

ИСКУССТВО

4/82

И. М. Шилова
ПРОБЛЕМА ЖАНРОВ
В КИНОИСКУССТВЕ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ

ИСКУССТВО

4/1982

Издается ежемесячно с 1967 г.

И. М. Шилова

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВ
В КИНОИСКУССТВЕ

Издательство «Знание» Москва 1982

Рецензенты: З о р к а я Н. М.— канд. искусствоведения, ст. научный сотрудник ВНИИ искусствознания, М е д в е д е в А. Н.— зам. главного редактора журнала «Искусство кино».

ШИЛОВА Ирина Михайловна — кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник ВНИИ киноискусства, автор книг «Фильм и его музыка»; «Кто есть кто?» (на англ. яз.) и др.

Шилова И. М.

Ш 58 Проблема жанров в киноискусстве.— М.: Знание, 1982.— 56 с.— (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 4).

15 коп.

Каждому этапу истории кино соответствуют свои жанры. Современный кинематограф характеризуется процессом активного взаимодействия жанровых систем и появлением все новых и новых жанровых образований. Вместе с тем существуют и традиционные чистые жанры: комедия, приключение, мелодрама.

В брошюре рассказывается о становлении этих жанров, показываются те реальные преобразования, которые происходили с каждым из них, вскрываются механизмы их воздействия на зрителя.

Рассчитана на широкий круг читателей.

4910000000

ББК 85.54
778

Введение

На рубеже 60—70-х годов об-суждение многих существенных проблем отечественного кино было потеснено горячими дискус-сиями о жанрах. В пылу споров режиссеры, сценаристы, критики высказывались запальчиво и кате-горически, то отмечая проблему, как выдуманную, искусственную, то выдвигая ее как первостепен-ную, полагая, что от решения ее зависит судьба кинематографа.

Центральным стал вопрос о «чистых» жанрах, разграничивший участников диспутов на сторон-ников и противников, последние из которых ратовали за сме-шение жанров, за полистилисти-ческие формообразования.

Прислушаемся к голосам неко-торых из них.

«Могу сказать, что я сторонник не столько вялых, рыхлых компо-зиций, но четких жанровых реше-ний. Жанр — это один из первых ориентиров, которые дает фильм зрителю. Замечу, что указание жанра в анонсе обеспечивает наиболее доброжелательную аудиторию, так как отбирает за-интересованных именно в таком жанре зрителей. С другой сторо-ны, жанр дисциплинирует худо-жника, ставит его перед необ-ходимостью быть точным, безошибочно определять те приемы, которые соответствуют специ-фичности данной жанровой кон-струкции» (А. Митта).

«Вообще кинематограф тяготе-ет к жанру, причем к жанру «чис-тому», недвусмысленно опреде-ленному. Это, на мой взгляд, сви-детельство слабости кинематогра-фа, его недоформированности как искусства. Кинематограф учел и классифицировал жанры как сво-

его рода колеи, тропинки — крат-чайшие пути от экрана к зрителю и от зрителя к экрану. «Чистый жанр» академичен и условен» (О. Иоселиани).

«Мне кажется, что определен-ность, чистота жанровой орга-низации является делом частным. Можно, вероятно, сказать, что критерием целостности произве-дения сегодня являются не жан-ровые нормативы, а убедитель-ность создаваемого художником мира» (А. Хржановский).

«Из всей теории жанров мне до-статочно одной знаменитой фра-зы: все жанры хороши, кроме скучного... Существуют разные жанры, потому что существуют разные темы, разные задачи, раз-ные подходы к материалу... Но то, что существуют чистые жанры, вовсе не исключает существова-ния смешанных композиционных решений. Именно развитие реал-изма приводит нас к смешению, к диффузии — проникновению од-ного жанра в другой» (Р. Быков).

«Презрительное отношение к правилам жанровых организаций неверно, ведет к анархии, к бес-порядку. Художник должен быть личностью и профессионалом од-новременно: владеть всеми эле-ментами жанров и знать, что он хочет сказать. Из этих путеводных элементов складывается худож-ник... Конечно, путь каждого худ-ожника глубоко индивидуален, но не нужно прятаться, скрывать-ся за модные формальные по-строения» (Е. Габрилович).

«Если воспринимать жанр как канон, классицистическое пред-писание, то для меня любой худ-ожник начинается с нарушения этого канона. Художник постигает и создает свою модель мира» (Г. Панфилов).

Как видим, вопрос оказался взрывным, выявил пункты полярных разногласий, заставил многих задуматься над тем, что еще недавно не попадало в поле зрения, осмыслить свою личную практику и общий путь развития кинематографа.

Хотелось бы сразу заметить, что известная напряженность обсуждения, излишняя горячность спорящих сторон свидетельствуют о серьезных сдвигах, происшедших в процессе становления и развития кино. Ведь первые достижения мировой кинопрактики были связаны именно с чистыми жанрами. Новое искусство открыло истинную ценность смешного и ужасного, волнующего и увлекательного и облекло эти чистые эмоции в чистые же жанры: комедии, фильмы-ужасы, мелодрамы и приключенческие. Именно в кинематографе жанры явились в своей канонической ясности, типовой определенности. Отыскивая контакты со зрителем, немой кинематограф делал ставку на простейшие формы, бессмертные прообразы вечных влечений людей он воплотил в наивных, заведомо беспримысливых и подчас безупречных жанровых моделях.

