушкина, но попытались дать современное истолкование ее социально-психологического содержания. Они показали в Германне человека, захваченного идеей обогащения и идущего к своей цели напролом, через все моральные преграды. По своему замечанию С. Гинзбурга, Германн в фильме был как бы отблеском той лихорадочной страсти к наживе, спекуляции и биржевым аферам, которая охватила русское буржуазное общество в годы первой мировой войны. Таким образом, путь к экранной драме предполагал насыщение фильмов социальным смыслом, пробуждение авторского интереса к психологии персонажей. А это вызвало «цепную реакцию» во всей образной системе фильма — пластическая трактовка среды, игра актеров оказались более естественными, правдивыми.

Процесс зарождения эпических жанров игрового кино хорошо прослеживается на примере эволюции «исторических» лент — от «костюмных» мелодрам к фильмам, опирающимся на эпическую основу. Спустя лишь четыре года после «Понизовой вольницы» появляется первый в

России полнометражный (2000 метров, 1 час 40 мин экранной демонстрации) фильм «Оборона Севастополя». В этой картине не было мелодраматической интриги — на экране возникали эпизоды, в хронологической последовательности воспроизводившие основные события Севастопольской обороны во время Крымской войны. Глубочайшего художественного постижения истории не было в этом фильме. Но в снятых на местах исторических событий массовых батальных эпизодах, в сценах участия населения в обороне города, затопления русских кораблей в Севастопольской бухте оживал правдивый исторический колорит. На экране возникало своеобразное жанровое образование явно эпического характера.

Развитие эпической линии в кинематографе той эпохи эффектно выразилось в фильме американского режиссера Д.-У. Гриффита «Нетерпимость» (1916 г.). В драматургической композиции фильма переплетено развитие четырех больших эпизодов — «Падение Вавилона» (35 до н. э.), «Жизнь и страдания Христа», «Варфоломеевская ночь» (1572 г.) и, наконец, «Мать и закон» (жизнь в США 10-х годов).

По мысли Гриффита, эти четыре эпизода должны были показать пагубность человеческой нетерпимости, а также объяснить все несчастия человеческого рода на протяжении его истории. Идея, как видим, далекая от подлинного историзма. Но успешность предприятия Гриффитом разведки новых жанровых возможностей кинематографа вряд ли может быть подвергнута сомнению.

Конечно, эпическая линия развития кино находила свое выражение не только в таких редкостных сюжетных конструкциях, чаще всего она воплощалась в жанре киноповести.

Киноповесть ориентировалась на изображение характеров, на психологизм актерской игры. Это сближало ее с кинодрамой. Но если в кинодраме развивалось по преимуществу камерное, ограниченное во времени и пространстве действие, в основе которого лежал какой-то психологический, реже — социальный, конфликт, то повесть давала возможность для более пространной характеристики бытового и социального окружения героев.

Эволюция жанра комической (кстати сказать, комическая близка не столько комедии как виду драмы, сколько не ограниченному развитию единого действия по отношению к творчеству Ч.

Чаплина: Уже в своих короткометражных лентах Чаплин существенно углубляет содержательную емкость этого жанра. В начале сугубо неприязнительного и, так сказать, «агрессивно бессодержательного» жанра. В этих его фильмах виртуозно, с блистательной выдумкой и мастерством использованы традиционные атрибуты и приемы комической — мотив погони, фарсовые трюки — вплоть до «обязательных» неожиданных падений, пинков и затрещин. В условно эксцентрический язык жанра не мешая Чаплину в «Работе», «Бродяге», «Банке», «Тихой улице», «Иммигранте» и других «маленьких шедеврах» 1915—1918 годов (многие читатели имели удовольствие видеть эти ленты по Центральному телевидению) недвусмысленно обозначить отнюдь не условные, а вполне реальные, неприглядные черты современной художнику капиталистической действительности.

Движение кино от крайне поверхностного увеселительно-развлекательного зрелища к искусству тормозилось и сдерживалось коммерческой, торгашеской природой буржуазного кинопроизводства. И все же фильмы, подобные тем, о которых только что говорилось, хотя и шли каплей в море пошлой рыночной кинопродукции, свидетельствовали о жизнеспособности и перспективности рождавшегося искусства.

* * *

Могучим ускорителем развития мирового кино стала Великая Октябрьская социалистическая революция.

Освоение экраном революционной действительности, образное воплощение ее высоких гуманистических идеалов самым непосредственным образом сказалось на сложившейся системе киножанров. Формирование советского кино как искусства социалистического реализма протекало в острой борьбе против рецидивов буржуазно-американского кинематографа и модернистско-формалистических влияний, зачастую облаченных в тогу «левого», «революционного» искусства. В процессе этой борьбы некоторые традиционные жанры, утратившие под собой социальную почву, умирали (так бесславно скончались салонно-психологическая драма, двусмысленно-скабрезные фарсы). Другие трансформировались, обновлялись на новой содержательной основе. Наконец, возникли совершенно новые, неведомые старому кино, жанры.

Творчество молодых корифеев советского кино —

С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко — вдохн
лялось общей целью — запечатлеть средствами нов
искусства победоносную социалистическую революци
как величайший акт исторического творчества масс п
руководством пролетариата и его партии.

Традиционные для буржуазного, мещанского кинем
тографа камерные жанровые конструкции для решен
этой задачи, разумеется, не годились. И вот горизонт
экрана, вмещавшие прежде, как правило, лишь тесны
условный, далекий от подлинной жизни «киномир», п
селенный столь же условными, далекими от жизни пе
сонажами, широко распахнулись, чтобы вобрать в се
образ революционного народа, художественно осмысле
ные закономерности истории.

Создатели «Броненосца «Потемкина» и «Октябрь
«Матери» и «Конца Санкт-Петербурга», «Арсенала»
«Земли», захваченные грандиозностью масштабов ре
люции, огромностью ее гуманистического смысла, ош
щали себя счастливыми ее свидетелями и участниками
хотели быть — и были — не хроникерами, не бесстрастн
ми летописцами, а восторженными поэтами революци

Киноведы с полным основанием обозначают ведущ
направление в советском киноискусстве 20-х годов к
поэтическое. Нередко в трудах по истории и теории ки
поэтический кинематограф той поры называется такж
эпическим. Эти определения вовсе не противоречат др
другу. Термин «эпический» указывает здесь на некоторо
родство произведений поэтического кино 20-х годов не
жанрами современной прозы — рассказом, повестью, р
маном, — а, скорее, с народным героическим эпосом (ру
ские былины и исторические песни, украинские думы)
в известной степени, с героической эпопеей древности
средневековья («Илиада», «Калевала», «Песнь о Ролан
де» и др.). Народный эпос — героические эпопеи и песн
патриотического содержания с исторической основой
Для произведений народного эпоса характерны широки
охват событий во времени и пространстве, полнота из
бражения и драматизм. В герое эпоса — богатыре, во
не — воплощаются лучшие черты народного характера.

Разумеется, киноэпопея не была попыткой возрожде
ния героической эпопеи древности — К. Маркс, как из
вестно, писал, что произведения древнего эпоса «в свое
классической форме, составляющей эпоху в мировой ис
тории, никогда не могут быть созданы, как только нача

сь художественное производство как таковое». Речь в
нном случае идет лишь о некоторых чертах структур
ой близости.

Что же определяет принадлежность таких фильмов,
к «Броненосец», «Октябрь», «Конец Санкт-Петербур
», «Арсенал», к особому жанру, получившему в совет
ом киноведении название революционной киноэпопеи?
В основе каждой из этих картин лежит художествен
е изображение реальных исторических событий, свя
нных с революционной борьбой народа против царско
самодержавия и буржуазии, в каждой развертыва
ется эпический конфликт — бескомпромиссная борьба
отивостоящих друг другу классовых сил, решающая
и судьбы всего народа, для судеб истории. Героем
есь выступает коллектив, масса, сплоченная единством
волюционной цели. Однако масса в киноэпопее отнюдь
безлика — ее впечатляющий облик складывается не
лько из коллективных «жестов» тысяч. Массовые сце
ны и эпизоды в киноэпопее полны поразительно харак
рных образов живых, конкретных представителей мас
ы, как бы выхваченных из толпы острым и зорким оком
нокамеры. И все же подлинным героем в «Броненос
«Потемкине» и «Октябре» выступает образ революци
ного коллектива.

В киноэпопеях В. Пудовкина и А. Довженко мы на
дим более подробно очерченные образы центральных
роев. Однако и здесь герой выступает не как индиви
уализированный образ-характер, а как эпическое воп
ищение революционной массы, класса. Не случайно ав
торы «Конца Санкт-Петербурга» называют своего героя
росто Парнем, а Тимош Стоян в финале «Арсенала»,
подобно героям народного эпоса, неуязвим для вражес
их пуль.

Для киноэпопеи характерна документальная досто
верность в воссоздании облика и атмосферы историче
ских событий.

К примеру, эпизоды встречи В. И. Ленина питерским
ролетариатом на Финляндском вокзале, расстрела
польской демонстрации или штурма Зимнего в фильме
«Октябрь» обладают полной иллюзией доподлинной ис
торической хроники. То же находим в «Броненосце» (Эй
зенштейн с полным основанием говорил, что фильм этот
смотрится как хроника, а действует как драма), «Кон
ца Санкт-Петербурга», во многих эпизодах «Арсенала».

Но документальная достоверность в киноэпопее органично сосуществует с эпической обобщенностью, щедростью метафоричностью, художественной гиперболой.

Между киноэпопеями 20-х годов существуют, впрочем, и заметные различия. В «Броненосце» эпический конфликт локализован во времени и пространстве. Пять больших эпизодов фильма, подобно пяти актам древнегреческой трагедии, прочнейшим образом связаны развитием единого конфликта. Проходя через ряд периодических подъемов и спадов, действие неудержимо движется к завязке к кульминации и развязке. Поэтому «Броненосец» «Потемкин» «действует как драма».

В «Октябре», «Конце Санкт-Петербурга», «Арсенале» перед нами не один локальный (хотя бы и очень значительный) исторический эпизод, а целый ряд масштабных исторических событий — первая мировая война, свержение самодержавия, Октябрь. Эпический конфликт развертывается тут не драматически импульсивно и компактно, как в «Броненосце», а многолинейно, замесленно.

В «Октябре» эпическое повествование «тормозит» насковозь пронизывающим образную плоть фильма авторским «комментарием». Так, Керенского и Корнилова Эйзенштейн монтажно сопоставляет с хрупкой каменной статуэткой Наполеона. В одном из кадров две статуэтки сталкиваются лбами («Два Бонапарта» гласит надпись). После панической истерики Керенского, узнавшего о начале Корниловского мятежа, разбивается на куски одна из статуэток, а после провала этой монархической авантюры — вдребезги разбивается другая. «Защитницы Зимнего — ударницы «женского батальона смерти» иронически сопоставлены со скульптурами Родена и Каменского, воплощающими образы любви и материнства. Кадры, изображающие выступающих на съезде Советов с «убаюкивающими» речами и демагогической болтовней меньшевиков и эсеров, Эйзенштейн чередует с кадрами арф и балалайки (выступления большевиков он дает в монтажном контексте атакующих Зимний красногвардейцев, строчащих пулеметов).

Если в этом пристрастном авторском комментарии слышится голос художника-публициста, то довженковский «Арсенал» проникновенно лиричен. Развитие эпической линии здесь крайне фрагментарно, прерывисто, в нее вплетены многочисленные эпизоды и сцены, имеющие

весьма опосредованную связь с повествованием о восстании арсенальцев. Документальная достоверность и дело уступает место поэтически условным решениям, которые питаются из драгоценного источника украинского национального фольклора. Как в старинных песнях и сказках, в фильме Довженко мать ожидает сына с войнами, стоя у свежеразрытой могилы, кони разговаривают с людьми, пущенная в упор вражеская пуля не берет героя... Все это определяет несколько особое место «Арсенала» в ряду революционных киноэпопеей. Особенности киноэпопеи сочетаются здесь (так же, как и в первом крупном фильме Довженко «Звенигора») с признаками лиро-эпической поэмы. В рамках этого жанра возможны высокая мера лирической субъективности, и откровенная поэтическая условность, сказочные, фантастические образы.

Лиро-эпической поэмой является и величайшее создание Довженко «Земля». Повествуя о событиях громадного исторического масштаба и смысла — о революционном утверждении новых, коллективистских, начал в жизни украинского крестьянства, — фильм не воссоздает каких-то конкретных исторических событий, что характерно для киноэпопеи. Довженко говорил, что в «Земле» «никого особенного как будто бы не происходит», имея в виду, конечно же, поистине песенную простоту и лаконизм фабулы своей картины (комсомолец Василь вместе со своими друзьями привел в родное село трактор, перепахал кулацкие межи и был убит кулацкой пулей). Но интенсивность мыслей и чувств, высокий накал страстей — и автора, и персонажей, заключенные в сюжетной плоти, которой обрастает эта несложная фабула, настолько значительны, что фильм становится исполненной глубокого философского смысла поэмой о трудном, но неизбежном торжестве новой жизни.

Могучей эпической силой дышит «Конец Санкт-Петербурга»: предельно выразительный образ предреволюционной русской деревни в начале фильма, контрастно противопоставленные облики двух Петербургов — торжественно чопорной столицы русского самодержавия и Питера пролетарских окраин, параллельно смонтированные сцены бешеного ажиотажа на бирже и ужасов мировой войны, впечатляющие эпизоды Октября — исторический выстрел Петропавловки, утро после штурма Зимнего... На фоне этих монументальных экранных фресок прочер-

чена линия безымянного крестьянского парня. Прочерта, правда, пунктирно — герой зачастую надолго исчезает с экрана, уступая место событиям. Парень — герой эпический, он — представитель массы, один из миллионов. Но в его судьбе есть личное, индивидуальное — ведая того, он выдает полиции «земляка» — руководителя забастовки; желая восстановить справедливость, участвует в разгроме кабинета хозяина-заводчика, и т. п. В это киноэпопею прорастают зерна будущего социально-психологического киноромана.

Признаки еще более близкой роману эпической структуры видим мы и в следующем фильме Пудовкина — «Потомке Чингис-хана», посвященном пробуждению народов Азии к национально-освободительной, антиколониальной борьбе под влиянием Октябрьской революции. И здесь герой — молодой пастух и охотник Мир — представитель массы, один из миллионов. Но типичность героя покоится на неповторимости его личной индивидуальной судьбы.

Подробно прослеженная судьба героя, живущего в сложном и просторном историческом, социальном мире, позволяет видеть в этом фильме Пудовкина прообраз или первый опыт жанра, который окончательно сформировывается только в период звукового кино.

«Потомок Чингис-хана» принадлежит поэтическому кинематографу 20-х годов. Его «романное» повествование пронизано монтажными метафорами, условно поэтическими решениями.

В пределах того же художественного течения находится и пудовкинская «Мать», хотя в жанровом отношении фильм этот не киноэпопея, не лиро-эпическая поэма, а кинодрама.

Н. Зархи и В. Пудовкин взяли у Горького тему приход матери в революцию, основную мысль — о духовном расцвете личности под влиянием сознательного участия в революционной борьбе, но выстроили совершенно иную, экранную, композицию, по-своему мотивировали поступки героини. В фильме мать указывает жандармам тайник, где хранится спрятанное революционером оружие, надеясь, что это спасет Павла от тюрьмы. Когда же мать видит, что поступок этот не только не помогает сыну, но стал причиной его ареста, в ее сознании происходит перелом. Так — не постепенно, а через переживания большого внутреннего потрясения, через осознание

трагической вины» перед сыном — происходит прозрение Ниловны в фильме.

В сюжетном действии фильма каждый эпизод — необходимое звено развития драматического конфликта. Драматическая целостность фильма подстать «Броненосцу», но субъектами целенаправленного и крайне напряженного драматического действия в «Матери» выступает коллективный герой, а индивидуализированные образы — характеры. Поэтому фильм — кинодрама.

«Мать», впрочем, существенно отличается от экранных драм прошлых времен. В ней дышит воздух истории, слышна могучая поступь рабочей массы, вступающей в борьбу с самодержавием. В. Шкловский заметил как-то по поводу образа Ниловны в фильме: «В дальнем и глубоком плане мать — это Россия, это народ, приходящий в революцию». Драматическое начало в жанровой структуре «Матери» является определяющим и ведущим, но структура эта вобрала в себя и мощь эпоса и проникновенность лирики.

* * *

Жанры киноэпопеи, лиро-эпической кинопоэмы, эпической (именно так хочется определить жанр «Матери») кинодрамы, сформировавшиеся в рамках поэтического кинематографа 20-х годов, были в первую очередь идеальным инструментом художественного осмысления величайшей революционной истории во всем ее грандиозном, уже легендарном величии. Трудные, противоречивые процессы становления нового быта, новых человеческих отношений, новой нравственности, хотя и являлись непосредственным следствием и продолжением революционных битв, были будничной — при всей небудничности нового истинного смысла — повседневностью. Художественное постижение этого смысла требовало иных жанровых инструментов, с помощью которых можно было бы показать на экране будничную, лишенную ореола легендарности борьбу за утверждение новой жизни. И здесь оказались полезными те из киножанров, уже известных дореволюционному кино, которые, впитывая новую проблематику, новое жизненное содержание, обнаружили способность к прогрессивному развитию.

В книге профессора В. Туркина «Сюжет и композиция сценария», опубликованной в 1934 г., но обобщившей прежде всего опыт немого кино, исследователь предла-

гал рассматривать структуру кинодраматургического произведения (а значит, и фильма) как «драматизированную повесть» или «драматизированное повествование». По мысли В. Туркина, в таком драматизированном повествовании могут получить преобладающее влияние либо драматические, либо повествовательные элементы, что на крайних полюсах дает кинодраму и киноповесть (новелла здесь — синоним кинорассказа).

Движущей силой в кинодраме является конфликт, с мораскрытие характеров в борьбе, в действии. Этот тип композиции соответствует — в основных чертах — композиции классической сценической драмы с ее членением на экспозицию и завязку, восходящее движение сюжета к кульминации, затем — к катастрофе и развязке.