Постепенно картина стала меняться. Стремительность развития киноискусства предполагала быстрое взросление, кинематограф несся вдогонку за другими искусствами, за литературой, видел свою задачу в том, чтобы сравняться с ними в праве обсуждать наиболее важные и существенные проблемы современности. Усложнялся язык, на смену простых, хрестоматийных жанровых моделей приходили более сложные.

Жанровые предпочтения, про-

являющие себя на тех или иных этапах развития кино, обнаруживали сложную цепь зависимостей. Социальная обстановка, определяющая идеологические задания, поставленные перед кинематографом; подготовленность зрителя к восприятию тех или иных жанровых моделей; развитие самого киноискусства, осознаваемые им возможности познания и отображения реальности и человека — все это в совокупности и находило выражение в выборе жанров, в появлении сравнительно устойчивого свода жанровых моделей, получавших преимущественные права на определенном отрезке истории. Ретроспективный взгляд позволяет увидеть эти процессы достаточно отчетливо.

В истории советского кино революционная проблематика в 20-е годы воплощается в эпических формах — «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Потомок Чингисхана», «Земля». В 30-е годы эта же проблематика выдвигает на первое место социально-психологическую драму — «Чапаев», «Трилогия о Максиме», «Великий гражданин», «Депутат Балтики», «Член правительства» и многие другие.

Расцвет эксцентрической комедии 20-х годов — «Девушка с корбкой», «Праздник св. Йоргена» — сменяется торжеством музыкальной комедии в 30-е годы — «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Богатая невеста» и др. (Большую роль в этих переменах сыграл приход звука.)

Примеры можно было бы умножить. Время вызывало одни жанровые конструкции, предавало забвению другие, чтобы на следующем витке вновь провести пе-

рестройку: вернуть престиж оставленным и ущемить в правах еще вчера популярные. Кино манипулировало известными жанрами, брало на вооружение готовые жанровые модели.

Аналогичные процессы происходят во всех искусствах. В «Теории литературы» Б. Томашевский уделяет большое внимание проблемам становления и развития жанров.

«Жанры живут и развиваются. Какая-нибудь первоначальная причина заставила обособиться ряд произведений в особый жанр. В произведениях, позже возникающих, мы наблюдаем установку на сходство или различия с произведениями данного жанра. Причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить **генетически**, т. е. в силу естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам. Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию...»

И далее: «Процесс «канонизации низших жанров» хотя и не универсальный закон, но настолько типичный, что историк литературы в поисках источников того или иного крупного литературного явления обычно принужден обращаться не к большим предшествующим явлениям литературы, а к мелким. Эти мелкие, «низшие» явления, бытующие в сравнительно малозаметных литературных слоях и жанрах, канонизируются крупными писателями в высоких жанрах и служат источником новых, неожиданных и глубоко оригинальных эстетических эффектов».

Вот эти «мелкие», «низшие» явления, как представляется, принадлежат не только малозаметным слоям и жанрам литературы, но являются постоянной, устойчивой принадлежностью самого человека. При всей исторической изменчивости его реакций сам «перечень» этих реакций сохраняется в неприкосновенности. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Мысль Пушкина дает ключ к пониманию природы жанровых формообразований. В чистых жанрах происходит «обособление» одной из этих струн. Человеческая предрасположенность к подобным формам воображения обнаруживается во всех искусствах, на всех этапах его развития.

Замечательно тонко описывает это явление немецкий романтик В. Г. Вакенродер: «...вырастая, мы научаемся применять наши чувства, будь то радость или печаль, или что иное, весьма кстати именно к тем случаям, к каким они подходят; и подчас умеем чувствовать прекрасно и испытываем от этого удовлетворение. Более того, хотя эти чувства — всего лишь случайная приправа к событиям нашей обыденной жизни, мы находим в них столь великое удовольствие, что нам хочется выделить их из путаницы земного бытия, в которую они вплетены, и **оформить их отдельно** (выделено мною.— И. Ш.), как прекрасный сувенир, и каким-нибудь образом сохранить. Эти чувства, рождающиеся в наших сердцах, кажутся нам порой такими великими и прекрасными, что мы заключаем их в драгоценные ковчеги, словно священные реликвии,

радостно преклоняем перед ними колени и в упоении сами не знаем, поклоняемся ли мы собственному нашему сердцу, или творцу, от которого исходит все великое и прекрасное.

Для того чтобы таким образом сохранять наши чувства, было сделано много прекрасных изобретений, и так возникли все изящные искусства».

Охрана чистых чувств и составляет охранную грамоту чистых жанров. И сколь ни усложняется искусство, ни расширяется поле зрения художников, сколь ни полнее и глубже становится знание — элементы чистых жанров будут опознаваться в самых сложных формообразованиях, а по временам будет происходить возрождение их самих, возрождение, свидетельствующее о переломных или переходных моментах истории искусства. Так было в период зарождения кино, об этом писал А. В. Луначарский, видевший в актуализации чистых жанров возможность привлечения к культуре широчайших народных масс.

Процессы, свидетельствующие о выработке новых подходов к отображению действительности, происходили в отечественном кино и во второй половине 50-х годов. В эти годы выявляется ряд предпочтительных жанров, в рамках которых кинематограф проявлял свое знание действительности и отношение к ней. Героико-социальная драма, выступавшая в виде историко-революционного или историко-биографического произведения, уже не занимает доминирующего положения. Интерес к современной действительности выдвигает в качестве авангардного жанра социально-

психологичную повесть. Различные по тематике произведения стягиваются в единый узел: фильмы о революции — «Они были первыми» (1956, реж. Ю. Егоров), «Рассказы о Ленине» (1958, реж. С. Юткевич); фильмы о событиях Великой Отечественной войны — «Дом, в котором я живу» (1957, реж. Л. Кулиджанов), «Ленинградская симфония» (1957, реж. З. Аграненко), «Баллада о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай); о современной деревне — «Чужая родня» (1955, реж. М. Швейцер), «Это началось так...» (1956, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель), «Земля и люди» (1956, реж. С. Ростоцкий), «Дело было в Пенькове» (1958, реж. С. Ростоцкий); о рабочем классе — «Большая семья» (1954, реж. И. Хейфиц), «Урок жизни» (1955, реж. Ю. Райзман), «Весна на Заречной улице» (1956, реж. Ф. Миронер, М. Хуциев), «Высота» (1957, реж. А. Зархи); о молодом поколении — «Наш двор» (1957, реж. Р. Чхеидзе), «Прощайте, голуби!» (1961, реж. Я. Сегель), «В добрый час» (1956, реж. В. Эйзымонт), «Шумный день» (1961, реж. Г. Натансон, А. Эфрос) и др. свидетельствуют о новом подходе к материалу, о пристальном внимании к обычному, не романтизированному взгляду на действительность.

При всей представительности данного направления, восстанавливающего интерес к повседневной жизни людей (даже такие героические страницы истории, как революция и война, рассматриваются в их обстоятельности и будничности), процесс «погружения» в живой материал действительности был совсем не так прост и однонаправлен.

Позволим себе отвлечение. «От

школы к школе мы слышим призыв «к натуральности»,— пишет Б. Томашевский в уже цитированном нами труде.— Почему же не создаться «совсем натуральной школы», натуральнее которой быть не может? Почему к каждой школе (и в то же время ни к одной из них) приложимо название «реалист». ...Объясняется это всегда противопоставлением новой школы старой, т. е. заменой старых, **заметных** условностей, новыми, еще незамечаемыми как литературный шаблон. С другой стороны, объясняется это тем, что реалистический материал сам по себе не представляет художественной конструкции, и для оформления его необходимо применение к нему каких-то особых законов художественного построения, являющихся всегда с точки зрения реальной действительности условностями».

Эти «условности» и в фильмах второй половины 50-х годов опознаются с достаточной определенностью только во временной перспективе. Можно сказать, что именно в этот период происходят два разнонаправленных движения: тенденция к максимальной достоверности, осуществляемой в очерковых или повествовательных жанрах, и возрождение интереса к традиционным, драматическим жанрам, взрывающим эту очерковость, дающим эмоциональную форму новому знанию реальности. Именно мелодрама (с ее повышенной сосредоточенностью на человеческих страстях, на игре контрастов благородное — злодейское, возвышенное — ничтожное, на эмоциональной выразительности изложения) оказывается необходимой времени. Частный человек, его

ошибки, несчастья, беды и, наконец, его право на личное счастье, на закономерное торжество справедливости и становится центром внимания многих кинематографистов с середины 50-х годов. Зрители получили возможность познакомиться с экранными героями, похожими на них, пережить знакомые и всегда волнующие ситуации, представленные экраном в немудреной, наглядной форме.

Все начиналось с «Испытания верности» (1954, реж. И. Пырьев). История Ольги, трагически переживающей измену мужа, его перевоспитание в условиях Арктики, самоотверженность жены, прилетевшей к нему, раненному во время авиационной катастрофы, счастливый финал комментируется здесь второй историей, переживаемой сестрой Ольги Варей, вышедшей замуж за карьериста и мерзавца Игоря Варенцова. Пережив разочарование, Варя теперь уже по-настоящему полюбила простого и честного рабочего парня Петю Гребенкина и также нашла свое счастье...

Назовем еще только некоторые, наиболее упрочившиеся сюжеты. «Человек родился» (1956, реж. В. Ордынский). Девушка приезжает поступать в институт, знакомится с молодым человеком. Оба проваливаются на экзаменах. Узнав о том, что Надя готовится стать матерью, Виталий пытается прервать начавшуюся тяготить связь. Надя с ребенком на руках уходит от недостойного человека, оказывается в тяжелом положении. Но на ее пути встречается другой молодой человек, который помогает ей. Надя устраивается на работу, снимает комнату. Через многие испытания предстоит еще пройти

молодой женщине, пока поверит она в искреннюю любовь хороше-го парня Глеба, найдет радость в труде.

«Разные судьбы» (1956, реж. Л. Луков). Героиня фильма Таня ищет возможность легкой жизни. Она и замуж выходит за Федю Морозова потому, что он остается в Ленинграде и ей не нужно будет ехать по распределению «в провинцию». Бес тщеславия толкает ее на роман с известным композитором Рощиным. Но и здесь нет благополучия: Рощина преследуют неудачи. Вспомнив о своей первой любви — сокурснике Степане — Таня уезжает в Новосибирск. Но Степа уже нашел свое счастье, как нашел его и ее бывший муж Федя. Себялюбивая Таня посрамлена...