«Полярный» драматическому тип сюжетной киноструктуры — повествовательный — Туркин называет событийным, фабулистическим. Основным организующим началом выступает здесь «интересный состав событий, интересная фабула, какая-то необычайная анекдотическая ситуация или целый ряд интересных происшествий».

Пример четко и последовательно выраженной драматической структуры, то есть кинодрамы, в зрелом немом кино — фильм Л. Кулешова «По закону» — экранизация рассказа Д. Лондона «Неожиданное». Действие фильма происходит на Аляске в пору «золотой лихорадки». Два золотоискателя — муж и жена, отрезанные от всего мира разливом Юкона, стерегут убийцу, своего недавнего компаньона, дожидаясь возможности передать его в руки правосудия. Когда тягостное ожидание становится невыносимым, они перед портретом английской королевы инсценируют «законное» судебное разбирательство, выносят смертный приговор и собственноручно приводят его в исполнение. Люди, столь ревностно желавшие соблюсти букву закона, подавлявшие во имя этого в себе проявления простых гуманных человеческих чувств, сами становятся убийцами. Эта коллизия в сценарии (написанном В. Шкловским) и фильме предельно драматизирована — психологический конфликт между убийцей и его будущими убийцами развивается последовательно, без отступлений, от эпизода к эпизоду. Пространственная локальность действия (за исключением нескольких панорамных сцен, события происходят в тесной хижине золо-

искателей) позволяет еще более подчеркнуть его неслучайное развитие от экспозиции (где мы впервые знакомимся с героями, узнаем об их взаимоотношениях) и завязки (обида будущего убийцы на явную несправедливость «компаньонов») к нарастающему развитию действия (убийство и следующие за ним эпизоды в хижине), кульминации («суд», смертный приговор) и развязке (завязь).

Разумеется, «полярность» кинодрамы и киноповести нельзя считать абсолютной. Ведь драматическая и фабулистическая, событийная, структуры не пребывают в какой непроницаемой замкнутости — в живом кинематографическом процессе они, по выражению В. Туркина, активно взаимодействуют и заимствуют друг у друга отдельные элементы, включая их в свою систему».

Фильмы, тяготеющие к событийному, фабулистическому строю композиции (и в той или иной мере и форме включающие в «свою систему» драматические элементы), получили большее распространение. На этой основе развились обновленные вторжением новой проблематики, нового жизненного содержания жанры киноповести, приключенческого и комедийного фильма, кино melodрамы.

В советском киноискусстве 20-х годов жанр киноповести представлен очень широко — это «Дом в сугробах» и «Парижский сапожник» Ф. Эрмлера, «Его призыв» и «Сорок первый» Я. Протазанова, «Третья Мещанская» А. Роома, «Два дня» Г. Стабового и многие другие фильмы, ставшие классикой нашего немого кино. Объектом изображения в киноповести становилась полная проработка истории и борьбы современности. Поэтому в структуре киноповести 20-х годов, как правило, существовало отчетливо выраженное драматическое действие, драматический конфликт, сшибка характеров, мировоззрений.

Так, в основе киноповести Ф. Эрмлера «Парижский сапожник», посвященной острому морально-бытовому конфликту, которые в пору появления фильма оживленно дискутировались в кругах молодежи, лежит развитие достаточно глубокого и напряженного драматического конфликта. Но это развитие плотно «впаяно» в обстоятельное, полное выразительных деталей и подробностей, изображение жизни и быта фабричной молодежи маленького провинциального городка.

Повествовательные «кусочки» фильма, рисующие уст-

¹ В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. М., 1934, с. 93

роенный комсомольцами на крыше фабрики солярий и скромное, но исполненное неподдельного энтузиазма празднество по случаю юбилея городской добровольной пожарной дружины, не менее важны в его структуре, нежели драматические перипетии взаимоотношений центральных героев.

Таким образом, в киноповести мы находим как свободную «жизнеподобную» цепь событий и происшествий, в рамках которых развивается определенное драматическое действие. Звенья этой цепи, конечно же, связаны логикой развития темы, но связь эта лишена жесткой целенаправленности, которой подчиняется сюжет на эпизодов в кинодраме.

К жанру киноповести следует отнести и многие известные фильмы прогрессивных мастеров западного кинематографа 20-х годов — такие, как «Алчность» Э. Штрогейма, «Большой парад» и «Толпа» К. Видора, «Безрадостный перекресток» В. Пабста, «Поездка матушки Краузе за счастьем» Ф. Ютци. На фоне развлекательной и «отвлекающей» массовой кинопродукции эти фильмы резко выделялись правдивым изображением жизни простых людей послевоенной Америки и Европы, стремлением к художественному анализу социальных противоречий.

Наиболее прямое, «дословное», выражение фабулы — стическая, событийная структура находит в приключенческом фильме и его жанровых разновидностях. Приключенческий фильм этих лет сосредоточивает внимание на динамике приключений героя, вынужденного во имя достижения своих целей преодолевать многочисленные препятствия, находить выход из, казалось бы, безвыходных положений. Конечно, эти действия, нередко сопряженные со смертельным риском, требующие предельного личного мужества, решительности, отваги, определенным образом характеризуют героя. Но характеристика эта скорее «моторная», чем психологическая. Интеллектуальный и нравственный облик героя в значительной степени «дорисовывается» воображением зрителя. Движение и развитие сюжета, осложненной всякого рода неожиданностями и случайностями, не сбивается, как в психологической или бытовой киноповести, на тропки побочных и сопутствующих тем и сюжетных линий. Предельно напряженное стремительное, оно завершается торжеством героя, преодолевшего все препятствия и достигшего, наконец, своей цели.

Конечно, ни уголовно-авантюрные ленты русского до революционного экрана вроде какой-нибудь «Соньки Золотой ручки» или «Похождения Шпейера и его шайки воронных валетов» с их кустарно-аляповатым смакованием уголовщины, ни заполонившие уже в ту пору экраны западного кино, особенно кино США, детективы и вестерны с их воспеванием «незыблемых» основ торгашеского общества и утверждением «права сильного» — не могли стать источником формирования советского приключенческого фильма. Некоторые формальные достижения детектива и вестерна, этих достаточно уже к тому времени развитых киножанров, — ясность и энергия монументального изложения фабулы, умение создавать сюжетное напряжение, выразительная четкость актерской игры — были творчески усвоены создателями первых советских приключенческих фильмов. Но подлинные истоки этих жанров — в героике и романтике революционной борьбы, в ее гуманистических идеях.

Положительный герой советского приключенческого фильма — не супермен, стоящий на страже несправедливого миропорядка и не одинокий «благородный» преступник, анархически бунтующий против абстрактного мирового зла. Он — представитель народа, активный участник национальной революции, пролагающей путь ко всеобщему человеческому счастью.

Вестерн — в его массовой, коммерческой форме, — идеализируя сомнительную романтику покорения Дикого Запада, вдохновлялся колониалистскими и расистскими идеями. У типичного героя вестерна — свободного переселенца, ковбоя — не отнимешь своеобразного обаяния суверенной мужественности, энергии, отваги. Но герой этот — индивидуалист, утверждающий свое «место под солнцем» в полном согласии с моральными нормами частнобуржуазного мира. Энергия и отвага юных героев «Красных дьяволят» — лучшего, пожалуй, приключенческого фильма молодого советского кино — рождены не желанием индивидуалистического самоутверждения, а гуманными, интернационалистическими идеями. Сотоварищем в их невероятных приключениях становится молодой матрос-негр, а в своих играх и мечтаниях «дьяволята» представляют себя не безупречно мужественными ковбоями и манер героев Уильяма Харта, а гордыми свободолюбивыми индейцами Купера и Майн-Рида.

Развитие приключенческого жанра в советском кино

20-х годов не отмечено многочисленными удачами. Попытки создания «революционного детектива», предпринятые Кулешовым в «Луче смерти» и Довженко в «Смерти дипкурьера», содержали в себе стремление разорвать мерзкую замкнутость традиционного детектива, показать борьбу героев на фоне и в непосредственной связи с борьбой классов, вычертить детективную интригу на фоне массовых сцен. Однако ни тот, ни другой фильмы не отличались крупными достижениями в творчестве их создателей. Приключенческий фильм 20-х годов (и это уже относится не только к советскому кино) не умел еще «синтезировать» напряженность прихотливой интриги с серьезным психологическим анализом характеров.

Более успешно в этот период формировалась советская кинокомедия. Она черпала свое содержание в острой борьбе становящейся, развивающейся народной жизни с исторически обреченными, но все еще живучими силами прошлого. Объектами безжалостного комедийного осмеяния в кинокомедиях той поры были обывательщина, бюрократизм, частнособственническая психология и другие явления, активизировавшиеся в условиях нэпа. Нередко кинокомедия остро и хлестко разоблачала и развенчивала буржуазный мир, всевластие денег, лигиозный дурман.

Все это определило своеобразие структуры советской кинокомедии тех лет. Ее неизменными элементами выступают не только осмеяние явлений, враждебных народной жизни, но и сочувственное, одобряющее изображение социальных выражающих прогрессивные тенденции общественного развития.

Удельный вес и «местоположение» этих элементов в структуре комедийного фильма определяются особенностями содержания, жанровым решением. В сатирических кинокомедиях — на первом плане — резкое, острое комедийное осмеяние негативных явлений, представляющих серьезную общественную опасность. Положительное начало здесь может и не быть персонафицировано в образах героев. В блестящей сатирической кинокомедии Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена» таких героев, как известно, нет, хотя авторское и наше, зрительское отношение к ловкому авантюристу Коркису и мелкому жулику Францу, сумевшим околпачить «святых отцов-грабителей» более широкого масштаба, не лишено сочувственной иронии. Однако позитивный пафос фильма ре-

ается прежде всего в бескомпромиссной определенности авторского отношения к объектам сатирического осмеяния. В фильме Л. Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» жулики, представители «дна» нэповской Москвы шантажируют одного американского сенатора, ловко используя его исторические представления о Советской России, заимствованные из мутных источников буржуазной прессы. Роль вымогателей злополучного сенатора спасает московская милиция. Но положительное начало реализуется в комедии Л. Кулешова не столько в довольно схематичной фигуре милицейского начальника, сколько в документально достоверном образе Москвы, которую в финале фильма показывает Весту его спаситель: Большой театр, университет, радиостанция им. Коминтерна, колонны красноармейцев во время парада на Красной площади...

В те же 20-е годы появились кинокомедии, показавшие активно действующих положительных героев, создателей новых борцов за новую жизнь. Так, в кинокомедии Протазанова «Дон Диего и Пелагея» перед нами не только комическая фигура начальника маленькой железнодорожной станции, бездельника и мелкого себялюбца, но и задорному навету которого попадает в тюрьму бездельная деревенская старушка, но и образы сельских комсомольцев. Они вступаются за обиженную бабу Пелагею и, преодолев бюрократические препоны, восстанавливают справедливость... Если в «Дон Диего» положительные герои вступают в действие лишь во второй половине фильма, то в кинокомедии А. Попова «Два друга, одна медаль и подружка» на первый план выдвинуты фигуры героев — двух друзей, рабочих пареньков, которые ведут действие кинокомедии, одолевая многочисленные козни хозяина-капиталиста.

Кинокомедии, изображающие жизнь общества преимущественно в социально-бытовом и нравственно-психологическом аспектах (к их числу нужно отнести и только что упомянутые фильмы Я. Протазанова и А. Попова), называются обычно бытовыми.

Сатирическая кинокомедия предпочитает «сильнодействующие» краски — приемы сатирической гиперболы, гротеска, эксцентрики, подразумевающие выявление социальных противоречий с помощью острого, резкого, неожиданного смещения и деформации привычных жизнен-

ных связей и пропорций. Бытовая комедия более «жесткая» — на многоцветной палитре средств комической выразительности ее привлекают прежде всего естественные, спокойные тона, и если она и обращается к резким, сверкающим краскам гротеска, эпатирует, то делает это экономно и осмотрительно, остро, причудливая необычность этих красок не контрастировала с естественной, «натуральной» манерой фильма в целом.

Уже в годы немого кино заявила о себе и лирическая кинокомедия. В такой кинокомедии развивается интрига, в основе которой лежат отношения юных влюбленных. На пути к взаимному счастью они преодолевают ряд неожиданных препятствий, возникающих в результате действий недоброжелателей и соперников или вследствие случайных и нелепых недоразумений и случайностей. Сюжетное развитие носит здесь по преимуществу светлый, жизнеутверждающий характер, царит особая «лирическая» атмосфера. Здесь больше, чем в любой другой разновидности кинокомедии, простора для изображения душевного мира героев, тонких психологических нюансов.

Конечно, сатирическая, бытовая, лирическая кинокомедия — это лишь основные жанровые разновидности достаточно широком спектре советской кинокомедии 20-30 годов. К тому же жанровая определенность каждой разновидности не исключает их взаимопроникновения и «взаимообмена». Бытовая комедия «Дон Диего и Пегги» или лирическая «Девушка с коробкой» (режиссер Барнет) включают сатирические образы, используют приемы эксцентрики. В «Мистере Весте» есть лирические моменты (ковбой Джедди и его соотечественница Элла), кроме того, эта сатирическая лента опирается на авантюрно-приключенческую интригу и одновременно в ряде эпизодов остроумно пародирует американские вестерны.

Многоцветный жанровый спектр нашего немого кино включает и еще один традиционный жанр — мелодраму. Характерными признаками жанра, как он сложился в западном немого кино, следует считать остроту, полноту роковых случайностей и неожиданных узнаваний интриги, основанную на противоборстве резко противопоставленных между собой персонажей, носителей «доброгосудьбы» и «злого» начала; несколько прямолинейную, лишнюю полутонов и оттенков — сугубо положительную либо сугубо отрицательную — характеристику этих персонажей.

Важнейшей чертой мелодрамы является ее эмоциональную экспансивность в выражении локальных, «личных» чувств — озлобления, страха, радости, любви и т. п.; прямолинейную назидательность морально-поучительного характера. Излюбленные свои сюжетные мотивы мелодрама извлекает из обстоятельств неблагополучной семейной жизни, мнимого сиротства, бедности, обернувшегося богатством, и т. п. Отдавая явное предпочтение моральным мотивировкам событий и поступков персонажей, социальными, западная киномелодрама (в частности так называемая американская «фермерская» мелодрама) вращалась в кругу моральных абстракций, с помощью исключительной сентиментальностью утверждая неизбежность победы «добра», то есть прописных буржуазных добродетелей, над всеми бедами и невзгодами жизни. Лишь в отдельных случаях в руках талантливых кинорежиссеров, обладавших более широким, прогрессивным мировоззрением, жанр обнаруживал способность к внутреннему обогащению. В мелодраме Ч. Чаплина «Парижская история» есть и серьезная социальная критика, и непохожие психологические характеристики персонажей.

Жизненной основой мелодрамы в советском кино 20-30 годов стала разбухшая революцией действительность, изменение нового быта, новой морали.

Сохраняя важные признаки жанра — остроту интриги, повышенную эмоциональность, откровенную тенденциозность, киномелодрама, например «Катя — бумажный ранет» Ф. Эрмлера или «СВД» Г. Козинцева и В. Трауберга, обретает новые существенные качества. Поражения, поражения и победы героев объясняются не вторжением в их судьбу абстрактного зла, не случайным стечением неблагоприятных или счастливых обстоятельств. В индивидуальных судьбах и противоборстве персонажей находят выражение конкретно-исторические социальные конфликты. В первом фильме — это борьба нового советского жизненного уклада со старым, уходящим бытом, борьба, которая приводит мелкую «безпатристическую» торговку яблоками на фабрику, а опустившего интеллигента заставляет поверить в свои силы, обретая утраченное чувство человеческого достоинства. Во втором фильме — это трагическое противоборство свободлюбивых декабристских идеалов с мрачным деспотизмом николаевской России. Образ исторической эпохи в «СВД» лишен той меры обстоятельности и подробности,

которую мы находим, например, в историческом романе. Образ этот несколько условен, но внутренне правдив.

* * *

Основные жанры игрового кино сформировались в 20-е годы. Однако дальнейшее развитие кино и особенно вторжение на экран звучащей человеческой речи, танцев, музыки, не только привело к структурным изменениям в традиционных киножанрах, но и рождению новых.

Одна из самых устойчивых тенденций в развитии игрового кино как искусства звуко-зрительного синтеза — стремление ко все более углубленному художественному постижению внутреннего мира человека в его связи с эпохой, с историей. Звучащее слово сделало излишними сложные метафорические построения, характерные для поэтики немого кино, расширило возможности актерского творчества на экране. Заговорившие герои потребовали увеличения продолжительности монтажных «кусок» и новых монтажных ритмов. Камере пришлось стать более подвижной, научиться более пристально и последовательно следить за поведением актера в кадре.

Новаторские открытия советского немого кино были связаны прежде всего с формированием жанров, тяготеющих к поэтически обобщенному изображению действительности, к образу коллективного героя. Звуковое кино выдвинуло на первый план новые жанры, способные по выражению М. Ромма, показать огромность мира через человека, открывающие возможность для углубленного психологического анализа.

Этапное значение фильма братьев Васильевых «Чапаев» состоит, в частности, в том, что здесь впервые столь органично и нерасторжимо слились историческая масштабность, отличавшая жанры поэтического кинематографа, и детальнейшим образом разработанный психологически сложный, противоречивый, развивающийся характер героя. Характер этот формируется социальными обстоятельствами, историей, но и сам герой, в свою очередь, формирует эти обстоятельства, активно воздействует на ход истории.

В определении жанра «Чапаева» среди исследователей нет единодушия. Фильм этот называли и народной драмой, и драматизированной повестью, отводили ему место между повестью и романом, рассматривали как явление «биографического» жанра. Определить жанр

«Чапаева» представляется нелегкой задачей, поскольку историческое и драматическое начала сосуществуют тут как бы в полном «равновесии». Перефразируя высказывание Леништейна по поводу «Броненосца», можно сказать, что «Чапаев» смотрится как большое эпическое полотно — эпопея или роман, а действует как драма. Слитность героя с историей, с революционным народом здесь напряженно и компактно, как в драме. Во всяком случае «Чапаев» открывал возможности дальнейшего развития совершенствования как эпических, так и драматических жанров.