Не менее популярны были «Сверстницы» (1959, реж. В. Ордынский), «Отчий дом» (1959, реж. Л. Кулиджанов), «Чужие дети» (1959, р. Т. Абуладзе) и многие другие, в которых нетрудно обнаружить претворения мелодраматической конструкции или мелодраматического мотива, важного в развертывании сюжета (в последнем случае круг картин еще более заметно расширяется).

Активизируя, напрягая сюжет, поляризируя конфликтные силы, мелодрама преодолевает повествовательность, ослабленность драматургического развития очерковых или повестийных построений, но в то же время и стремится воспользоваться их открытиями в изобразительном строе картин, в достоверности изложения, использовать меру правдоподобия, добытую в рамках данной тенденции.

Несколько иначе в эти годы обстоит дело с другими жанрами кино.

Повествовательность, как ядро притяжения, оказывает отнюдь не самое благотворное влияние на комедию, нивелирует, лишает этот жанр специфических примет. «Медовый месяц» (1956, реж. Н. Кошеверова), «Солдат Иван Бровкин» (1955, реж. И. Лукинский), «Девушка без адреса» (1958, реж. Э. Рязанов), «Девушка с гитарой» (1958, реж. А. Файнциммер) и некоторые другие, впрочем весьма малочисленные, представляют собой картины, в которых бытовой материал, упрощенный по велению жанра, не преобразуется, не переосмысливается по законам этого жанра. Лишь однажды происходит парадоксальный случай: фильм «Неподдающиеся» (1959), задуманный сценаристкой Т. Сытиной как повесть, уже в процессе режиссерского воплощения (Ю. Чулюкин) стал действительно смешной комедией.

Влиятельность повествовательного стиля столь сильна, что появляются даже составные, «комбинированные» жанровые определения: лирическая комедия, история, повесть, рассказанная с улыбкой, и т. д. — словом, жанры, тщательно скрывающие свое происхождение.

Заметим, что даже жанровое определение ряда приключенческих фильмов естественно подпадало под шапку жанра киноповести: «Дело пестрых» (1958, реж. Н. Досталь), «Чрезвычайное происшествие» (1959, реж. В. Ивченко), «Над Тиссой» (1958, реж. Д. Васильев) и др. И это не ошибка в жанровом определении, а справедливое указание на харак-

терные особенности данных формообразований.

Итак, повествовательность кинематографа второй половины 50-х годов имела свои серьезные причины. Шло преодоление условности, схематизма нормативной эстетики предшествующего периода — конца 40-х — начала 50-х годов. Новые задачи требовали от киноискусства выхода на конкретный жизненный материал, прямой встречи с действительностью. По существу это было время отрицания жанра в его чистоте и классической цельности, ибо именно в чистом жанре видели оплот условности и неправдоподобия.

Повествовательный, как тогда казалось, кинематограф сносил преграду, отделяющую искусство от жизни. Вспомним такие фильмы начала 60-х, как «Белый караван» (1964, Э. Шенгелая, Т. Мелиава), «Когда деревья были большими» (1962, реж. Л. Кулиджанов), «Алешкина любовь» (1961, реж. С. Туманов, Г. Шукин), «Зной» (1963, реж. Л. Шепитько). Влияние этого направления по-прежнему распространяется и на другие жанры: градус отклонения от повествовательных форм в них очень невелик — в комедии зрители чуть больше улыбаются, в приключенческом фильме — чуть острее переживают.

И вот на таком достаточно устойчивом фоне появляются произведения, заявляющие о вызревании новых идей, о рождении новых тенденций. Авторы этих картин не просто защищали свое право на индивидуальный подход к материалу действительности, их опыты предвещали новый этап развития кинематографа. Выбываясь из «стаи», они совершали свои головокружительные «вира-

жи», свои поразительные открытия отнюдь не из пристрастия к эпатажу или оригинальничанью. Им было тесно в упорядоченных системах повествовательного кинематографа, их манили другие формы отображения явлений, событий, человека.

Вспышки эти происходили на протяжении ряда лет: фильм «Летят журавли» М. Калатозова появился в 1957 году, «Иваново детство» А. Тарковского — в 1962-м, «Я, бабушка, Илико и Илларион» Т. Абуладзе — в 1963-м. Все три фильма были экранизациями: первый — пьесы В. Розова «Вечно живые», второй — рассказа В. Богомолова «Иван», третий — одноименного рассказа Н. Думбадзе, но сама суть понятия «экранизация» здесь была резко переосмыслена.

Следование кинематографа за литературой, за открытиями современной прозы в 50-е годы, видимо, не нуждается в обстоятельных разъяснениях. Очерки В. Овечкина и Г. Троепольского, повести В. Тендрякова и рассказы С. Антонова дали «пищу» экранному искусству, предложили программу для освоения. И кинематографисты пошли за этими первопроходцами, доверяя их опыту, знанию жизни, правильности избранного направления поисков. Но такое общее устремление, справедливость которого была глубоко исторична, вызывало и столь же необходимые противодействия.

В фильмах М. Калатозова и А. Тарковского происходит резкая конфронтация драматургической и литературной первооснов. Частная история, взволновавшая театральных зрителей своей скромной достоверностью, тро-

гающей сердце узнаваемостью, в фильме «Летят журавли» была поднята на уровень народной драмы. Суховатость и строгость прозы Богомолова преобразуется в качественно новую кинематографическую систему — философски емкую, метафорическую. Сменилась точка зрения на материал: не лицом к лицу, не изнутри событий, а со стороны из временной перспективы.

Преодолевая бытовую достоверность рассказа, А. Тарковский предлагает столкновение двух взаимодополняющих (и взаимоисключающих) форм экранного бытия. Реальные, документируемые перипетии жизни юного разведчика и символические, наполненные светом сны-видения идеального, мирного бытия сопрягаются по контрасту. Сама повествовательная «почва» порождает неожиданные, но уже ожидаемые художественные явления. Ослабление, нивелировка приемов, скрываемых подробностями описаний, принципиальный отказ от открытых жанровых конструкций, тенденция к объективной фиксации максимально (для этого этапа развития отечественного кино) достоверного, жизнеподобного процесса — все эти свойства генерального направления второй половины 50-х начинают уступать место новым исканиям, новым явлениям.

Ни в коем случае не умаляя достижений повествовательного кинематографа, хочется все-таки заметить, что время постепенно открывало в документальном (как в те годы казалось), истинно достоверной системе отображения действительности и конструктивности, и закамуфлированные жанровые каноны. С другой стороны,

в подчеркнутой условности кинематографической стилистики фильма «Летят журавли», в нескрываемой ориентации на возмможности современной интерпретации традиционного жанра (мелодрамы), быть может, и коренится залог долголетнего, устойчивого успеха картины.

В фильме «Я, бабушка, Илико и Илларион» Т. Абуладзе делает еще одно, чрезвычайно важное для последующих лет открытие. Рассказ о недавних событиях включает в себя образы традиционные, сказочные. Бабушка, Илико и Илларион — персонажи реальные и в то же время фольклорные, живые хранители мудрости и всепобеждающего народного оптимизма. Достоверные разговорные интонации, житейские подробности в фильме обретают иной масштаб представлений. Частности, детали оказываются не явлениями фона, а носителями идей, общего авторского замысла. Режиссер предлагает как бы новый взгляд на знакомое, вдруг открывшее свой глубинный смысл. В пластико-изобразительной композиции раскрываются собственное кинематографические возможности. Строгость отбора, концентрация и смысловая значимость «всех единиц» предкамерного материала — вот принцип кинорассказа, требующий меньшей временной протяженности и дающий больший экранный эффект. Бабушка, вяжущая носки солдатам, сидящая на низенькой скамеечке, помещена в почти пустое пространство комнаты. Не описание среды, реального существования, но образ одиночества, ожидания и надежды фиксирует камера.

Накопленный повествователь-

ным кинематографом опыт ищет новые разрешения, позволяет подойти к обобщенному, образному, метафорическому построению материала. Этот естественный ход к новым способам формирования материала вызвал большую жанровую строгость. Внутри данной тенденции особые права получает жанр притчи, ибо именно этот жанр помогает установить дальние связи, выявить в современном, преходящем основы общечеловеческого опыта, создать цельную композицию — поучительную и общедоступную.

Фильм «Я, бабушка, Илико и Илларион» был одной из первых проб в этом жанре. Традиционный для кино сюжет отъезда из родной деревни в город интерпретируется авторами картины как измена земле, родине, человеческому предназначению, самому себе, наконец. Смысловая дуга фильма напрягается, объединяет новеллистические фрагменты повествования. От начала фильма к его финалу прочерчивается четкая смысловая линия: перед нами, по сути, первая притча о возвращении «блудного сына», притча столь многократно и разнообразно повторенная во многих фильмах 60—70-х годов.

Вызванная временем идея — своей земли, своего дома как малой части Вселенной, где человек хозяин и ответчик, — привела за собой известную жанровую модель, необходимую для утверждения, провозглашения этих идей.

Роль и значение притчи для кинематографа 60-х трудно переоценить. Ее признаки можно обнаружить в самых несхожих фильмах. Более того, притча часто выступает как своего рода

«упаковка» или как фундамент, основание модели, или как способ остранения реального материала. Но соблазнительность ее заключена прежде всего в том, что основывается она на жизнеописании, а стало быть, предлагает подлинные, живые коллизии. Аллегория здесь не так явна, как в басне, аллегорический смысл обнаруживается в самой истории, в самом рассказе с большей или меньшей отчетливостью. И именно это обстоятельство делало притчу столь желанной и нужной.

В 60-е годы интерес к притче проявляют самые разные мастера — О. Иоселиани, В. Шукшин, М. Кобахидзе, Б. Мансуров, Т. Абуладзе и другие. Поучительность рассказов предполагает в эти годы сопряжение двух начал: все чаще притчи именуются трагикомедиями. И действительно, житейское, обыденное особым образом преобразуется, конденсируется, чтобы проявиться на контрастах высокого и низкого, смешного и драматического. Благодаря притче в фильмах зашла речь о жизни и смерти, о вечных категориях и коллизиях.

Можно сказать, что скромный повествовательный кинематограф второй половины 50-х годов таил в себе множество потенций. Эта сжатая пружина, распрямляясь, дала толчки самым разнообразным направлениям и поисковым тенденциям.