Одновременно и вслед за «Чапаевым» наше звуковое кино обращается к жанрам эпической драмы («Мы из Ронштадта»), киноповести («Окраина» Б. Барнета и «Летчики» Ю. Райзмана, «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, фильмы С. Герасимова «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель»). От «Чапаева» идет в нашем кино и движение к большей эпической форме — к жанру киноромана.

Некоторые черты киноромана, как уже говорилось, различимы в фильмах В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана». Однако становление этого жанра стало возможным лишь в условиях звукового кино. В трилогии о Максиме («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона») режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга история становления характера героя — вначале озорного рабочего паренька, затем профессионального революционера, большевика, руководителя масс — предстает в неразрывной связи с событиями революционной борьбы русского рабочего класса под руководством ленинской партии, начиная с периода столыпинской реакции и кончая победоносным Октябрем. Широкая, многоцветная панорама эпохи, которая выстраивается на экране в свободной связи эпизодов, сюжетных линий, сцен, включает и изображение событий огромного исторического значения, и выразительные приметы быта, и обстоятельства личной судьбы героя.

«Роман, — писал в свое время Белинский, — допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них посмотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения; тогда как

тесные рамки драмы, прямо или косвенно, больше и меньше, но всегда покоряющейся сценическим условиям, требуют особенной быстроты и живости в ходе действия и не могут допускать в себя больших подробностей. Форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении общественной жизни...»¹.

Кинороман тоже не связан «тесными рамками драмы», его действие эпически обстоятельно, сюжетно разветвлено, полно подробностей и деталей, фабульная связь между эпизодами ослаблена.

Конечно, каждый из наших классических кинороманов — трилогия о Максиме или «Великий гражданин», «Щорс» или «Член правительства», «Сельская учительница» или «Молодая гвардия» — выражает эти особенности жанра по-своему, обладает неповторимой жанровой индивидуальностью. Так, в эпической конструкции «Великого гражданина» мы наблюдаем активное, целенаправленное развитие единого драматического конфликта. Жанровое решение «Щорса» включает признаки киноэпопеи и лиро-эпической кинопоэмы.

Становление жанра киноромана в западном кино связано, прежде всего, с творчеством прогрессивных кинорежиссеров. В начале 40-х годов Д. Форд создает «Грохот гнева» (по одноименному роману Д. Стейнбека) — социальный кинороман, где за судьбой героев — членов разорившейся фермерской семьи Джоудов — открывается потрясающе правдивая картина горестной и жестокой судьбы трудовой, рабочей Америки в пору экономического кризиса. О. Уэллс в социально-психологическом киноромане «Гражданин Кейн» с поразительной художественной силой показал закономерность духовной деградации, нравственного опустошения своего героя — газетного магната Кейна, одного из тех, кто находится на вершинах власти буржуазного общества и государства. Позднее были созданы «Лучшие годы нашей жизни» У. Уайлера, «Рокко и его братья» Л. Висконти и некоторые другие значительные фильмы, знаменовавшие новые успехи прогрессивного кино Запада в развитии киноромана. Но жанр этот, предполагающий глубокое художественное осмысление кардинальных нравственных



В первых лентах Л. Люмьера, таких, как «Выход работниц с фабрики», главенствовало «непреображенное экранное изображение реальности»



Т. Меллес в своих «феериях», подобных «Путешествию на Луну», обратил внимание на способность кино к трансформации реальности с помощью изобразительных приемов и кинотрюков.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 271.



Киноэпопея «Броненосец «Потемкин» «смотрится как хроника, действует как драма»



В эпической кинодраме «Мать» действуют индивидуализированные образы-характеры



...и в старинных песнях и сказках, вражеская пуля не берет героя «Арсенала»

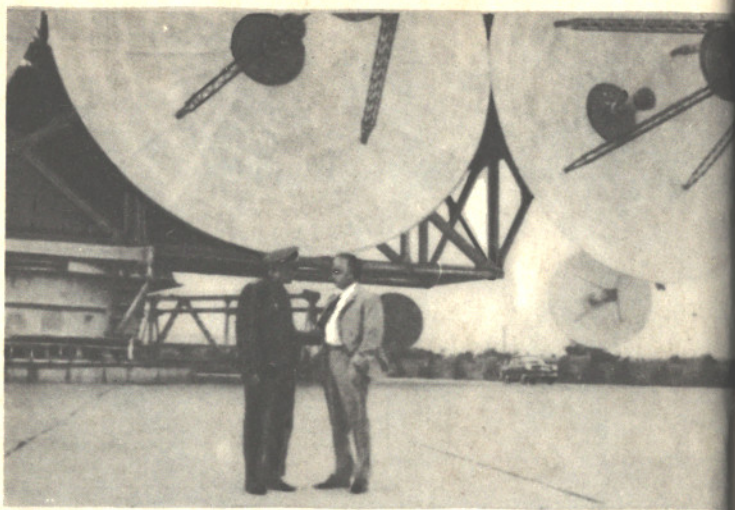


Жанровый спектр советского немого кино включает и психологическую драму «По закону», и сатирическую комедию «Праздник святого Йоргена»



«Чапаев» и трилогии о Максиме впервые столь органично слились с эпической масштабностью и детальнейшим образом разработанные, психологически сложные, развивающиеся характеры героев





Биография героя в киноромане «Укрощение огня» — это и «биография» отечественного ракетостроения, и, пожалуй, «биография» научно-технического мужания страны



Киноповесть «Они сражались за Родину» отличается внутренней монументальностью, свойственная произведениям большой эпической формы — роману, эпосе



Жанровая масштабность в киноромане «У озера» достигнута благодаря глубине и подробности исследования духовной жизни героев



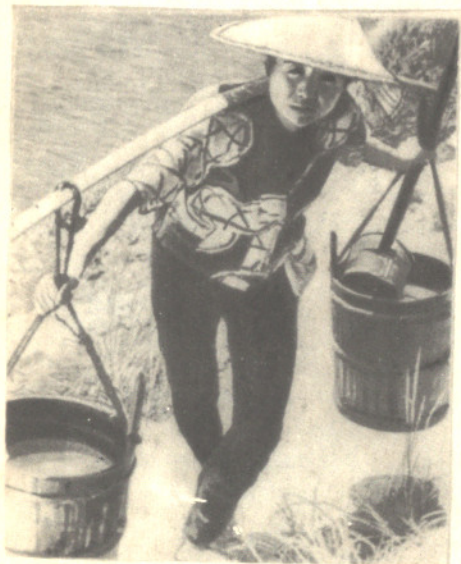
Композиция и сюжетное движение дикла «Освобождение» подсказаны авторам «драматургией» реальных исторических событий



В лиро-эпической «Поэме о море» есть черты величавого эпического сказа о народной жизни



Фильм-монолог — так единодушно определили критики жанр фильма «Ленин в Польше»



Жанровая структура «Голого острова» принципиально «бессобытийна»...



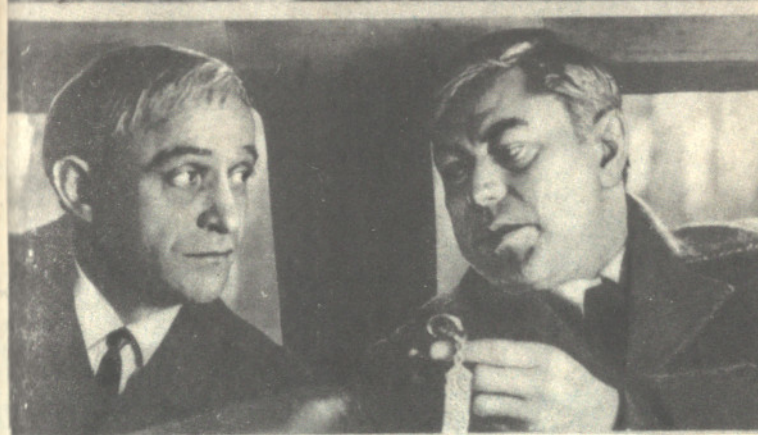
Сны героя «Иванова детства» — форма его лирического самовыражения

«Иван Грозный» (II серия) — одна из немногих в мировом киноискусстве оригинальных кинотрагедий



В кинодраме «Летят журавли» движение всех элементов композиции устремлено к переживаемой героиней драме

В структуру эпической кинодрамы «Никто не хотел умирать» органично вошли элементы, свойственные приключенческому жанру

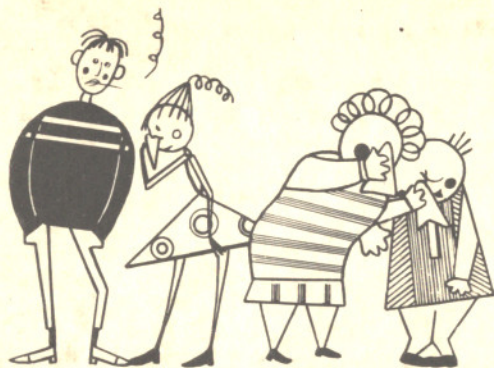


В героях фильма «Мертвый сезон» мы видим не персонажей очередной детективной ленты, а живых, реальных людей

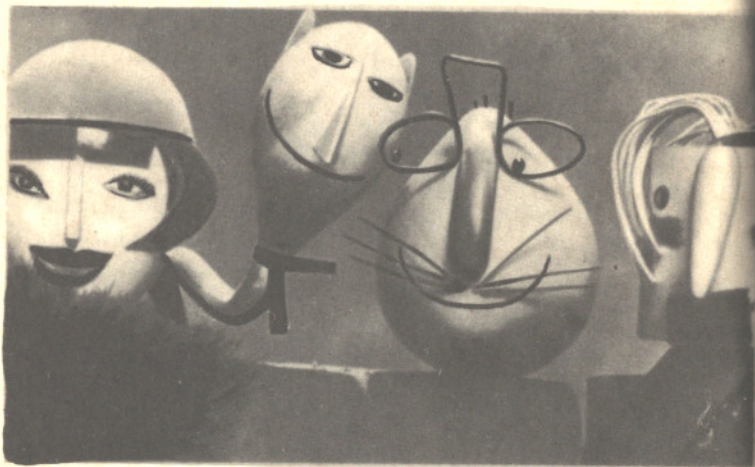


Современной кинокомедии близки и безудержная эксцентрика «Кавказской пленницы», и психологическая правда характеров «Берегись автомобиля!», но во всех случаях она стремится быть социально-содержательной.

Значительность психологического и социального смысла не противопоставлена также ни киномелодраме («Мачеха»), ни мюзиклу («Вестсайдская история»).



Нынешняя мультипликация не «изменила» детям, но она все чаще адресуется и к взрослому зрителю («Большие неприятности»)



Сегодня мультипликация отваживается на экранизацию масштабных произведений классической прозы и драматургии, к примеру, таких, как «Баня» В. Маяковского

социальных проблем эпохи, правдивое изображение народной жизни, в условиях буржуазного кинопроизводства не смог получить столь же широкого распространения, как в советском киноискусстве.

Тяготение экрана к широкой, многоохватной форме киноромана, исследующего важные процессы общественной жизни в их становлении и развитии, особенно отчетливо обозначилось в нашем киноискусстве последних 10—15 лет.

В развитии современного киноромана можно отметить две основные тенденции. Первая из них выражает стремление к широкому хронологическому и «топографическому» охвату событий; судьбы героев, прослеженные на протяжении нескольких десятилетий, теснейшим образом «впаяны» в этапные, решающие в истории советского народа события.

Такой «панорамный» принцип лежит в основе фильма Д. Храбровицкого «Укрощение огня». Композиция фильма вбирает в себя множество эпизодов беспокойной, насыщенной драматическими событиями и предельно целеустремленной жизни героя. Неуклюжий самодельный планер, построенный юным Башкирцевым в конце 20-годов, и мощная ракета, вынесшая человека из поля земного притяжения в просторы космоса в начале 60-х, — вот хронологические рамки киноромана, обозначившие начало и итог жизни героя. Биография Башкирцева в фильме — это и «биография» отечественного ракетостроения, и, пожалуй, «биография» научно-технического мужания страны.

В современном кино успешно развивается и другой тип киноромана. Жанровая масштабность достигается здесь благодаря скрупулезности, подробности, глубине исследования духовной и интеллектуальной жизни героев — участников важнейших процессов общественного развития.

Последовательным приверженцем такого киноромана выступает С. Герасимов. Автор известных киноповестей 30-х годов, а позже — серьезных экранизаций прославленных эпических произведений советской литературы «Тихий Дон» и «Молодая гвардия», С. Герасимов в 60-е годы создает кинороманы «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека». Фильмы эти углубленно исследуют острые социальные и нравственные проблемы нашего сегодняшнего общественного развития. В этих ки-

нороманах мы не встретим широкого, панорамного изображения народной жизни на протяжении больших отрезков времени (как это было в экранизации «Тихого Дона»), их действие связано, как правило, с самой непосредственной, насущной современностью, круг персонажей первого плана невелик. Правда, ограниченное сравнительно узкими временными рамками, действие этих кинороманов пространственно «распахнуто». В «Люди и зверях» эпизоды автомобильного путешествия героев из Москвы в Запорожье переплетены с эпизодами воспоминаний Павлова о жизни в Южной Америке и Западной Германии, куда привела его трудная судьба «перемещенного лица» и собственное малодушие. События «Журналиста» происходят не только в Москве и на Урале, но и в Женеве, Париже. Действие фильма «У озера» разворачивается на берегу Байкала, близ строящегося бумажного комбината, но «география» картины вбирает в себя и необозримые пространства тайги, проносащейся за окном поезда, и светлую, рациональную архитектуру Новосибирского академгородка, и величественный комплекс Братской гидроэлектростанции. Даже в фильм «Любить человека», события которого происходят на Крайнем Севере и частично в Москве, С. Герасимов вводит кадры запечатлевшие причудливый облик древней и новой архитектуры Мексики, жаркую экспрессию монументальных фресок Сикейроса... Все это не просто расширяет пространственные границы фильмов, но углубляет, укрупняет их эпическое содержание. Характеры и взаимоотношения героев исследованы тут с «романной» психологической глубиной, обстоятельно и подробно. Та же подробность и обстоятельность отличает изображение социальной, бытовой, природной среды, в которой разворачивается действие. Благодаря чуткому вниманию к «мелочам» и «подробностям» в этих фильмах возникает эффект свободного течения жизни, как бы запечатленной киноаппаратом вне всякого авторского вмешательства.

Поиски современного кино в сфере больших эпических форм увенчались значительным успехом в цикле фильмов «Освобождение» режиссера Ю. Озерова. В пяти частях цикла — «Огненной дуге», «Прорыве», «Направлении главного удара», «Битве за Берлин» и «Последнем штурме» — показаны важнейшие военные, политические, дипломатические события второй мировой войны, начиная с Курской битвы и кончая победоносным

штурмом Берлина. О беспримерном подвиге советского народа и его армии, освободившей народы Европы от фашистского рабства, об огромных усилиях военно-политического руководства, направленных на разгром врага, фильм повествует впечатляюще, масштабно. Композиция, сюжетное движение цикла в целом и составляющих его фильмов подсказаны авторам «драматургией» реальных исторических событий. Рядом с подлинными историческими персонажами на экране действуют вымышленные герои. Мы получаем возможность проследить рождение и осуществление стратегических замыслов, ощутить подлинную цену победы, воплощенную и в напряженном труде военачальников и в каждодневном героизме солдат и офицеров. Жанровая структура цикла синтезирует признаки романа-эпопеи и драматической хроники.

Жанровые конструкции, близкие драматической хронике, получили довольно широкое распространение в современном игровом кино. Итальянские фильмы «Битва за Алжир» Д. Понтекорво, «Убийство Матеотти» Ф. Ванчини, югославские — «Сутьеска» С. Делича, «Ужицкая республика» Т. Митровича, чешская картина «Дни предательства» О. Вавры, — различая некоторыми особенностями композиции и стилия, обнаруживают жанровое родство в том, что сюжетная композиция каждого из этих фильмов с максимально возможной в игровом кино точностью и достоверностью воспроизводит ход реальных исторических событий.

Разумеется, тенденция к созданию кинопроизведений большой эпической формы не исключает существования и развития в современном кино и иных эпических жанров. У киноповести не столь обширный, как в киноромане, «угол обзора» жизни, ее возможности в изображении становления и развития человеческих характеров или сложных общественных процессов в их временной протяженности сравнительно ограничены. Но, «проигрывая» кинороману в этих отношениях, киноповесть способна «взять реванш» в детальной точности и глубине художественного воссоздания того — пусть и не слишком обширного — фрагмента действительности, который она делает объектом своего образного исследования.

С интенсивным развитием жанра киноповести связаны некоторые значительные страницы истории мирового киноискусства. К примеру, киноповесть явно лидировала в итальянском кино в пору становления и расцвета

неореализма. «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Под небом Сицилии» и многие другие неореалистические фильмы в жанровом отношении представляют собой прекрасные образцы социально-психологической киноповести.

Киноповесть занимает заметное место и в современном советском кинорепертуаре. Хорошо знакомы нашему зрителю киноповести В. Шукшина («Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки»), С. Ростюцкого («Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие»), Г. Панфилова («В огне брода нет», «Начало»), А. Смирнова («Белорусский вокзал»), О. Иоселиани («Листопад», «Жил певчий дрозд»), Э. Ишмухамедова («Влюбленные»), М. Осепьяна («Три дня Виктора Чернышева»). Последний по времени фильм С. Герасимова — «Дочки-матери» — не кинороман, как можно было бы ожидать, а тоже киноповесть.

Если повествовательная структура «Белорусского вокзала» и «Зорей» покоится на развитии острых драматических ситуаций, то киноповествование в фильмах «Дочки-матери» или «Живет такой парень» выстраивается как цепочка сменяющих друг друга обыденных, повседневных (за редким исключением) обстоятельств, в которых раскрываются (или развиваются) характеры, окружающая их среда. Звучание возникающих в этом неотропливом повествовании драматических ситуаций приглушено, смягчено, элементы драматические здесь тесно соседствуют с юмором и лирикой. Лирико-комедийное начало в фильмах «Живет такой парень» или «Печки-лавочки» настолько активно, что эти киноповести вполне резонно можно отнести и к области кинокомедии.