Познание человеческой жизни ставит перед кинематографистами задачи особой трудности, когда речь заходит о биографии художника. И сколь же велико восхищение такими фильмами, как «Мольба» Т. Абуладзе, «Дневные звезды» И. Таланкина, «Пиросмани» Г. Шенгелая, «Андрей Руб-

лев» А. Тарковского. Можно предположить, что это всеобщее увлечение было необходимым и все-таки обходным маневром: «но сложное понятней им» — эти слова Пастернака очень точно характеризуют сложившуюся ситуацию.

В отличие от биографического фильма 40-х годов, здесь становится предметом рассказа не столько факты биографии, сколько сам процесс творчества. Объективная реальность предлагает пестрый kaleidoscope событий, впечатлений, воспоминаний, и художник стремится не то чтобы «переделать» эту стихию в целенаправленном, результативном действии, но понять, осмыслить, выявить основные ее законы, направление ее динамики, осознать многослойность, многообразность мира. Единство повествовательного изложения взрывается и, вновь собираясь в новую художественную целостность, включает в себя самые несхожие жанровые и стилистические элементы.

Отсюда шел путь к сложным полистилистическим и полижанровым формообразованиям. Пожалуй, ради истины следует заметить, что собственно жанровый диапазон фильмов тех лет был достаточно скудным, а разработка каждого традиционного жанра весьма односторонней, и потому не соединение готовых, отработанных систем, а поиск и разработка сложных комбинированных композиций характерны для 60-х годов. К чистым же жанрам вели лишь узенькие тропинки. Последовательно снимает эксцентрические комедии Л. Гайдай, делает опыты в музыкальной комедии Э. Рязанов. Появляются приключенческие картины. Жанры, до-

стигшие расцвета в 20-е и 30-е годы, снова заявляют о себе. Однако исторический пропуск не безболезнен, восстановление жанрового многообразия соблазняет немногих. Называя фильмы 60-х, сделанные в чистых жанрах, легко найти не столько жизнь такого жанра, сколько воскрешенный его облик. Достаточно напомнить барнетовский «Подвиг разведчика», чтобы подверстать к нему «Щит и меч» и все известные «Сатурны» и т. д.

Словом, открытия кинематографа 60-х лежат вне сферы чистых жанров. Это период усвоения объема информации о современности, утверждения прав на новый подход к действительности, на новый взгляд на человека, на познание его в контексте истории. Множественность точек зрения позволяет раскрыть в материале неоднородность. Так, это происходит в фильме А. Митты «Гори, гори, моя звезда», где события гражданской войны оживают в многоцветии и яркости театрализованного кинопредставления, где романтико-патетические черты органично сопрягаются с эксцентрикой, буффонадой, где драма соседствует с комедией и где в сложном живом переплетении разнохарактерных элементов обнаруживается обновленная модель героической комедии.

Жанр в эти годы выполняет уже не только конструктивные функции, отбирает и преобразовывает чужое в свое, но и становится хранителем исторического опыта, ключом к познанию современной действительности, ориентиром в сопряжении прошлого и настоящего.

Бытовая история Паши Строгановой в фильме «Начало» прямо

испытывается трагедией Жанны д'Арк. Играя роль французской народной героини, простая фабричная девчонка проходит ступени нравственного, духовного формирования. Взятая из подлинной жизни, из знакомой среды, взбалмошная, грубоватая девчонка попадает в разные жанровые системы — мелодраматическую и трагедийную, чтобы раскрыть истинные ресурсы своей личности, чтобы полнее, объемнее представить сложное явление, подчас скромно именуемое — простой человек. Так сами жанровые конструкции с их реестром постоянных свойств, черт, приемов получают роли в контексте произведения. Создаются как бы ярусы в композиции, каждый из которых открывает связи то с историческим прошлым — трагедия Жанны д'Арк, то с традицией жанра — мелодраматическая история взаимоотношений Паши с чужим мужем и т. д., чтобы портрет современницы предстал в истинной сложности современной нравственной проблематики.

«Проглядывание» традиционных жанровых конструкций или мотивов в смешанных кинокомпозициях выполняет те же функции, что и актуализация мифа в культуре XX века. Отстраняя обыденное, дополняя замысел аллегорическим смыслом, авторы картин получают возможность сиюминутное истолковывать как момент истории, как закономерное движение из прошлого в будущее.

Кинематограф 60-х активно возрождает игровое начало. Это словно бунт против примитивной достоверности, ограниченной эмпиричности. К тому же и задача пробиться к «абсолютной» достоверности на уровне 50-х, как

уже говорилось, была выполнена кинематографом только частично. И потому кинематограф увлекается распознаванием всех форм условности, всех новых возможностей «фантастического реализма», по выражению Вахтангова. Но влияние условного объясняется и другими причинами: прежде всего стремлением при помощи этого условного выработать современный реалистический стиль.

В начале 60-х М. Ромм снимает фильм «Девять дней одного года». Вот что он писал впоследствии: «Сам сценарный замысел «Девяти дней» в какой-то мере навеян традиционным подходом к тому, что составляет предмет драмы. Я чувствую, что здесь есть известная натяжка, и понимаю, что было бы гораздо умнее, тоньше и глубже делать эту картину без элементов «лучевой драмы». Но на эту уступку самому себе мне пришлось пойти, иначе я просто не мог. Мне пришлось сознательно пойти навстречу драматизации основного положения, чтобы развязать себе руки в других сторонах картины».

М. Ромму «лучевая драма» понадобилась как стержень, магнит, прямо или опосредованно притягивающий к себе разные звенья достаточно свободной композиции. Однако, быть может, то, что используется эта «лучевая драма» как композиционный, а не аллегорический ход, рождает у самого режиссера это раздраженное признание. И драма болезни Гусева и мелодраматический треугольник — Леля, Гусев, Куликов — дают конструктивные опоры, но не дают нового света, нового смысла рассказанной истории, не отстраняют рассказ. Мно-

гие режиссеры следующего поколения уже воспользуются жанровыми моделями не как традиционными опорами сюжета, а как формулами иносказания, оттеняющими и комментирующими смысл современных историй.

Жизнь жанров во времени, как и интерпретация жанровых канонов, — процесс постоянный и чрезвычайно показательный. Именно в жанре сохраняются познанные и «законсервированные» представления о важнейших и наиболее существеннейших формулах человеческого существования и самопознания. И в те моменты, когда развитие искусства требует поиска связей с общечеловеческим опытом, с познанным и устойчивым, оно актуализирует проблему жанров, прибегает к классическим формулам как к спасательным средствам. И напротив — бежит от них, желая низвергнуть известное во имя новаторского обновления, во имя познания действительности и эстетической природы своего искусства. Но, как это ни парадоксально, избегая готовых формул, тешась надеждой открыть небывалое, мастера кино лишь в редких случаях совсем выходят из поля притяжения чистых жанров, а чаще же всего приходят лишь к новым комбинациям жанровых элементов.

Размах исканий в 60-х годах чрезвычайно широк. Художников интересуют вопросы, поставленные временем, возможность выразить свой взгляд на историю и современность, влекут проблемы выразительности киноязыка. Проблемы жанровой определенности потеснены, отодвинуты с переднего края. Ведущие мастера словно бы принимают фор-

мулу, данную Пушкиным: «Не рочче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?»

Наиболее значительные произведения тех лет не укладываются в прокрустово ложе конкретного жанра. Жанр произведения диктуется личностью художника. Именно поэтому и критика была менее внимательна к этим вопросам, нежели к определению художественного стиля того или иного мастера, к художественным направлениям и тенденциям.

Перед критикой и сегодня стоит задача не столько выработки строгих определений, сколько исследования серьезных внутренних преобразований, самого движения искусства, на основе конкретного анализа фильмов, не позволяющих подвести их под шапку известных терминов.

И еще одно замечание. В 60-е годы, вернее, у пограничной их черты стал очевиден водораздел, возникший между собственно художественными произведениями ведущих мастеров экрана и той частью продукции, которая должна была удовлетворять зрительскую потребность в развлечении. Казалось бы, сделать комедию, мелодраму, приключенческую ленту совсем не так сложно — рецептура известна, опыт, накопленный в мировой культуре, огромен. Но вопрос оказался не так прост. Правда, кажущаяся легкость подобных постановок привлекала к себе многих средних режиссеров, увидевших в чистых жанрах заведомую гарантию успеха. И зрители отчасти поддерживали этот их самообман. Такие ленты, как «Опасные гастроли», «Песни мо-

ры», «Пятьдесят на пятьдесят», посмотрело 30 миллионов зрителей и еще большее количество зрителей привлекли такие картины, как «Конец «Сатурна», «Мачеха», «Инспектор уголовного розыска» и некоторые другие. Настала пора призадуматься.

Поверхностные, не отличающиеся ни содержательными, ни художественными достоинствами, нередко просто скучные, эти ленты отнюдь не вопреки здравому смыслу побивали рекорды в прокате. Объяснение было найдено без особого труда: зритель действительно желал отдыха и развлечений, и вынужден был удовлетвориться тем, что предлагал ему экран. Зрителю приходилось выбирать не между хорошей и плохой комедией, не между хорошим или плохим музыкальным фильмом или фильмом приключенческим, а смотреть тот единственный, который предлагала репертуарная афиша. Но уж слишком часто убогий уровень несмешных комедий, неувлекательных приключенческих лент приносил разочарование, и к концу десятилетия зрители стали просто игнорировать фильмы, сделанные исключительно в расчете на зрительскую популярность.

Но вряд ли только зрительскими требованиями можно объяснить поворот кинематографа к классическому жанру. Были, видимо, и куда более существенные внутренние импульсы в развитии киноискусства.

Классические жанры сохраняют в истории искусства не только роль извечных экзерсисов, обязательных учебных упражнений, но и являются, как справедливо отмечали исследователи пробле-

мы, памятью человечества, открытой книгой, где обозначены и классифицированы все основные проявления человеческой личности. Свод жанров энциклопедически охватывает все стороны человеческого бытия, все потребности эмоциональной жизни людей. Пропуски того или иного жанра в общем развитии искусства ведут не только к зрительской неудовлетворенности, но и к сокращению охвата жизненных явлений, к пробелам на карте знания современности. Перед кинематографом 70-х встала задача поработать с отдельными «оркестровыми группами» — добиться чистоты звучания «струнных», «ударных», «медных» и т. д., нужна была работа со взятыми порознь обособленными «партиями», чтобы уже затем (или одновременно) в этих обособленных жанровых композициях подняться на новую ступень общего, целостного видения действительности.