Своеобразие сочетаний драматизма и комедийности характеризуют и киноповести О. Иоселиани и Г. Панфилова. В фильмах «Листопад» и «Жил певчий дрозд» драматические и комедийные элементы, равно окрашенные лиризмом, взаимопроникают, легко «переходят» друг в друга, хотя драматическая «доминанта» все же превалирует. В еще большей степени драматичны киноповести Г. Панфилова. Драматические и комедийные элементы здесь обостренно экспрессивны, их сочетания зачастую подчеркнута контрастны. В «Начале», отступающем от традиционной повествовательной композиции, личность героини открывается нам в сшибке, столкновении, переплетении двух планов — бытового, щедро окрашенного

юмором и лирикой, и героико-патетического, напрочь лишенного этих красок.

Критики справедливо указывали на родственность киноповести «Три дня Виктора Чернышева» социологическому очерку нравов, отмечали лирический характер киноповести «Влюбленные». Одним словом, произведения этого жанра могут быть очень непохожими, очень своеобразными в своем индивидуальном «облике».

Сравнительно ограниченный «угол обзора» и связанная с этим специфическая зоркость киноповести к деталям психологии и быта вовсе не обрекают ее на эмпиризм. Лучшие киноповести привлекают нас не только филигранностью психологического анализа, предельно точным воссозданием социально-бытового облика среды, атмосферы действия. В них бьется беспокойная, пытливая мысль художников, озабоченных важными проблемами современности.

При определенных условиях киноповесть может приобрести большую внутреннюю масштабность, монументальность. Фильм М. Шолохова и С. Бондарчука «Они сражались за Родину» по своим очевидным жанровым «параметрам» — киноповесть. Действие его локализовано во времени и пространстве — это повествование о нескольких жестких боях одного из подразделений отступающих частей Красной Армии с фашистами жарким летом 1941 года. Но рельефность и полнота психологической прорисовки внутреннего мира героев, неприукрашенная правда в изображении тяжести их ратного труда и непоказного, органического мужества укрупняют характеры и события, поднимают их на высоту художественного обобщения, свойственного произведениям большой эпической формы — эпопее, роману.

Еще более, чем в киноповести, ограничены пространственно-временные рамки киноновеллы. Действие здесь обычно развивается вокруг какого-то одного локального события, происшествия в жизни героев. Герои киноновеллы, по верному замечанию М. Ромма, «не стареют, не развиваются, не изменяются, за исключением тех случаев, когда в результате центрального события происходит какой-нибудь резкий перелом судьбы и резкое изменение характера»¹. В современном кино чаще встречаются не

¹ М. Ромм. Драматургия кино и вопросы композиции сценария и фильма. М., ВГИК, 1957.

отдельные фильмы-новеллы, а фильмы, объединяющие несколько киноновелл. К примеру, уже упоминавшийся фильм С. Юткевича «Рассказы о Ленине» (киноновеллы «Подвиг солдата Мухина» и «Последняя осень») или «Странные люди» В. Шукшина («Чудик», «Роковой выстрел», «Раздумья»). Порой в пределах одного фильма объединяются несколько новелл, созданных разными режиссерами. Так, фильм литовских кинематографистов «Живые герои» (режиссеры М. Гедрис, Б. Браткаускас, А. Жебрюнас, В. Жалакявичус) включает новеллы «Нам не нужно», «Соловушка», «Последний выстрел» и «Живые герои». Новеллы, составляющие такие фильмы, носят вполне самостоятельный и законченный характер, но, хотя фабульная связь между ними, как правило, отсутствует, совокупность их дает ощущение некоего идейно-тематического, если не стиливого, единства.

Крайне своеобразна и, пожалуй, уникальна в практике игрового кино новеллистическая композиция фильма итальянского режиссера Н. Лоя «Сделано в Италии». Пять разделов — глав («Нравы и обычаи», «Работа», «Женщина», «Граждане, государство, религия», «Семья») обнимают здесь целую вереницу сюжетно самостоятельных коротких новелл, «мини»-сцен и моментальных «зарисовок с натуры»¹, совокупность которых рождает на экране мозаичный, пестрый, многоцветный, но внутренне цельный образ современной Италии. Это конечно, не сборник киноновелл, а явление какого-то специфически экранного жанра, в чем-то родственного литературному эссе.

В свое время В. К. Туркин организующим началом повествовательной, фабулистической киноструктуры считал интересный состав событий, интересную фабулу, какую-нибудь анекдотическую ситуацию или яркое происшествие. Повествовательное начало формирует не только такие «откровенно» событийные жанры, как фильм приключений, мелодрама или эксцентрическая комедия. Оно лежит в основе многих психологических и бытовых киноповестей и романов (в тех, разумеется, случаях, когда «интересный состав событий», «анекдотическая фабула», «ряд интересных происшествий» служат способами выявления характеров).

¹ По подсчетам В. Лесина, общее количество слагающих этот фильм сюжетно автономных киноминиатюр равно 35 (!). См. В. Лесин. Проблемы киноминиатюры. М., ВГИК, 1967.

Но в звуковом кино сложилась особая разновидность повествовательной сюжетной структуры. Организующим началом выступает здесь не «интересный состав событий», а внимательно, пристально прослеженное поведение людей в обыденных, не представляющих «захватывающего» интереса, обстоятельствах. Зрительское внимание возбуждается здесь не «интересными происшествиями», а жизненной полнотой, полной иллюзией реальности изображения. Пожалуй, самым выразительным — и поразительным! — примером жизнеспособности этой повествовательной, но принципиально «несобытийной» сюжетной структуры является японский фильм «Голой остров» режиссера К. Синдо, повествующий о семье земледельцев, живущей на уединенном скалистом острове. Бесконечный, изнурительный труд, ежедневные поездки на лодке в город за землей и пресной водой, ежедневные возвращения, кропотливая обработка отвоеванных у камня участков; бесхитростный полунищий быт. Единственное событие, трагически нарушающее нескончаемое однообразие этого сурового и горького существования, — смерть ребенка. Но, когда в финале камера медленно воспаряет ввысь, постепенно открывая нашему взору пространство преображенного, покрытого зелеными всходами каменного острова, монотонная размеренность показанных прежде эпизодов вдруг обретает в нашем восприятии звучание гимна человеческому упорству, могуществу человеческого труда.

Такую композицию можно назвать — условно, конечно, — «бессобытийной», «бесфабульной». Ослабленность фабульного действия — одна из заметных тенденций в киноискусстве 60-х годов, в ней отразилось стремление экрана освободиться от шаблонных, искусственных сюжетных конструкций, приблизить экранные образы к реальности. В западном кино, однако, это в основе своей плодотворное стремление зачастую сворачивает на тропки «дедраматизации» и «дегероизации», подразумевающих сознательный отказ художника от осмысления жизни, от выражения в произведении киноискусства своих человеческих и гражданских позиций. Этот отказ обычно прикрыт лозунгом «доверия к действительности», но в основе его — не доверие, а, скорее, растерянность, смущение перед сложностью жизненных противоречий, трудностью художественного постижения современности. Крайнее выражение такого «доверия к действительности» —

сравнительно недавние «новации», подобные американской ленте «Сон», где в течение нескольких часов зрителю предлагается созерцать спящего человека. Рекламируемое теоретиками и практиками буржуазного кино «доверие к действительности» слишком часто оказывается одной из ипостасей современного натурализма, причем в самой его крайней, «ползучей», форме.

Но — вновь подчеркнем это — желание экрана приблизиться к изображению жизни «в формах самой жизни» закономерно и плодотворно, если оно идет рука об руку с художественным анализом действительности. Собственно, удачное использование элементов «бессобытийной» структуры в рамках киноромана можно наблюдать на примере фильмов С. Герасимова. Эти элементы с еще большей очевидностью определяют своеобразие кинороманов М. Хуциева «Мне 20 лет», «Июльский дождь» и особенно киноповести (снятой для ТВ) «Был месяц май».

По замечанию академика Л. Тимофеева, драму (в литературе) можно рассматривать как эпическое произведение, обладающее лишь той особенностью, что все его содержание выражается исключительно через поступки действующих лиц. Действительно, эта особенность позволяет нам без труда отличить драму от повести или романа, содержание которых воплощается не только в поступках персонажей, но и в описаниях обстановки и душевного мира героев, в авторских комментариях, рассуждениях, лирических отступлениях. В кино это различие в значительной степени «улетучивается». Ведь в кинодраме так же, как и в киноповести (или киноромане), мы находим не только поступки действующих лиц, но и непременно — более или менее пространные — звукозрительные «описания» обстановки действия, а нередко — и внутреннего состояния героев.

Содержание фильма М. Калатозова «Летят журавли» раскрывается и в поступках персонажей, и в предутренней свежести мирных московских улиц, по которым бродят Вероника и Борис в начале фильма, и в суровом, строгом облике Москвы военной поры, и в динамике народных эпизодов (проводы на фронт, москвичи в метро во время бомбежки, госпиталь, встреча фронтовиков), и в промелькнувших в угасающем сознании Бориса предсмертных видениях... С точки зрения литературных критериев перед нами произведение повествовательной формы — повесть или роман. Однако «Журавли» — кинодра-

ма. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить этот фильм с близкой по теме, жизненному материалу, но явно повествовательной картиной «Дом, в котором я живу» режиссеров Л. Кулиджанова и Я. Сегеля.

В обоих фильмах в мирную жизнь героев вторгается война. Она приносит горе, ломает судьбы, рушит мечты, отнимает близких. Нравственной опорой в этой бездне страданий может быть лишь осознание человеком своей личной сопричастности народной судьбе, честное исполнение патриотического долга. В фильме Л. Кулиджанова и Я. Сегеля эта тема воплощена в подробно прослеженных судьбах героев, жильцов сюжетных линий. Все герои фильма — родственники или соседи, поэтому многие сюжетные линии сходятся, взаимодействуют, пересекаются. Однако подробность прорисовки сообщает каждой из них и некоторую самостоятельность. Перед нами — типичная повествовательная композиция, киноповесть (для «романного» воплощения этого жизненного материала потребовалось бы, пожалуй, несколько разомкнуть пространственные рамки киноповествования, может быть, ввести фронтовые эпизоды). Действие фильма М. Калатозова концентрируется вокруг судьбы центральной героини — юной москвички Вероники, которую трудные нравственные испытания приводят к выстраданному убеждению, что человек должен быть с народом не только в радости, но и в беде, что в жизни существует нечто более важное, чем забота о собственном душевном комфорте.

Все остальные герои фильма, даже эпизодические персонажи, так или иначе вовлечены в развитие этой острой психологической драмы. В фильме веско, впечатляюще звучит тема народа, вставшего на защиту Родины. С особой мощью она воплощена в массовых эпизодах, с поразительным драматизмом и динамикой срежиссированных М. Калатозовым и снятых чуткой, равнодушной камерой оператора С. Урусевского. Эти эпизоды ставят личную драму героини в контекст народной истории. В известном смысле их можно уподобить хору в древнегреческой трагедии — они служат точкой нравственного отсчета, нравственным критерием в нашем восприятии вины и искупления Вероники. Таким образом, движение всех элементов композиции устремлено здесь к единому центру — к переживаемой героиней драме.

Пример кинодрамы сходного типа — фильм В. Шукшина «Калина красная». И здесь авансцена драматической борьбы — душа героя. Гуманные принципы нашего общества создают возможность нравственного выздоровления людей, подобных Егору Прокудину. Но, чтобы эта возможность стала действительностью, нужны не только усилия общества, но и встречное усилие личности. Герой В. Шукшина это усилие совершает: мучительно, с кровью, отрывает он от себя старое, одержимо, яростно ведет — нет тащит! — себя к жизни с людьми и для людей. Это бескомпромиссная, мужественная борьба за человека в себе завершается нравственной победой Егора, несмотря на трагическую гибель. И здесь все элементы сюжета, как лучи света в фокусе линзы, сведены, собраны, сконцентрированы на драматической судьбе героя.

Жанр кинотрагедии представлен на экране чаще всего экранизациями античных и классических трагедий — это, например, «Электра» греческого режиссера М. Какояниса, «Гамлет» и «Король Лир» Г. Козинцева. Но киноискусство знает и оригинальные фильмы — трагедии. Если первая серия «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна в жанровом отношении родственна роману (воплощенному, правда, в особом, близком эпическому сказу, героико-патетическому стилю), то вторую серию фильма исследователи вполне резонно рассматривают как кинотрагедию.

Существуют драматические фильмы, близкие в основе своей камерным формам сценической драмы. В острой драматической борьбе тут сталкиваются разные жизненные позиции, порой разные мировоззрения. Круг участников драмы ограничен, действие предельно локализовано во времени и пространстве. Этот тип кинодрамы мастерски воплощен во французском фильме «Мари-Октябрь», американском «12 разгневанных мужчин». В нашем кино он представлен недавним фильмом режиссера С. Михалкина «Премия». Современному экрану знакомы и другие типы кинодрам. Однако драматические жанры и сегодня менее распространены, чем повествовательные.

В современном киноискусстве довольно интенсивно развиваются поэтические жанры. Проблема поэтических киножанров — одна из наименее исследованных, хотя опыт советского кино 20-х годов, да и сегодняшняя практика, дают достаточно убедительный материал для такого исследования. Однако выражения «поэт экрана», «кинопоэма», «поэтический фильм» до сих пор употребля-

ются скорее метафорически нежели как строгие научные определения.

Конечно, в самом широком смысле поэтично всякое истинно художественное произведение экрана. Поэтично — значит совершенно, правдиво, полно мысли и чувства. Разве не поэтичны фильмы самых «завязтых» «прозаиков» экрана — бр. Васильевых, М. Ромма, С. Герасимова, Ю. Райзмана, В. Шукшина, Л. Кулиджанова? Эта поэтичность рождается глубоким и проникновенным анализом душевной жизни героев, излучается мастерски содданной лирической атмосферой действия.

Поэтичность в более тесном смысле слова означает сближающее творческие манеры ряда кинохудожников широкое использование в образном строе их фильмов элементов, родственных поэтическим тропам литературы (метафора, синекдоха, сравнение, гиперболы), особое внимание к живописно-образительным и монтажным возможностям экрана. Это позволяет рассматривать такие во многом различные и разножанровые фильмы, как, скажем, кинодраму «Летят журавли» М. Калатозова, лиро-эпическую «Поэму о море» А. Довженко, кинороман «Бег» А. Алова и В. Наумова, в пределах «поэтического» стиливого течения.

Но нужно иметь в виду и третий смысл понятия, подразумевающий принадлежность фильма к группе поэтических киножанров. Как уже говорилось, эти жанры экрана рядом существенных особенностей и признаков близки не роману, повести, новелле, драме, а лирическому стихотворению, балладе, лирической или лиро-эпической поэме.

Существует мнение, что искусство экрана не создало поэтических жанров, и мы вправе говорить лишь о той или иной мере использования в образном строе кинопроизведения элементов поэтического языка. Аргументом тут служит следующее наблюдение: у режиссеров-«поэтов» мы обязательно встречаемся с «языком прозы» (с «прямым» повествованием), а у режиссеров-«прозаиков» не обязательно, но довольно часто с «языком поэзии» (с элементами метафорической образности). Наблюдение верное. Действительно, сопоставляя даже такие заведомо различные по теме, стилистике, жанру фильмы, как «Поэма о море» А. Довженко и Ю. Солнцевой и, скажем, «Мне 20 лет» М. Хуциева, нетрудно убедиться, что в первом из них есть повествовательные эпизоды, а во вто-

ром — условно поэтические решения, например, разговор героя с погибшим на фронте отцом. И все же «Поэма о море» — лиро-эпическая кинопоэма, а «Мне 20 лет» — социально-психологический киноман. Это жанровое различие выступит со всей определенностью, если мы станем судить о фильмах не только с точки зрения использования в их образном строе элементов повествования и метафоры, а присмотримся к особенностям их композиционной структуры.

Фильм М. Хуциева «Мне 20 лет» согрет очень искренним, проникновенным лирическим отношением к изображаемому. Многие его сцены и эпизоды, к примеру символические пролог и эпилог, свидание Сергея и Тани в ранний предутренний час на безлюдных московских улицах, воображаемый разговор с отцом, полны неподдельного поэтического чувства. Но композиционная структура фильма — структура киномана. Основа картины — эпически размеренное и обстоятельное киноповествование о нравственном становлении молодого героя, подробное исследование его внутреннего мира. Характер Сергея в значительной степени раскрывается во взаимоотношениях и столкновениях с другими характерами, обстоятельствами, средой. Отсюда — относительно разветвленная и последовательно развернутая фабула, система так или иначе связанных с фигурой центрального героя персонажей, очевидная или хотя бы ощущаемая «нацеленность» всех основных фрагментов сюжетной композиции на раскрытие или развитие его характера.

В «Поэме о море» нет последовательно развернутой фабулы. Перед затоплением дна нового моря съезжают со всей страны в родное село бывшие односельчане, чтобы проститься с дедовскими хатами и грушами. В финале они уплывают уже по волнам нового моря. Между этими двумя опорными фабульными точками — приезд и отъезд гостей — и спрессовано все многоцветное, многоликое, многоаспектное содержание фильма. Ревнителям скупуплезной достоверности в киноискусстве сразу бросится в глаза нарушение элементарного правдоподобия: трудно, конечно, поверить, чтобы многочисленные гости смогли собраться в родном селе в одно и то же время и — что уж совсем неправдоподобно — провести там ни много, ни мало — около года (они приезжают в село летом, а уезжают весной). Но Довженко и не преследовал здесь фабульной достоверности — он смело обращался к языку

поэтической условности. Это позволило ему населить свою «Поэму» множеством лиц, характеров, столкнуть их между собой, заставить вспоминать, размышлять, высказываться. Закономерность чередования эпизодов, появление и исчезновение персонажей определяет здесь главным образом логика развития авторских размышлений и переживаний. Здесь торжествует последовательное стремление Довженко к прямому выражению на экране своих авторских мыслей и чувств. В «Поэме о море» автор не только комментирует происходящее на экране из-за кадра. Вместе с другими персонажами он приезжает на родину, чтобы проститься со своей старой хатой (сценарий написан от первого лица и одно время в роли Писателя Довженко предполагал сниматься сам). Автор самым непосредственным образом вторгается в ход событий. Так рассказано о самоубийстве Катерины, брошенной Голиком — человеком с «мозгом инженера и совестью клопа». Довженко показывает ее похороны, скорбь товарищей, надгробное слово потрясенного отца. Однако в следующей же сцене один из персонажей говорит, обращаясь к Голику: «Благодари, что все так обошлось, и то, что видел здесь народ, — условность, этакая фантазия автора, одержимого страстью морализовать... Но ведь это же все могло быть, Голик!...». И, действительно, после этого Катерина вновь продолжает свою жизнь в фильме. Смерть и похороны Катерины — не что иное, как обычное в поэтических произведениях лирическое отступление, зрительно воплотившее раздумья автора о смертоносной разрушительности эгоцентристской философии голиков...

Все это позволяет видеть в «Поэме о море» (так же, как в немых картинах Довженко и поставленных Ю. Солнцевой по его сценариям «Зачарованной Десне» и «Повести пламенных лет») не киноманы, использующие элементы поэтического языка, а произведения особого киножанра — лиро-эпической кинопоэмы. Ведь дело тут не только в лирической окрашенности, поэтической настроенности, которые мы наблюдаем во многих киноповестях, киноманах или кинодрамах. Нескрываемое присутствие автора, свободное вторжение в киноповествование лирических отступлений, прерывистость, пунктирность, фрагментарность фабулы формируют особый, отличный от событийного и драматического, тип композиции. Это, конечно, не означает, что поэтические жанры

лишены эпичности и драматизма. В кинопоэмах Довженко есть черты эпопеи, монументального эпического сказа о народной жизни. Эпопея же, как мы знаем, всегда драматична, ибо в основе ее — напряженная, решающая для народных судеб борьба, конфликт с чуждыми народу, противостоящими ему силами.

Поэтические жанры представлены в игровом кино не только такой, близкой эпопее, лиро-эпической кинопоэмой. Они многообразны, хотя теория, кажется, не закрепила пока за ними устойчивых наименований. Фильм А. Тарковского «Иваново детство» не отличается эпической широтой. В центре фильма — характер ребенка в жестоких обстоятельствах войны. Что же дает основание считать «Иваново детство» не киноповестью или кинодрамой, а произведением поэтического жанра? Опять-таки не только обилие метафорических или живописно-экспрессивных образов, а особенности самой композиционной структуры. Внутренний мир Ивана раскрывается не столько в его отношениях с другими персонажами, в сюжетных перипетиях, что было бы необходимо в повести, — все это как раз сведено в фильме до минимума (мы даже не видим Ивана во время выполнения задания), сколько в непосредственном душевном самовыражении. А ведь это свойство лирической поэзии. Да и форма этого лирического самовыражения — сны Ивана — очень характерна для поэзии. Пронзительные драматические контрасты оживающих в этих снах (и поэтому несколько ирреальных, остраненных) образов — умиротворенная тишина просвеченного солнцем леса, легкое порхание бабочки, ласково улыбающиеся глаза матери — и трагически суровой реальности существования Ивана, сжигаемого неистовой недетской ненавистью к врагу, формируют поэтический жанр фильма. В этой поэтической системе органичны и финальные кадры (они идут сразу же вслед за тем, как мы узнаем о гибели маленького разведчика в фашистском застенке) — долгий-долгий безмятежно счастливый пробег Ивана к сверкающей под ярким солнцем реке. Здесь, как и у Довженко, мы словно бы слышим авторское, лирическое: «Так могло бы быть»...

В современном кино развивается поэтический жанр, близкий лирической поэме автобиографического характера или произведениям «исповедальной» лирической прозы. Пионером, открывателем жанра был опять-таки

А. Довженко. «Зачарованная Десна» (поставленная Ю. Солнцевой) — это фрагменты сохранившихся в памяти и сердце художника впечатлений далекого детства, скорректированные и углубленные опытом прожитой жизни. Причудливый поток образов, картин, мыслей, эмоций направляется в единое композиционное русло не последовательностью фабульного развития, а поэтической, ассоциативной логикой авторских воспоминаний, раздумий и переживаний. По сути дела, «Зачарованная Десна» — это «внутренний монолог» поэта-кинематографиста, «материализованный» в звукозрительные образы экрана.

Возможности кинематографического внутреннего монолога впервые теоретически обосновал С. Эйзенштейн еще в начале 30-х годов. Он был убежден, что звуковому кино под силу «реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли».

Внутренний монолог вовсе не является прерогативой поэтических киножанров. Но именно в этой жанровой сфере он используется чаще всего: ведь самовысказывание, самовыражение — это основа лирической поэзии. На оригинальном использовании монолога покоится жанровое своеобразие фильма Е. Габриловича и С. Юткевича «Ленин в Польше», поставленного в содружестве с польскими кинематографистами. Композиция фильма «многослойна». Мы видим В. И. Ленина в тюремной камере захолустного Нового Тарга, куда Ильич был заключен австрийскими властями накануне первой мировой войны. Владимир Ильич вспоминает эпизоды жизни в Поронино, встречу с тайно приезжавшими к нему большевистскими депутатами Государственной думы, с польскими революционерами, крестьянами, молодежью. Эти воспоминания оживают перед нами на экране. Но так же, как и эпизоды в тюрьме, они озвучены лишь закадровым голосом Владимира Ильича, который комментирует, сопоставляет, анализирует. Таким образом, все, что мы видим на экране, — это как бы возникающие в сознании В. И. Ленина и воплощенные в звукозрительные образы воспоминания о Поронино и Новом Тарге. В пересечениях, сплетениях, контрастах, возникающих между изображением и звучащей за кадром речью Владимира Ильича, и формируется искомый художественный результат — мы становимся свидетелями рождения гениальных пред-

видений вождя революции о ходе исторического процесса, кристаллизации идеи о необходимости превращения империалистической войны в гражданскую. Сцепление эпизодов, хронологически и пространственно разграниченных, определяется здесь логикой ленинских раздумий и переживаний. Это дает основание видеть в фильме произведение поэтического жанра. Но обстоятельность и подробность в анализе внутреннего мира Владимира Ильича, обстоятельность и подробность в изображении среды сближают этот фильм с кинороманом. Что же перед нами — кинороман, кинопоэма? «Фильм-монолог» — так, кажется, единодушно определили жанр фильма критики. Наверное, это правильно. Во всяком случае, мы встречаемся тут с каким-то новым жанровым образованием, объединяющим в себе признаки кинопоэмы и киноромана.

Жанровые конструкции, использующие различные формы внутреннего монолога, получили довольно широкое распространение и в современном западном кинематографе.

В композиции «исповедального» фильма Ф. Феллини «Восемь с половиной» звенья намеренно ослабленной фабулы (герой, кинорежиссер Ансельми, должен снять очередной фильм, но не знает, о чем он будет его снимать) причудливо переплетены с воплощенными в звуко-зрительную пластику воспоминаниями, представлениями, тайными желаниями лирического героя. Фильм — как бы безжалостная рентгенограмма смятенной души художника, страстно взыскующего нравственной опоры, путеводного идеала в хаосе окружающего его буржуазного мира.

Приемы звуко-зрительного внутреннего монолога могут быть подобны острейшему и точнейшему хирургическому скальпелю, который, рассекая внешние ткани, обнажает самые потаенные и укромные участки живого организма — самые глубинные процессы душевной жизни героя. Но нередко эти приемы используются как способ утверждения непознаваемости этой душевной жизни, ее предопределенной и неизбежной хаотичности и бессмысленности. Так, странная, причудливая композиция фильма А. Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», основанная на реализации то ли смутных образов большого сознания, то ли гипнотических видений, призвана предельно «зашифровать» смысл происходящего на экра-

не, предлагая зрителю возможность бесчисленного количества произвольных толкований.

Напряженная интрига (этимологически этот термин восходит к латинскому «запутываю») не является непременным атрибутом социально-психологического киноромана или повести. Тем более — поэтических киножанров. Она играет немалую роль в драматических фильмах, подобных «Мари-Октябрь». Но в современном кино, как и на прежних этапах его развития, существует обширная жанровая сфера, где напряженная интрига, острособытийная, «захватывающая» фабула выступают обязательным и одним из весьма существенных элементов композиционной структуры. Это сфера «обитания» приключенческого фильма, киномелодрамы, некоторых жанровых разновидностей кинокомедии.

Мы уже говорили — в связи с характеристикой жанров советского немого киноискусства — о существенных особенностях советского приключенческого фильма, о его герое. В звуковом кино тематическая база приключенческого фильма заметно расширилась, но суровая романтика большевистского подполья, героика революции и гражданской войны, отвага и мужество первых советских чекистов до сих пор остаются одним из щедрых источников жанра. Многие приключенческие фильмы повествуют о подвигах чекистов-разведчиков и партизан-подпольщиков в годы Великой Отечественной войны. Приключенческий жанр охотно черпает свои сюжеты в работе пограничников и чекистов-контрразведчиков, охраняющих мирную жизнь советских людей, в деятельности органов милиции и прокуратуры, направленной на борьбу с расхитителями народного добра, туеядцами и хулиганами.

Среди жанровых разновидностей приключенческого фильма в нашем кино лидирует детектив. Тематические границы детектива несколько расширились — сегодня это не только сюжетно напряженное повествование, посвященное расследованию сложной, запутанной тайны, как правило, связанной с преступлением, но и повествование о выполнении трудного задания разведчиком во вражеском тылу, о проведении не менее трудных контрразведывательных операций. Приключенческие фильмы, в основе которых лежит борьба человека с природой, путешествия к неведомым землям и т. п., появляются слишком редко.

Пристальный интерес современного экрана к внутреннему миру человека, уточнение инструментария психологического анализа, тенденция к документальному изображению среды благотворно сказались на сегодняшнем облике приключенческого жанра, если, разумеется, судить об этом облике по лучшим образцам. Сегодня нас и в «обычном» детективе не удовлетворит лишь одна остроумная интрига, если мы не почувствуем в экранных героях живых людей, не ощутим пульсации их внутреннего мира. Заметен интерес сегодняшнего детектива к историческому документу, к художественной реконструкции исторического события. В начале фильма «Мертвый сезон» (реж. С. Кулиш) с экрана к зрителю обращается известный советский разведчик Абель, свидетельствуя, что события, которые нам предстоит увидеть, имеют под собой реальную жизненную основу. Это сразу же настраивает наше зрительное восприятие на особый лад, в герое фильма Ладейникове мы хотим видеть не вымышленного персонажа очередной детективной ленты, а реального человека и, конечно, мы не простили бы авторам малейшей экранной фальши, неправды, бутафории. К счастью и строгое (без натяжек и подтасовок) сюжетное развитие, и очень естественная, психологически правдивая игра Д. Баниониса, Р. Быкова и других актеров, близкая современным документальным лентам изобразительная трактовка среды остаются на уровне этой жизненной достоверности.

Что присущая жанру в целом и детективу в частности острая событийность не исключает глубокой разработки характеров, стало очевидным уже в период 30—40-х годов. Одной из самых значительных наших приключенческих лент до сих пор остается «Подвиг разведчика» Б. Барнета. Приключенческий жанр на современном этапе развития обнаружил способность к «сращиванию» со структурой широкого эпического повествования («Пароль не нужен», реж. Б. Григорьев), со структурой эпической драмы в фильме В. Жалакявичюса «Никто не хотел умирать». Фильм этот эпичен, потому что за индивидуальными судьбами героев угадывается судьба народа в один из драматичнейших периодов его истории. Это фильм исторический, политический, философский, психологический. В то же время в его композицию органично входят элементы, свойственные жанру приключений, — напряженность интриги, осложненной наличием

сюжетной тайны, неожиданность сюжетных поворотов, стремительный темп действия.

В западном кино детектив — один из ведущих жанров коммерческого экрана. Мы уже отмечали, что, за редкими исключениями, такие фильмы, несмотря даже на высокие порой формально-технические качества, отличает крайняя идейная скудость. Однако в последние годы в творчестве прогрессивных мастеров кинодетектив все чаще становится эффективным инструментом художественного познания и обличения социальных зол современного буржуазного общества. В таких, например, фильмах, как «Следствие закончено — забудьте» и «Признание полицейского комиссара прокурору республики» Д. Дамиани, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Похищение» И. Буассе, структура жанра вбирает в себя не только правду психологии, но и правду острых социальных и политических конфликтов времени.

Жанр киномелодрамы не получил в нашем звуковом кино столь же широкого развития, как кинодетектив, хотя, как мы знаем, в пору Великого Немого у советской мелодрамы были обнадеживающие успехи. Может быть, в какой-то мере причина тут в негативных ассоциациях, которая «излучает» само жанровое обозначение? В обыходе определение «мелодраматический» звучит уничижительно, означая крайнюю степень сентиментальности, неоправданно преувеличенное выражение ничтожных, мизерных чувств. Наверное, какая то доля «вины» в этом лежит на мелодраме, которая в отдельные периоды своего развития была, что говорится, не на высоте. Да и сегодня подавляющее большинство мелодрам буржуазного экрана выше не поднимается. Однако мы знаем, что жанр этот способен к прогрессивному развитию. Тем не менее мелодрамы долгое время чурались и мастера, и критики. Она все же продолжала появляться на нашем экране, правда редко, да еще и «прикидываясь» то кинокомедией, то психологической драмой. Знаменитый «Цирк» Г. Александрова с трогательно-грустной Любовью Орловой — Марион Диксон — это, скорее, мелодрама с вкраплением элементов комедийной эксцентрики и клоунады, чем комедия с мелодраматической «прививкой». Ведь драматический конфликт фильма не содержит ничего комедийного. То же с еще большим основанием можно сказать о фильме И. Пырьева «Сказание

о земле Сибирской». Молодой талантливый пианист возвращается после войны с травмой руки, с горечью осознает, что пианистом ему больше не быть, и, не простившись с любимой девушкой, уезжает в Сибирь. В финале — после ряда скорее печальных, нежели смешных перипетий, он возвращается в Москву автором оратории. История, как видим, отнюдь не комедийна. Комические, юмористические элементы разбросаны на периферии сюжета, в характеристике персонажей второго плана. А душевные страдания героя, его трудно складывающиеся (из-за козней недоброжелателя — молодого преуспевающего маэстро) отношения с любимой девушкой, его финальный триумф изображены с той мерой эмоционального «нажима», который как раз обычен для мелодрамы.

Думается, однако, что круг фильмов, которые исследователи относят порой к этому жанру, неправомерно широк. Вряд ли можно считать мелодрамой фильм Г. Чухрая «41-й» — глубина разработки острого и значительного социально-психологического конфликта заставляет видеть в этом фильме драму. Возмущенная патетика, повышенная эмоциональность прорываются лишь в трагедийном финале, но и здесь они не столько жанровый, сколько стилистический (присущий режиссерской индивидуальности Г. Чухрая) признак.

И даже фильм Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими», фабула которого содержит излюбленные мелодраматические мотивы (опустившийся герой, встающий на стезю добродетели, сиротство, удочерение), едва ли является мелодрамой. Детальный психологический анализ сложных, неоднозначных характеров, подробность в обрисовке среды, да и сам тон повествования — громкий, вдумчивый, обстоятельный — свидетельствуют о том, что перед нами психологическая повесть. Из советских фильмов последнего времени примером мелодрамы — в позитивном значении этого слова — могут служить такие фильмы, как «Мачеха» (реж. О. Бондарев) или «Москва — любовь моя» (реж. А. Митта).

Мы уже говорили о жанровом многообразии нашей кинокомедии 20-х годов. Как продолжилось ее развитие в период звукового кино? Оно не было безмятежным и гладким (к примеру, находились теоретики, серьезно полагавшие, что в социалистическом обществе, лишенном антагонистических противоречий, комедия вообще не имеет права на существование). И все же, именно в 30-

годы кинокомедия, обогатившаяся звучащей речью, музыкой, глубоко овладевает материалом современности, ее подлинными героями. становятся люди нового мира, строители социализма.

Кинокомедии крупнейших комедиографов советского кино 30—40-х годов — Г. Александрова и И. Пыррева в жанровом отношении очень близки оперетте. В «Волге-Волге» и «Светлом пути», «Богатой невесте» и «Трактористах» «механизм» лирико-комедийной интриги «запускается» обычно с помощью фабульной случайности или недоразумения. Но за условностью лирико-комедийной интриги в этих фильмах угадываются контуры реальной жизни и реальных человеческих отношений, а в образах Клима Ярко и Марьяны Бажан, Павло и Маринки, Стрелки и Тани Морозовой — черты молодого человека 30-х годов, его веселая энергичная душевная настроенность, ощущение труда как жизненной потребности, чувство коллективизма, нравственная бескомпромиссность.

Кинокомедии 30-х годов выражали бодрое и светлое мироощущение народа, строившего социализм, гордого своими успехами, уверенно смотревшего в будущее. Отсюда — преобладание в этих фильмах образов положительных героев, отсюда их ликующий, ничем не омраченный настрой. Едва ли не единственным крупным сатирическим персонажем в кинокомедии той поры следует считать незабываемого Бывалова, с отточенным мастерством сыгранного И. Ильинским.

На экране 30—40-х годов лирическая музыкальная комедия царила почти безраздельно (лишь в годы Великой Отечественной войны активизировались сатирические, гротесковые жанры — в новеллах и миниатюрах «Боевых киноборников», в эксцентрических «Новых похождениях Швейка» С. Юткевича и некоторых других комедийных лентах).

На новом этапе развития советского кино (его начало относится примерно к середине 50-х годов) обнаружилось стремление кинокомедии к углублению социального, общественного смысла, расширению тематического и жанрового плацдарма, к поискам новых средств комедийной выразительности.

Проявление этих общих тенденций можно проследить в творчестве Э. Рязанова. В середине 50-х годов он с исключительным успехом дебютирует в игровом кино «Карнавальная ночь» — музыкальным обозрением с

элементами острой социальной сатиры, затем выступает с музыкальной лирической комедией «Девушка с гитарой». После эксцентрической комедии «Человек ниоткуда», основанной на условно фантастической фабуле, и героико-романтической музыкальной комедии «Гусарская баллада» Рязанов обращается к жанру бытовой комедии в фильме «Дайте жалобную книгу». В том же жанровом ключе сделаны и три его следующих фильма — «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники». Комедийное действие покоится здесь на развитии неожиданной, парадоксальной ситуации (страховой агент крадет автомобили своих клиентов, следовательно инсценирует преступление, которое сам должен «раскрыть» и т. п.). В то же время герои рязановской бытовой комедии абсолютно достоверные, внешне ничем не примечательные, скромные, простые люди, ее среда — будничная повседневность с точно обозначенными приметами и деталями быта, ее атмосфера — атмосфера доброго, сердечного, порой грустного юмора, в которой, однако, нередки и сатирические ноты. Э. Рязанов охотно пользуется красками пародии (например, пародирование детектива в «Берегись автомобиля»), эксцентрики (блистательный эпизод погони инспектора ГАИ за Деточкиным в том же фильме), но в этих его комедиях всегда сохраняется ощущение бытовой и психологической правды. Кажется, что в таких фильмах, как «Берегись автомобиля» или «Старики-разбойники», жанровые поиски Рязанова пришли к финалу. Но уже в следующей работе он вновь обращается к совершенно иному жанровому решению. «Итальянцы в России» — эксцентрическая, «трюковая» комедия, обильно оснащенная приемами «старой, доброй» комической.

Возрождением комедийной эксцентрики и наиболее заметными ее успехами наше сегодняшнее кино обязано прежде всего творчеству режиссера Л. Гайдая.

Короткометражки «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики» были опытом возрождения жанра комической. Ленты заражали стремительным, мастерски сложенным ритмом, остроумным и изобретательным сочетанием зрительного ряда с музыкой и шумами и впечатляли даже эффектом уже испытанных кинотрюков (ускоренная, замедленная, обратная съемка и т. п.), заставлявших смеяться еще посетителей «синемаграфов» и «электротeatров». Здесь впервые выступили

участники неподражаемого комического трио — нагло-то-простодушный, улыбчивый Балбес (Ю. Никулин), меланхоличный, жеманный Трус (Г. Вицин) и малоподвижный, самодовольный Бывалый (Е. Моргунов).

Эксцентрические образы грех пройдох оказались настолько выразительными и колоритными, что появились вновь не только в фильмах Л. Гайдая (в одной из новелл «Операции «Ы» и «Кавказской пленнице»), но и в кинокомедии Э. Рязанова «Дайте жалобную книгу» и даже в мультфильме «Бременские музыканты».

За сравнительно небольшой срок Л. Гайдай снял, по сути дела, восемь короткометражных эксцентрических фильмов («Пес Барбос...», «Самогонщики», три новеллы «Деловых людей» и три новеллы «Операции «Ы»...»), что позволило испробовать различные формы эксцентрики, отработать технику эксцентрического трюка.

В полнометражной кинокомедии «Кавказская пленница» авторы стремились синтезировать опыт предыдущих работ: безудержную эксцентрику первых лент, «Напарника» и «Операции «Ы», остроту социальной критики «Деловых людей», шутливые и лирические интонации «Наваждения».

В основе условно-эксцентрического сюжета фильма, обильно уснащенного маловероятными или даже вовсе невероятными ходами и деталями, лежит, однако, вполне реальное социальное явление — пережитки ветхозаветных обычаев, органически чуждых социальным и нравственным нормам нашей жизни. «Кавказская пленница» срывала с этих обычаев изрядно обветшавший флер ложной романтики, едко высмеивала тех, кто пытается продлить жизнь нелепых, антигуманных обычаев и традиций.

«Бриллиантовая рука» — картина с другими героями, но с прежним, в принципе, направлением поиска. В ней была продолжена разведка возможностей эксцентрической комедии значительного социального смысла.

Центральной в фильме стала тема скромного и тихого человека, проявляющего в критическую минуту высокое сознание гражданского долга, смелость и решительность. Веселая комедийная путаница и забавные недоразумения помножены здесь на интригующую замысловатость детектива, правда, детектива пародийного, высмеивающего штампы плохих книг и фильмов о рабочих милиции.

В «Кавказской пленнице», «Бриллиантовой руке», «Двенадцати стульях», «Иване Васильевиче...» Л. Гайдай от чистой, «дистиллированной» эксцентрики первых лент пришел к более сложным жанровым образованиям, где под эгидой эксцентрики сплавлены элементы комедии бытовой, музыкальной, лирической, где дружно сосуществуют и острая сатира, и веселая шутка, и озорная пародия, и самая невероятная фантастика.

В фильме «Живет такой парень» В. Шукшина или, скажем, «Я, бабушка, Илико и Илларион» Т. Абуладзе отсутствует условная комедийная интрига с прихотливой затейливостью ее неожиданных поворотов и преобладает плавное, неторопливое повествование о самой обычной жизни, включающее множество подробностей, зачастую, казалось бы, не имеющих отношения к основному сюжетному ходу. Авторское (и зрительское) внимание сосредоточивается на внутреннем мире персонажей, на метких, выразительных психологических и бытовых зарисовках, воссоздающих атмосферу, аромат определенного времени, определенной социальной среды. На экране — как бы с полной документальной достоверностью воспроизведенная жизнь в ее естественном течении, смешное в этих фильмах нерасторжимо слито с драматическим. Хотя грань, отделяющая такие фильмы от психологической повести, зачастую довольно зыбка, порой трудно различима, это все же — кинокомедии. Дело здесь в определяющей, ведущей эмоциональной настроенности, в характере авторского взгляда на изображаемые жизненные явления — дружески шутливое, сочувственно иронического, задорно веселого.

Отказом от распространенных канонов комедийной композиции, стремлением к манере изложения, родственной пронизанному юмором и лирикой прозаическому повествованию порождено жанровое и стилевое своеобразие фильма Г. Данелия «Я шагаю по Москве» с его «раскованным» сюжетным движением, обилием «исчезающих» персонажей, проходных эпизодов и сцен.

Смелым поиском в области трагикомедии отмечен другой фильм Г. Данелия — «Не горюй!». В бесшабашно веселой стихии фильма — зачастую грубовато фарсовой, близкой по колориту озорной, «соленой» народной сказке — струится исполненное драматизма подводное течение, углубляющее и расширяющее его смысл, его философию. Присутствие этого течения ощутимо во многих

эпизодах и с острой силой выражено в образе старого сельского лекаря, великого жизнелюбца Левана, страстно и, если так можно сказать, бурно сыгранного Серго Закариадзе. Чувствуя приближение смерти, старик приглашает друзей повеселиться на собственных... поминках. Здесь не место скорби, слезам, сожалениям — ведь «покойник» всегда оставался в высшей степени жизнерадостным человеком, любившим застольную песню, шутку, смех. Гости с энтузиазмом откликаются на это пожелание, но в бескорыстном стремлении исполнить волю хозяина они явно увлеклись и переусердствовали: за столом царит безалаберно веселый шабаш — шум, гам, песни, смех!

Интереснее всего в этой сцене сам Леван: возбужденный, с победной задорной улыбкой, держа в ослабевшей дрожащей руке бокал, он пытается подтягивать общей песне, с торжественным и довольным видом выслушивает обращенные к нему «поминальные» речи, но вот гаснет улыбка, в глазах отражается страдание, горечь, обида. Собравшись с силами, он даже гневно прикрикнул на не в меру развеселившихся гостей: все же это поминки, а не свадьба... Здесь, как говорил когда-то А. Довженко, радость и горе, жизнь и смерть — в обнимку.

Авторы лучших наших бытовых и эксцентрических кинокомедий не отказываются от использования в своих фильмах сатирических красок. Мастера киносатиры успешно работают сегодня и в оперативных «малых» формах — новеллах и миниатюрах «Фитиля», в мультипликации. Но вот полнометражные картины, которые можно было бы вполне определенно назвать сатирическими, появляются у нас крайне редко. Даже экранизация знаменитой сатирической дилогии Ильфа и Петрова не привела к созданию сатирических кинороманов.

Автор экранной версии «Золотого тельца» привлекла в романе тема воинствующего одиночки, осознающего в конце концов несостоятельность своей антиобщественной позиции. Что ж, наверное, они имели основание сосредоточить свое внимание на том аспекте романа, который представляется им наиболее интересным и привлекательным. И все же очень жалею, что современный кинематограф прошел мимо того, что, пожалуй, является в романе главным — мимо его богатейшего сатирического содержания. Ведь с гибелью социально-экономических явлений, послуживших в свое время моделью для

художников-сатириков, вовсе не исчез заключенный в их создании нравственный, воспитательный смысл. Неп давно умер, но разве в сегодняшней жизни не встречаем мы в новых обликах и Полыхаевых, и Талмудовских, и Лоханкиных, и шустрых авторов новых «Гаврилиад»!..

К сожалению, в своей изобретательной и остроумной экранизации «12 стульев» Л. Гайдай тоже почти не коснулся сатирического смысла литературного источника.

Конечно, современная советская кинокомедия не исчерпывается фильмами трех-четырёх названных выше режиссеров-комедиографов. Но их творчество дает достаточно полное представление об основных жанровых тенденциях в сфере кинокомедии.

Специфическую и сравнительно молодую жанровую группу составляют фильмы, созданные на основе произведений музыкальной драматургии — опер, оперетт, балетов. Лучшие из этих фильмов представляют собой не просто сфотографированный на пленку оперный или балетный спектакль, а произведения особого жанра, где выразительные средства музыкальной драматургии и хореографии обогащены выразительными возможностями киноискусства. Экран позволяет расширить пространственные рамки оперного или балетного спектакля, вывести действие из условных декораций в естественную среду. В фильме можно снимать драматических актеров, озвучивая их голосами первоклассных оперных певцов. Это позволяет пригласить исполнителей, чьи внешние данные максимально соответствуют характерам оперных персонажей, отказаться от грубого театрального грима.

Впервые такой эксперимент предпринял в нашем кино режиссер Р. Тихомиров — в кинооперах «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Значительным вкладом в формирование жанра стали фильмы режиссера В. Горрикера. В «Моцарте и Сальери» выражены напряженный психологизм и философская насыщенность пушкинских стихов и музыки С. Рахманинова. Совместные усилия С. Лемешева и И. Смоктуновского рождают на экране полный обаяния духовности образ Моцарта. В экранной версии «Царской невесты» впервые использован прием «закадрового пения», аналогичный закадровому голосу в «обычных» фильмах — своеобразный внутренний монолог оперного героя.

В работе над кинооперой «Катерина Измайлова» самое деятельное участие принимал Д. Шостакович — ху-

дожник, горячо любивший и прекрасно знавший кинематограф. Новая редакция оперы, положенная в основу фильма, максимально учитывала возможности экрана.

Как видим, все сегодняшние кинооперы — это экранизации классических и современных опер, создававшихся не для кинематографического воплощения. Очевидно, это лишь первый этап формирования жанра, предшествующий появлению кинооперы, которая уже на начальных стадиях творческого замысла будут создаваться как произведения музыкально-кинематографические.

Специфические особенности другого музыкально-драматического жанра — кинооперетты — свободное сочетание пения и диалогов, стремительный темп действия — способствовали тому, что жанр этот был «безболезненно» усвоен экраном. Кинооперетта представляет собой, собственно, одну из жанровых разновидностей кинокомедии, ничем в принципе не отличаясь от некоторых лирических музыкальных комедий. Такие кинооперетты, как «Кето и Котэ», «Аршин мал-алан», «Крепостная актриса», «Свадьба в Малиновке» пользуются неизменным успехом у любителей кинокомедии.

Экранизация балета развивалась от документальной фиксации на кинопленку балетных спектаклей (к примеру, фильм «Мастера русского балета»), к созданию кинематографических произведений особого жанра. Принципиальным успехом на пути формирования кинобалета стал в свое время фильм режиссеров Л. Лавровского и Л. Арнштама «Ромео и Джульетта». Опираясь на возможности экрана, авторы ввели в свой фильм новые по сравнению с балетным спектаклем Большого театра эпизоды, приблизив содержание кинобалета к его литературному первоисточнику — трагедии В. Шекспира. Они создали на экране полные динамики массовые натурные сцены, удачно выражающие накал и масштаб трагических страстей, народную, демократическую основу трагедии Шекспира и музыки С. Прокофьева.

Лучшие кинобалеты — будь то «Ромео и Джульетта», «Венецианский мавр», поставленный по знаменитому спектаклю Тбилисского ордена Ленина театра оперы и балета (реж. В. Чабукиани и М. Чиаурели), или недавняя великолепная экранная версия «Анны Карениной» с Майей Плисецкой, осуществленная М. Пилихиной, — приходят к синтезу выразительности хореографии с выразительностью экранного изображения, открывают та-

кие образные решения, которых ни балет, ни кино не могли бы добиться самостоятельно. Но, подобно киноопере, современный кинобалет ограничивается экранизацией прославленных балетных спектаклей, и создание оригинальных кинобалетов остается пока заманчивой, хотя и вполне реальной перспективой.

Современное кино активно осваивает и успешно «присваивает» своеобразную жанровую форму музыкально-драматического искусства — мюзикл. Мюзикл может в той или иной степени приближаться и к опере, и к оперетте, и к балету, но в принципе он более свободен, раскован, «демократичен» в выборе выразительных средств, чем каждый из традиционных музыкально-драматических жанров. Как свой основной «строительный материал» он охотно использует песню, а в хореографии — современные танцевальные ритмы. Жанровая окраска мюзикла достаточно многоцветна — от мелодрамы («Шербурские зонтики») и легкой непритязательной комедии («Девушки из Рошфора») до серьезной социальной драмы («Вестсайдская история»). В последнее время к мюзиклу все чаще обращается и наше кино. Среди удачных фильмов такого рода — мюзикл грузинских кинематографистов «Мелодии Верийского квартала».

Генеалогия большинства из существовавших и существующих ныне киножанров может быть возведена к своему литературному или сценическому прототипу. Однако киножанры, оформившись и окрепнув, обнаруживают такие качества, которыми не располагают их прародители. Ведь кинороман или кинодрама обладают лишь некоторыми, правда, существенными чертами структурного сходства с романом и драмой как жанрами литературы. А сложным жанровым образованиям вроде «Броненосца», «Освобождения» или «Ленина в Польше» вряд ли можно подыскать прямые литературные или театральные аналогии. Киножанры, уже начиная с 20-х годов, оказывают заметное влияние на манеру литературного письма, на поэтику сценического зрелища. Вместе с тем нельзя сказать, что с этого момента влияние литературы и театра на кино прекращается. Нет, оно продолжается, продолжается естественный и плодотворный взаимообмен между равными теперь, самостоятельными искусствами. Это — норма сосуществования искусств. Она проявляется и внутри каждого отдельного искусства — во взаимосвязях и взаимовлияниях жанров. Забота

о жанровой «чистоте» разумна лишь в известных пределах. Она необходима, чтобы сценарий повести или новеллы не превратился на экране в двухсерийный «кинороман» (такое случается, и нередко!), детектив не обернулся томительной и вялой мелодрамой, а трагедия — фарсом. В остальном же жанровое взаимовлияние и взаимообмен благотворны, они свидетельствуют о нормальном, здорового развития киноискусства, которому не грозит «окостенение позвоночника». Мы с удовольствием видим, как детектив и бытовая комедия обретают тонкость и проникновенность анализа внутреннего мира героев, — прекрасные тому примеры «Мертвый сезон» и «Берегись автомобиля». Как в фильме «Не горюй!» в неразрывное жанровое единство сплетаются щедрая, озорная комедийность и глубокий драматизм. Как в картине «Никто не хотел умирать» эпическая драма соединяется в «братском рукопожатии» с фильмом приключений, а фильм приключений с комедией в традиционном народном духе — в «Белом солнце пустыни»... Чем смелее и чаще эти жанровые сплетения и встречи, тем шире и многоцветнее жанровый спектр экрана, а значит — глубже и многограннее его контакты с живой, развивающейся действительностью.

Объем книги не позволяет нам остановиться или даже упомянуть обо всех важных явлениях и процессах, сопровождавших развитие игровых киножанров на протяжении восьми десятилетий существования кино. Мы пытались обратить внимание читателя лишь на самые основные явления и закономерности, прежде всего — связанные с формированием жанров советского игрового кино.

Теперь нам предстоит, хотя бы очень кратко, охарактеризовать жанры «неигровых» видов киноискусства.

ЖАНРЫ НЕИГРОВОГО КИНО

В развитии кинематографа жанрам документального кино предшествует хроника. Хроникой в ее простейшем виде были самые первые люмьеровские ленты «Высадка конгрессменов» (где были сняты участники конгресса фотографов, сходящие с борта парохода), «Прибытие поезда», «Выход работниц с фабрики». Ранние хроникальные ленты были, как правило, бесхитростной «механической» фиксацией событий и фактов реальности. Но уже в некоторых хроникальных сюжетах Люмьера есть стремление выразить авторское отношение к изображаемому. Так, в видовой ленте люмьеровской программы «Лодка, выходящая в море» можно обнаружить сознательный учет эстетических свойств объектов и желание с помощью киноизображения эти эстетические свойства подчеркнуть и преподнести зрителю. «Снятые против света волны кажутся рельефными, — пишет об этой ленте Ж. Садуль. — Композиция сцены оригинальна: спереди, в углу кадра, видны жены обоих братьев Люмьер со своими маленькими детьми. Вся картина проникнута поэтическим настроением»¹. Постепенно элементы авторского осмысления и истолкования документального изображения начинают проявляться в структуре хроники все активнее и многообразнее. Это и становится основой формирования жанров кинодокументалистики. Мы уже упоминали о Д. Вертове, в творчестве которого документальное кино впервые обрело черты высокого искусства. Возможности хроники и документального кино Вертов использовал не для бездумной фиксации жизненного потока, а для «коммунистической расшифровки мира». Эпическая объективность хроникально запечатленных фактов революционной действительности неразрывна в его лучших фильмах с пристрастной, заинтересованной авторской интерпретацией этих фактов. «Шестая часть мира», «Шагай, Совет»,

«Три песни о Ленине» — документальные лиро-эпические кинопоэмы. Чередование документальных эпизодов следует там за мыслью и чувством поэта, прославляющего просторы и богатства Советской страны («Шестая часть мира»), скорбящего вместе с миллионами людей разных национальностей о смерти великого вождя трудящихся («Три песни о Ленине»).

Одновременно с открытиями Д. Вертова успешно разведывались иные жанровые возможности документального экрана. В «Турксибе» В. Турина, в фильмах Э. Шуб «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой» уверенно заявляет о себе документальный киноочерк. Для киноочерка не характерно столь активное вторжение авторского начала в документальный материал, как в поэтических фильмах Д. Вертова. Композиция здесь в значительно большей степени сопряжена с логикой и хронологией документально запечатленных исторических (как в эпических фильмах Э. Шуб, построенных на архивной хронике) или современных событий и фактов. Но и здесь — в авторских акцентах, в монтажных сопоставлениях, в сопровождающих документальное изображение надписях — отчетливо выражена позиция художника, публицистическая, философская интерпретация им жизненного материала. В фильмах американского режиссера Р. Флаэрти документальное кино открывается еще одной жанровой гранью. Документально запечатленные эпизоды жизни, быта, труда эскимосов («Нанук с севера»), маорийцев («Моана») складываются здесь в сюжетно организованную композицию, близкую игровому фильму. Это — окрашенные любовью автора к своим героям документальные киноповести.

Эти жанровые открытия в процессе развития звукового кино были преумножены. Жанровый спектр документального экрана значительно расширился. И все же, наиболее распространенным жанром современного документального кино является киноочерк. Как видим, и этот термин имеет литературное происхождение. Ведь очерк — один из жанров художественной прозы наряду с романом, повестью, рассказом. По выражению Горького, очерк стоит на грани рассказа и исследования. Предметом художественного анализа в очерке становятся факты, характеры, конфликты, проблемы живой действительности, зачастую мало еще изученные, но представляющие актуальный общественный интерес. Документальность

¹ Ж. Садуль. История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1951, с. 30.

воспроизведения жизненного материала — одна из непреходящих черт этого жанра. Но опять вспомним Горького — факт — это еще не вся правда, он только сырье, из которого следует извлечь настоящую правду искусства. В романе или рассказе художник извлекает эту правду, обобщая множество конкретных жизненных явлений с помощью творческого вымысла в типические характеры и обстоятельства. В очерке возможности вымысла ограничены документальностью изображения. В многообразии реально существующих явлений, фактов, характеров очеркист должен выбрать такие, которые в своей единичности, в своей неповторимой индивидуальности выражают общее, то есть типичны. Жанровые разновидности очерка весьма многочисленны — «очерк нравов», путевой очерк, очерк-портрет, биографический очерк, очерк-размышление (эссе), репортаж и т. д.

Понятно, что сказанное об очерке литературном имеет самое прямое отношение к документальному киноочерку. Хотя, конечно, есть тут и немало существенных различий. Документальная природа киноочерка более непосредственна, более «обнажена». Литератору-очеркисту приходится прилагать немало специальных усилий, прибегать к особым приемам, чтобы создать у читателя ощущение документальной достоверности изображенных в книге лиц и событий. Подлинность лиц и фактов, запечатленных в киноочерке, удостоверена уже самой «фактурой» документальной съемки, которую зритель без труда отличает от кинематографической инсценировки — павильонной или натурной. И, конечно же, самое мастерское, «зримое» литературное описание какого-то реального лица, пейзажа, явления не в силах соперничать с тем специфическим эффектом непосредственного созерцания этого пейзажа, непосредственного знакомства с этим человеком, который рождает в восприятии зрителя просмотр документальных кадров. Но «откровенность» документальной природы киноочерка «мстит» за себя еще более строгим, чем в литературном очерке, ограничением авторского вымысла. Творческая активность художника-кинодокументалиста не распространяется на домысливание несуществующих персонажей и сюжетных обстоятельств (что не возбраняется в литературном очерке), она проявляется в осмыслении и отборе реального жизненного материала, в его композиции, изобразительной и монтажной трактовке.

Это, впрочем, не мешает документальному киноочерку быть не менее разнообразным — в смысле богатства составляющих его жанровых разновидностей, чем очерк литературный.

Документальный киноочерк может быть построен на сравнительно локальном жизненном материале. В фильме «18 моих мальчишек» (реж. В. Гурьянов) рассказано о наставнике молодых рабочих С. С. Витченко, о том, с каким терпением и настойчивостью этот добрый и мудрый человек устанавливает прочные душевные контакты со своими непоседливыми, шумливыми, озорными подопечными. Проблеме воспитания посвящен и киноочерк Л. Дербышевой «Подросток». Но он опирается на материал более широких и многообразных авторских наблюдений — перед нами проходят документальные кадры, снятые на городских улицах, в детской трудовой колонии, в летнем лагере, организованном для «трудных» ребят, мы знакомимся с опытом воспитания молодежи в Москве, Ленинграде, Горьком... В основе киноочерков «Шахтерский характер» (реж. Г. Золотов), «Крестьяне» (реж. И. Галин), «Поэма о рабочем классе» (реж. Б. Рычков) — документальное повествование о характерах и судьбах конкретных людей — наших современников. Характеры эти рассмотрены в контексте истории страны. Рядом с репортажно снятыми эпизодами, синхронно записанными высказываниями персонажей в композиции фильмов органично входит хроника первых пятилеток, Великой Отечественной войны, послевоенного восстановления. Документальное повествование о конкретных людях — Алексее Пшеничном и членах его бригады в «Шахтерском характере» или представителях рабочей династии Промоховых в «Поэме о рабочем классе» — обретает глубокий обобщающий смысл, становится повествованием о трудовом героизме народа.

Обычно в документальном киноочерке нет развития единой фабульной линии, чередование эпизодов или иных фрагментов композиции определяется логикой публицистического раскрытия темы. Но композиция киноочерка может все же стать близкой построению рассказа или повести, если авторы располагают материалом документальных съемок, запечатлевших развитие какого-то события, каких-то человеческих отношений на протяжении более или менее продолжительного отрезка времени. Жанровое определение, фигурирующее в названии филь-

ма Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия», конечно же, не случайно — это, действительно, документальная киноповесть о людях труда, благодаря уму, воле, трудовому героизму которых была освоена промышленная добыча нефти со дна Каспийского моря. Материал основной части фильма снимался репортажно, зоркое око кинокамеры зафиксировало напряженность творческого поиска и трудовых усилий рабочих и инженеров, сцены отдыха и быта жителей необычного свайного городка над волнами Каспия. Один из самых впечатляющих эпизодов — пожар, возникший в связи с неожиданным выбросом с морского дна кремниевых пород, — запечатлел острый драматизм шестичасовой схватки человека со стихией. Желая показать историю создания нефтяных морских промыслов как можно полнее, авторы обратились и к восстановлению прошедших событий. Они показали упорный труд изыскателей, первый нефтяной фонтан, забивший на новом месторождении, начало строительства гигантской эстакады и свайного городка. Эпизоды эти воссозданы с той мерой достоверности, которая зрителя, несведущего в истории создания фильма, заставляет верить в них как в доподлинно документальные. Метод восстановления, все же, не характерен для кинодокументалистики, его применение можно оправдать лишь в самых исключительных случаях.

Драматические ситуации и драматические характеры документальное кино предпочитает фиксировать в «сиюминутной» реальности их жизненного развития. Усовершенствование техники записи синхронной с изображением речи, активное освоение метода длительного кинонаблюдения, приемов съемки «скрытой камерой» значительно расширили возможности сегодняшнего документального экрана в этом отношении.

Усилившийся интерес к образу человека заметен во многих документальных фильмах, но с особой, пожалуй, определенностью он сказался в искусстве документального портрета — одной из своеобразных жанровых разновидностей киноочерка. В «Катюше» (реж. Лисакович), «Рабочем» (реж. Л. Дербышева), «Николае Амосове» (реж. Т. Золотов), «На-та-ли!» (реж. В. Савельев, две последние ленты сняты на Киевнаучфильме), документальный экран добывается совершенно поразительных результатов в раскрытии индивидуальной неповторимости характеров, в постижении духовного мира личности.

Если в «Катюше» личность Е. М. Деминой открывается нам в психологических реакциях бывшей фронтовой медсестры на образы военной хроники, вызывающие в ее душе поток мыслей и чувств — горьких и нежных, скорбных и радостных, то герои остальных названных фильмов предстают перед нами в привычных обстоятельствах труда, творчества, раздумья, отдыха. Аппарат улавливает не только линию внешнего поведения человека, но и тончайшую, едва ли различимую «невооруженным» глазом, вибрацию его чувств, мыслей, настроений.

Очевидно, та же общая для всего современного киноискусства тенденция, выраженная в обостренном внимании к духовному миру человека, сказалась и в заметных успехах жанра документального историко-биографического фильма (или историко-биографической разновидности киноочерка). Оперировав тщательно отобранным иконографическим материалом, кадрами архивной хроники, искусно пользуясь выразительной силой монтажа, музыки и даже актерского искусства (в таких фильмах чтение закадрового текста поручается крупным драматическим актерам), создатели фильмов «Три весны Ленина» (реж. Л. Кристи) «Подвиг» (реж. Л. Махнач), «Время, которое всегда с нами» (реж. А. А. Аранович) воссоздают на экране документально правдивые и художественно волнующие образы В. И. Ленина, Ф. Э. Дзержинского, А. М. Коллонтай.

Подобные фильмы некоторые теоретики склонны относить к особому, сформировавшемуся лишь в последние годы, жанру документальной драмы или «монодрамы». Наверное, все же правильнее говорить лишь об особой мере драматизма, отличающей эти фильмы от других произведений документального экрана. Эта высокая мера определяется тем, что в центре авторского внимания находится личность человека, его судьба.

С большим основанием к жанру документальной драмы относят исследователи фильм «Там, за горами, горизонт» (реж. И. Герштейн). В ходе синхронно снятого спора четырех героев — молодых геологов — здесь развивается драматический конфликт, возникающий из столкновения, из «сшибки», как любил говорить Белинский, различных характеров, точек зрения, нравственных позиций. Но пока это едва ли не единственный в нашем кино пример жанра только что складывающегося, но, несомненно, перспективного.

Современный документальный фильм «отзывчив» на проблемы международной политической жизни. В этой сфере он существует и в форме прямого публицистического репортажа о тех или иных важных политических событиях («Меконг в огне» реж. О. Арцеулова, «Трагедия Перу» реж. В. Трошкина и др.), но нередко обретает черты широкого документально-публицистического повествования, в структуре которого актуальные репортажные эпизоды теснейшим образом переплетены с кадрами архивной хроники, прямые высказывания героев — с публицистически страстным авторским комментарием. Так построены, например, фильмы «Пылающий остров» и «Пылающий континент» Р. Кармена, посвященные героической Кубе, борьбу народов Латинской Америки за национальную независимость и социальный прогресс, «Око тайфуна» режиссера Ю. Монгловского — о классовых боях японских трудящихся, «Это беспокойное студенчество» режиссеров И. Калинина и М. Литвякова и др.

Плодотворны поиски режиссера А. Медведкина в жанре документального политического кинопамфлета. Фильмы «Внимание! Ракеты на Рейне», «Разум против безумия», «Дружба со взломом» разоблачают поджигателей мировых войн, колониальную политику, лживую и предательскую сущность неокOLONиализма. Используя кинодокументы советских и зарубежных архивов, современную хронику, богатый иконографический материал, А. Медведкин щедро и изобретательно пользуется возможностями смысловых монтажных сопоставлений, привлекает в качестве ярких и сильных средств выражения авторского публицистического замысла ускоренную и замедленную съемку, мультипликацию и, конечно же, дикторский текст.

В документальных фильмах такого рода активно выражено авторское, лирико-публицистическое начало. В некоторых случаях эта активность столь высока, что придает документальному фильму особую жанровую окраску. Ведущим элементом композиции здесь выступает личность художника, его мысли и чувства, и мы, как говорил в свое время Белинский, «только через нее все воспринимаем и понимаем». В принципе монтажных сцеплений и столкновений документальных кадров, в монтажных ритмах, в способах звуко-зрительных сочетаний, наконец, в словах и интонациях авторского текста (кото-

рый в таких фильмах читает не диктор, а сам автор или один из авторов) мы ощущаем нескрываемое присутствие художника, увлекаемся его темпераментом, сопереживаем его гневу и горечи, саркастическому смеху или легкой иронической улыбке. На этом пути сформировался жанр документального фильма-размышления. В зависимости от предмета изображения и авторской индивидуальности такой фильм может получить характер публицистического авторского обращения к зрителю, углубленно анализирующего сложное социальное явление в его истоках и следствиях, в его связях с другими явлениями. Так сделан «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Но он может стать и более непосредственным поэтическим, лирическим авторским монологом, каким является, к примеру, фильм К. Симонова и М. Бабак «Чужого горя не бывает» — о трагедии Вьетнама. Наконец, фильм-размышление может обрести форму неспешной, раздумчивой задушевной беседы со зрителем. Таков умный, согретый доброй улыбкой фильм С. Образцова «Удивительное рядом», воспитывающий счастливое умение вечно удивляться красоте и мудрости окружающей нас природы.

Документальному кино знаком своеобразный жанр, близкий лирическому стихотворению. Такие фильмы (к примеру, «Рабочий» реж. А. Фрейманиса или «Осенние ритмы» реж. Ю. Пискунова) нередко снимаются без обычного в документальной ленте словесного сопровождения. Высокие изобразительные достоинства, точный и изящный монтаж, органичность музыкального сопровождения наполняют их подлинной поэзией, позволяя рассматривать как своеобразную «стихотворную» лирику экрана.

Научно-популярное кино прошло не менее длительный путь развития, чем игровое и документальное. Но его жанровый диапазон довольно продолжительное время оставался сравнительно узким. Многообразие жанров, отличающее сегодняшний научно-популярный экран, — во многом завоевание 10—15 последних лет. Этот жанровый «бум» обусловлен НТР, возрастающим значением науки в современной жизни.

Один из самых «древних» и заслуженных жанров научно-популярного кино — образная кинолекция. Композиция кинолекции диктуется задачей ясного, доходчивого, строго логичного изложения содержания определен-

ной научной дисциплины или ее раздела, существа технического изобретения и т. п. Ряд положений и выводов, которые должны быть усвоены зрителем, иллюстрируются наглядными документально снятыми примерами, демонстрацией научных опытов, статическими или оживленными с помощью мультипликации графиками и схемами. Примером прекрасной кинолекции до сих пор остается немой фильм В. Пудовкина «Механика головного мозга», ясно, четко и выразительно излагавший основные положения учения И. П. Павлова об условных рефлексах.

Рядом с кинолекцией сформировался жанр научно-популярного киноочерка. Он «вырастает» из кинолекции, но ее не отменяет. Оба жанра мирно сосуществуют в научно-популярном кинематографе. Между ними немало общего. Но киноочерк — не лекция, а живой рассказ, взволнованное повествование о самых различных сторонах и аспектах процесса научного познания. Содержанием киноочерка могут стать и результаты этого познания, накопленный наукой опыт, и ее нерешенные проблемы, и путь исследователя к открытию, и нравственные аспекты научной деятельности и т. д. и т. п. Автор киноочерка имеет возможность выражать свое отношение к изображаемым явлениям и фактам. В его распоряжении широкий спектр выразительных средств вплоть до возможности пользоваться искусством актера, прибегать к инсценировке. Конечно, и формы композиции киноочерка очень разнообразны.

Эти особенности и возможности жанра появились и проявились не вдруг, а лишь по мере его развития.

Киноочерк сегодня один из наиболее распространенных жанров научно-популярного экрана. Очень интересны, к примеру, очерки режиссера Ф. Соболева, созданные в содружестве со сценаристом Ю. Аликовым, «Думают ли животные?», «Язык животных», «Я и другие», посвященные проблемам зоопсихологии, этологии, экспериментальной психологии. Фильмы эти напоминают увлекательные лекции и, действительно, подобно кинолекции, они сообщают зрителю немало полезной и систематизированной познавательной информации. Но фильмы несут не только эту информацию, но и раздумья авторов над нерешенными еще наукой проблемами, вызывая к активному зрительскому соразмышлению. На экране сталкиваются известные науке данные, новые наблюдения и

гипотезы, проводимые на глазах зрителя эксперименты, авторский комментарий, и это столкновение рождает драматическое, сюжетное движение фильма. Конечно, речь идет об особой драматургии и особой сюжетности, связанных с диалектикой познающей мысли.

В фильмах «Секрет НСЭ» (реж. С. Райтбурт), «Открытие профессора Александрова» зритель не только получает ясное представление о сущности конкретного технического изобретения и научного открытия, но — это здесь не менее важно — и возможность проследить процесс их кристаллизации в сознании московского слесаря-рационализатора и известного ученого. Очерк становится здесь драматической новеллой (или драматическим монологом) о сложном пути пылливой человеческой мысли от неясных догадок к первым прозрениям и затем — к ясной и четкой идее.

Научно-популярный фильм может не только наглядно показать процесс научного исследования, но и сам одновременно быть таким исследованием.

Кропотливый анализ, глубокое изучение ленинских рукописей позволили авторам известной трилогии «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы» Г. Фрадкину и Ф. Тяпкину воссоздать в первом из этих фильмов (с помощью мультсъемки) ход работы Ленина над статьей «Новые задачи и новые силы», написанной в 1905 г., — от первоначальных записей и вариантов плана до белого автографа. Здесь как бы реконструируется течение, ход, развитие ленинской мысли. Этот фильм наряду с некоторыми другими (в первую очередь тут нужно назвать довоенную еще картину реж. С. Владимировского «Рукописи Пушкина») представляет особую разновидность научно-популярного киноочерка — фильм-исследование. В двух других частях кинотрилогии, располагая минимумом документального изобразительного материала, опираясь на ленинские тексты, фотокопии рукописей, малое количество фотографий, авторы впечатляюще раскрывают особенности характера и личности В. И. Ленина — вождя партии, руководителя государства, человечнейшего человека. В этих фильмах тоже, конечно, есть элемент исследования, но в жанровом отношении они примыкают скорее к очерку-портрету, очерку-биографии.

Такой очерк, как и в документальном кино, может быть портретом современника, — например, «Дмитрий

Шостакович» (реж. А. Гендельштейн), «Дни доктора Березова» (реж. В. Архангельский). В этих картинах средствами современной кинодокументалистики раскрывается богатство и многогранность духовного мира, нравственная красота личности ученого, художника. Собственно говоря, здесь научно-популярное кино вплотную смыкается с документальным. Правда, названные только что фильмы содержат все же нечто специфическое: первый из них можно рассматривать как искусствоведческий (а это ведь «территория», принадлежащая научно-популярному фильму), в другом раскрыт внутренний мир, особенности мышления крупного ученого.

В отличие от кинолекций, в структуре киноочерка обычно в большей или меньшей мере содержится публицистический элемент — авторское отношение, авторская оценка изображаемых явлений, фактов, проблем с общественных, гражданских позиций. Вполне естественно, что в фильмах, посвященных актуальным общественно-политическим вопросам современности, публицистическое начало находит наиболее активное и прямое выражение в авторских размышлениях, оценках. Поэтому исследователи рассматривают такие научно-популярные очерки как произведения особого, научно-публицистического жанра. Это, к примеру, фильмы «Синие атакуют планету» (реж. А. Соколов), «Мы и солнце» (реж. Б. Ляховский), «Педагогические раздумья» (реж. В. Архангельский), «Человек и хлеб» (реж. И. Ставский) и другие. Внутри научно-публицистического очерка тоже есть жанровая градация — от фильма-монолога, фильма-размышления (фильм С. Образцова «Кому он нужен, этот Васька?») до острого актуального кинофельетона («Копыта, колеса и восемь веков»).

Композиция научно-популярного фильма может быть приближена к композиции киноповести, развивающей определенное фабульное действие. Так построены многие фильмы режиссера А. Згуриди, посвященные жизни животных («Сила жизни», «Лесная быль»). Драматизм извлекается из обстоятельств самой природы, из условий существования «героев», сопряженного с постоянной борьбой за существование, заботой о потомстве и т. п.

Жизни живой природы посвящены и киноповести Б. Долина («История одного кольца», «Серый разбойник», «Удивительная история, похожая на сказку» и др.). В их сюжетном развитии, как правило, значительную

роль играют действия людей, соприкасающихся с природой, изучающих или охраняющих ее. Вымышленный сюжет, использование вымышленных персонажей самым прямым образом сближает такие научно-популярные фильмы с игровым кино.

В последнее время эта тенденция обнаруживается и в сфере популяризации абстрактных, физико-математических наук. Так, в фильме режиссера С. Райтбурта «Что такое теория относительности?» основы теории А. Эйнштейна «растолковываются» зрителю в ходе живой, непринужденной и увлекательной беседы, которую в купе пассажирского поезда ведут четверо случайных попутчиков. По сути дела, это научно-популярная лекция в форме игровой киноновеллы.

Таким образом, научно-популярное кино не ограничивается кругом своих специфических жанров, а активно осваивает, приспосабливает для собственных нужд жанровые возможности других видов кино. Процесс интенсивного преобразования традиционных и формирования новых жанров научно-популярного фильма, свидетелями которого мы сегодня являемся, далеко не завершен. Энергию этому процессу дает научно-техническая революция, все возрастающая роль науки в жизни общества.

Искусство мультипликации долгое время находилось под влиянием стилистических и жанровых открытий У. Диснея. Его ленты с Микки-Маусом, Дональдом Дакком и другими постоянными мультипликационными «масками» были в жанровом отношении близки ранней комической. А полнометражные фильмы «Белоснежка», «Пиноккио», «Бемби» утвердили в мультипликации жанр сюжетно развернутого сказочного повествования. Творчество Диснея стало эпохой в развитии искусства мультипликации. Однако обаяние и авторитет диснеевских лент долгое время мешали мультипликации расширить свои жанровые границы, осознать возможность обращения к художественной интерпретации сложных, «взрослых» тем и проблем.

Советская мультипликация при своем рождении об этих возможностях знала — она отваживалась на воплощение актуальных политических тем в жанре мультипликационного плаката, памфлета, карикатуры. Потом, к сожалению, этот опыт был надолго утрачен. Звуковая мультипликация вплоть до середины 50-х годов, за редкими исключениями, развивалась под эгидой детской

сказки. Хотя в этот период нередко давали о себе знать однообразие и робость в использовании образного языка мультипликации, жанр в целом совершенствовался, оформлялись его разновидности — волшебная сказка, сказка о животных. В это время создаются такие талантливые, оригинальные фильмы, как поставленные на основе фольклорных и литературных сказочных сюжетов «Конек-Горбунок» и «Снегурочка» (реж. И. Иванов-Вано), «Аленький цветочек» и «Золотая антилопа» (реж. А. Атаманов). «Заколдованный мальчик» (реж. В. Полковников, А. Снежко-Блоцкая) или снятые по оригинальным сценариям «Федя Зайцев» (реж. В. и З. Брумберг), «Цветик-семицветик» (реж. М. Цехановский), «Снеговик-почтовик» (реж. Л. Амальрик) и др.

В структуре киносказки накапливались образные элементы — сатирические, лирические, публицистические, которые при благоприятных условиях смогли стать основой возникновения новых жанров. Уже в середине 50-х годов мультипликация начинает прорываться к новым жанровым сферам — появляются агитплакаты «Чудесница» (реж. А. Иванов) и «Злодейка с наклейкой» (реж. В. Щербаков), сатирическая лента «Чудесное создание» (реж. С. Образцов), пародийный «Лесной концерт» (реж. И. Иванов-Вано).

В начале 60-х годов постепенное количественное накопление привело к качественному взрыву. Мультипликация окончательно доверилась условности своего языка, осознав, наконец, его ничем незаменимое могущество, поняв, что на этом языке можно говорить о самых сложных предметах. Мультипликация не «бросила» любящих ее детей. Она не изменила сказке. Этот жанр, столь близкий ей по духу, и сегодня занимает одно из первых мест в мультипликационном репертуаре.

Сегодняшняя мультипликационная сказка (очевидно, реагируя на акселерацию) особенно чурается умильного сюсюкания и назойливой назидательности. Она стремится к свежести, нестандартности сюжетных решений, к психологическим характеристикам персонажей, к органическому сочетанию острой, эксцентрической комедийности и проникновенного, нередко печального, грустного лиризма. «Каникулы Бонифация» и «Винни-пух» (реж. Ф. Хитрук), «Крокодил Гена» и «Чебурашка» (Р. Качанов), «Малыш и Карлсон» (реж. Б. Степанцев) и некоторые другие мультипликационные сказки, получив благо-

даря телевидению поистине необозримую аудиторию, пользуются ныне популярностью, которой может позавидовать не одна, отнюдь даже и неплохая, игровая картина. Немалую часть этой аудитории составляют зрители, давно вышедшие из детского и даже юношеского возраста. Они не только оживленно обмениваются впечатлениями после очередного просмотра, но с видимым удовольствием напевают запомнившиеся мелодии и повторяют «коронные» реплики персонажей. Значит, в этих немудреных на первый взгляд сказочных лентах, кроме сюжетно-действенного смыслового слоя, который усваивается ребенком, есть и более глубоко залегающий слой философского смысла или пародийности, доступный лишь восприятию взрослого человека. Но это — свойство всех высоких образцов искусства, адресованного детям.

Ни в чем не умалив своего традиционного внимания к интересам детского зрителя, современная мультипликация одновременно обратилась к актуальным общественным и философским проблемам, освоив для этого в поразительно короткий срок порой совершенно новые для нее жанровые области.

В основе фильмов, решенных в жанре мультипликационной сатирической новеллы, — «Большие неприятности» (реж. В. и З. Брумберг), «История одного преступления» (реж. Ф. Хитрук), «Жил-был Козявин» (реж. А. Хржановский), — лежит обычно крайне лаконичная фабула парадоксально-гротескового характера (к примеру, человек в нерассуждающем служебном рвении, выполняющая несуществующее поручение, обходит вокруг Земли и возвращается в свое учреждение). Гротеск позволяет до предела обнажить нелепость, низменность какого-то нравственного недуга, какого-то социально опасного явления.

К сатирической новелле близок сформировавшийся буквально в течение нескольких лет своеобразный мультипликационный жанр, за которым ныне утвердилось наименование философской притчи. Притча — это короткий рассказ-иносказание, заключающий в себе некое нравственное или философское наставление. Мультипликационная притча через конкретную ситуацию, конечно, остранившую, нередко фантастическую, открывает проблему — социальную, нравственную, философскую, имеющую общечеловеческое значение.

Выразительные образцы нового жанра — это, напри-

мер, «Суррогат» югославского режиссера Д. Вукотича и «Остров» Ф. Хитрука. Эти короткие и на поверхностный взгляд всего лишь смешные ленты — предупреждение и протест против того катастрофического зла, которое несет человеку и человечности «общество потребления».

В таких фильмах, как «Мир дому твоему» (реж. В. Никитин, В. Николаев), «Это в наших силах» (реж. Л. Атаманов) интересно развивается жанр мультипликационного политического плаката.

В фильме «Юноша Фридрих Энгельс» (реж. Катя и Клаус Георги, В. Курчевский, Ф. Хитрук) авторы «оживили» шуточные рисунки, которыми юный Энгельс покрывал страницы писем, посылаемых родным, для закадрового комментария использовали текст этих писем, проделав тем самым первый в истории мультипликации опыт — и удачный! — создания фильма биографического, портретного жанра.

Фильмы И. Иванова-Вано «Времена года» и «Сеча при Керженце» — чуткое живописно-динамическое истолкование музыкальных образов П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Для их жанрового обозначения были бы уместны музыкальные термины.

Сегодня мультипликация отваживается на экранизацию масштабных произведений классической прозы и драматургии — здесь и «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека (чешский реж. И. Трнка), и «Баня» В. Маяковского (реж. С. Юткевич и А. Каранович), и «Левша» И. Лескова (реж. И. Иванов-Вано), и «Кола Брюньон» Р. Роллана (реж. В. Курчевский).

На наших глазах мультипликация становится все более «всемогущей», жанровый потенциал этого вида киноискусства далеко еще не исчерпан.

* * *

Широкая и разветвленная система жанров киноискусства складывается из жанровых «подсистем» игрового, документального, научно-популярного и мультипликационного кино. Каждый киножанр специфичен для определенного вида киноискусства. Социально-психологический роман осуществим лишь в игровом кино подобно тому, как репортажно снятый очерк — в документальном. Даже «одноименные» жанры, к примеру, киноповесть (в игровом кино) и документальная киноповесть,

киносказка (в игровом кино) и мультипликационная сказка, очерк документальный и научно-популярный и т. п. — это, в принципе, разные, самостоятельные киножанры. Разумеется, самостоятельность эта относительна. «Бытование» жанров происходит в процессе их взаимовлияния и взаимообогащения. И здесь возможны самые различные формы сближений и пересечений, рождающие порой новые жанровые образования.

В этот процесс вовлечены и жанры, и виды киноискусства. Сегодня, например, происходит «бурное» взаимопроникновение игрового и документального кино.

Многие киномастера предпочитают сегодня снимать фильмы не в павильонах (насколько это позволяют условия съемки игровой картины), а в реальной «незагримированной» жизненной среде, зачастую в таких фильмах профессиональные актеры действуют в «хороводе» исполнителей-неактеров, живых участников тех событий, которые художественно воссоздаются в фильме. Нередко в игровых картинах используются кадры кинохроники, выступая как верный и точный камертон, по которому создатели фильма стремятся настроить свои творческие устремления на волну предельного соответствия духу и атмосфере изображаемых в фильме событий. Порой введение в образный строй игрового фильма документальных кадров (скажем, кадров кинолетописи Великой Отечественной войны) помогает поставить события фильма в контекст истории и тем самым подчеркнуть их внутреннюю значимость.

Конечно, и для искусства кинодокументалистики небесполезен опыт игрового кино. Сегодняшний художественно-документальный кинематограф творчески впитал опыт монтажного мышления советского кино 20-х годов, связанный не только с именем документалиста Д. Вертова, но и с именами В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, А. Довженко.

Ныне документальное кино осваивает и опыт актерского, психологического фильма. Это плодотворное освоение ощутимо в том пристальном внимании к человеку, к драматизации документального повествования, которое столь очевидно сегодня в жанре документального киноочерка, портрета и т. д.

Развитие научно-популярного кино, как мы пытались показать, крепчайшими узлами связано с развитием и документального и игрового. Образ человека, который за-

нимает в научно-популярном кино все более заметное место, делает эти связи особенно отчетливыми.

Родство между видами кино проявляется и в том, что в «пограничных» областях возникают фильмы «двойного подчинения», о которых порой затруднительно сказать, к какому виду кино они относятся. Так, на грани научно-популярного и документального кино находятся некоторые фильмы-портреты, фильмы-биографии. Видовые фильмы мы привычно относим к области документального или научно-популярного кино (зачастую исходя лишь из их производственной «прописки»). Но некоторые из этих фильмов, как уже говорилось, не обладают ценностью документа, не содержат научной информации, это — своеобразная «пейзажная лирика» экрана, аналогичная лирическим стихам о природе. У нас порой нет точных терминов, чтобы обозначить новые жанрообразования, с которыми сталкивает нас сегодняшнее киноискусство. Вот, скажем, фильм режиссера Э. Климова «Спорт, спорт, спорт», где авторы пытались «состыковать» архивную хронику о спорте, документальные кадры современного спорта и чисто игровые эпизоды. То же «сращивание» документального и игрового кино определяет своеобразие жанрового облика фильма режиссера Н. Орлова «Петр Мартынович и годы большой жизни». В фильме С. Юткевича «Маяковский смеется» предпринята попытка синтеза всех четырех видов киноискусства — острая выразительность современной мультипликации соседствует здесь не только с выразительностью кинодокумента и игрой актеров, но и с явно «научно-популярным» литературоведческим комментарием. Предложенная авторами трактовка «феерической комедии» Маяковского отнюдь не бесспорна. Но сам по себе поиск синтеза выразительности различных видов кино, несомненно, интересен.

В разделе программы КПСС, посвященном задачам искусства в период строительства коммунизма, партия напоминает художникам, что искусство социалистического реализма открывает перед ними широкий простор для «многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Широта и многоцветье жанрового спектра — признак духовного и физического здоровья искусства, свидетельство многогранных связей искусства с жизнью, активно воздействия экрана на сердца и умы миллионов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кино как искусство

- Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. М., «Искусство», 1973.
Гинзбург С. Очерки теории кино. М., «Искусство», 1973.
Ждан В. Кино и условность. М., «Искусство», 1971.
Ждан В. Введение в эстетику фильма. М., «Искусство», 1972.
Лебедев Н. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М., «Искусство», 1974.
Лоусон Д. Г. Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма. М., «Искусство», 1965.
Луначарский о кино. М., «Искусство», 1965.
Пудовкин В. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955. См. статьи «О монтаже», «Фильм для мира».
Ромм М. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964. См. Статьи «Поглядим на дорогу», «Заметки о монтаже», «Как происходит съемка».
Эйзенштейн С. Избр. произведения в шести томах, том II, М., «Искусство», 1964. См. главу («Ермолова») в разделе (Монтаж) (1937); т. 5, М., «Искусство», 1963. См. статьи «Гордость», «Двадцать».

2. Игровое кино

- Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа. См. Вопросы киноискусства. М., Изд-во АН СССР, 1962.
Колодяжная В. Советский приключенческий фильм. М., «Искусство», 1965.
Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. Том второй. 1929—1945 годы. М., «Искусство», 1970.
Комаров С. История зарубежного кино. Том первый. Немое кино. М., «Искусство», 1965.
Кино, театр, музыка, живопись в США. М., «Знание», 1964. См. статью А. Кукаркина «Кино».
Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., «Искусство», 1965.
Мацарет А. Художественность фильма. М., «Искусство», 1975.
Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. М.-Л., «Искусство», 1969. См. статью «К теории киножанров».
Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., Изд-во иностр. лит., 1957.
Фрейлих С. Чувство экрана. М., «Искусство», 1972. См. статью «Герой сквозь призму жанра».
Фрейлих С. Проблема жанров в советском киноискусстве. М., «Знание», 1971.
Шкловский В. За 40 лет. Статья о кино. М., «Искусство», 1965. См. статьи «Поэзия и проза в кинематографе», «О жанрах важных и неважных».
Юренив Р. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964.
Юренив Р. Смешное на экране. М., «Искусство», 1964.

3. Документальное кино

- Дробашенко С. Экран и жизнь. М., «Искусство», 1962.
Дробашенко С. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., «Наука», 1972.

- Мартыненко Ю. Введение в теорию документального кино. М., ВГИК, 1973.
Никифоров А. Очерк в кино. М., «Искусство», 1962.
Рошаль Л. Мир и игра. М., «Искусство», 1974.
Стреков И. Документальный фильм. М., «Искусство», 1960.

4. Научно-популярное кино

- Васильков И. Логика и поэзия. М., «Знание», 1962.
Васильков И. Экран и наука. М., «Знание», 1967.
Искусство кинопопуляризации. М., ВГИК, 1971.
Основы классификации научных фильмов. М., ВГИК, 1971.

5. Художественная мультипликация

- Асенин С. Волшебники живут рядом. М., «Искусство», 1973.
Бабиченко Д. Искусство мультипликации. М., «Искусство», 1965.
Волков А. Мультипликационный фильм. М., «Знание», 1974.
Иванов-Вано И. Советское мультипликационное кино. М., «Знание», 1962.
Иванов-Вано И. Очерки истории развития мультипликационного фильма (до второй мировой войны). М., ВГИК, 1967.

241435

БИБЛИОТЕКА
всероссийского
гос. института
кинематографии.

Марат Павлович Власов

ВИДЫ И ЖАНРЫ КИНОИСКУССТВА

Редактор *В. А. Громова*
Худож. редактор *Т. А. Добровольнова*
Оформление *В. И. Бродского*
Техн. редактор *Т. В. Пичугина*
Корректор *Н. Д. Мелешкина*

А09795. Индекс заказа 57708. Сдано в набор 13/XI-75 г.
Подписано к печати 25/III-76 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂
Бумага типографская № 1. Бум. л. 1,75+0,25 вкл.
Печ. л. 3,5+0,5 вкл. Усл. л. 5,88+0,84 вкл. Уч.-изд. л.
6,05+0,82 вкл. Тираж 38 300 экз. Издательство «Знание». 101835.
Москва. Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 10908. Типография
издательства «Коммунист», Волжская, 28.
Цена 33 коп.



ПОПРАВКА

На 108-й странице 13-ю строку снизу следует
читать: «Левша» Н. Лескова.