Таким образом, внимание к классическим жанрам, обозначившееся на рубеже 60-х — 70-х годов, являлось репетицией к новому этапу развития киноискусства, к общенному, масштабному, углубленному отображению современности. Об этом речь пойдет в дальнейшем. А сейчас вернемся к началу, к тому самому времени, когда проблема жанров была актуализирована, когда начались бурные дискуссии, споры о судьбах жанров, об их настоящем и будущем, о «среднем» фильме и его возможном возвышении.

Назад, к чистым жанрам!

Разговор о возрождении чистых жанров в художественной практике 70-х начнем с реального наблюдения. Большая группа молодых режиссеров приходит из актерской профессии. Среди них Н. Михалков, С. Любшин, Н. Губенко, С. Никоненко, Р. Нахапетов, В. Грамматиков, С. Дружинина, В. Меньшов (единственный, для кого режиссура была первой специальностью), люди, разные по масштабу дарования, по темпераменту, по творческим намерениям.

В общем интересе всех этих новообращенных было множество причин. Дело, конечно, не в простоте и легкости — каждый прошел через железную строгость актерского амплуа — своего рода «чистого жанра» актерской профессии, и знал реальную цену такой легкости и простоты. И все-таки именно чистый жанр мог предложить классическую школу, был своего рода этюдом высшей трудности, научившись исполнять который, можно было счесть себя профессионалом. К тому же именно актерское искусство, требующее и дарования, и умения, и основательного знания механизма взаимодействия с аудиторией, давало и в новой профессии необходимое понимание важности живых связей со зрителем. Роль интуиции и опыта в выборе и организации материала здесь несомненно была одним из серьезных факторов. Зритель принимался в расчет сразу, без всяких огорохов. Нужно было найти ключ к его желаниям, его стремлениям, нужно было найти ключ к формам современного развлечения.

Н. Михалков делает приключенческую ленту «Свой среди чужих, чужой среди своих». Фильм начинался эффектно, темпераментно, экзотично. Конец войны, мир, счастье, свет, радость. Люди обнимаются, как дети, в восторге катаются по земле, сбрасывают под гору «экипаж». Звучит ликующая песня, стремительно движется камера, схватывающая движение фигур, выражение лиц — полное ощущение праздника, радости.

Такое вступление заведомо аттракционно и потому сразу же рождает ответный отклик, настраивает на определенный тон. Сама история драматургически вполне традиционна. Подозрение, упавшее на Егора Шилова — не он ли виноват в исчезновении ценностей — требует от героя личных поступков, реального доказательства своей безвинности. Интрига мастерски заплетена, и режиссер разворачивает ее в резкой смене ритмов, в динамических контрастах, в остроте кинематографического развития.

Специфические особенности жанра, проявленные в фильме с блеском и отнюдь не ученической умелостью, не самоцельны. Не просто потрясти зрителя невероятным поворотом сюжета, неожиданным ракурсом, эффектной перебивкой, но отобрать все то, что, не подрывая жанровые основы, даст возможность сказать об историческом времени, об эпохе и ее героях не столько полно, сколько современно — вот что заботит режиссера. Сам способ функционирования всех выразительных средств рожден именно сегодняшним днем, аккумулярован знанием чувств, переживаний современного человека.

Уже пролог как бы предлагает зрителю определенные условия игры. Не ждите абсолютной достоверности: музыка, звучащая в этом эпизоде, могла быть написана только в наши дни, камера обрела такую свободу и органичность именно на современном этапе развития кино, и т. д. Не ждите реконструкции реально происшедших событий. Это — приключенческая лента со всеми присущими жанру особенностями. Да, в известном смысле она наивна, жанр предлагает желанную формулу игры, обращенную к тем, кто сохранил в себе эту способность, даже став взрослым. Да, персонажи будут характеризоваться достаточно лаконично — герои и злодеи будут строго разграничены. Но лаконизм, четкость, даже линейность в обрисовке персонажей не становятся признаком несовершенства. Не столько психологическая разработка характеров, сколько слаженность эмоционального и темпо-ритмического рисунка целого волнует режиссера. Так, условность жанра позволила режиссеру провести двойной эксперимент: решая сугубо профессиональные задачи, в то же время не упустить зрительские интересы, вовлечь в игру, доставить удовольствие от соучастия в опасном и увлекательном приключении. Картина действительно удовлетворяла спрос на развлечение, но удовлетворяла его на новом уровне. Сам способ изложения не только требовал, но и учил культуре восприятия, разбивал миф о «второстепенности» зрелищной продукции. Учасье искусству кино, Михалков вовлекал в этот процесс и воспринимающего, заставлял его ориентироваться в сложных композиционных ходах,

в смелых режиссерских построениях.

Такое совмещение задач — учиться самим и вести других за собой в этом учении — вообще характерно для работ молодых режиссеров. Им отмечен и дебют Р. Нахапетова.

Комментируя фильм «С тобой и без тебя» и высказывая многие критические суждения в адрес его создателей, критик Л. Аннинский тем не менее отмечает активное стремление режиссера «ответить весьма современной эмоциональной потребности». Фильм этот не был мелодрамой в чистом виде, но предметом рассказа становились чувства людей, даже, вернее, страсти человеческие.

Исключив бытовую достоверность, Нахапетов начинает фильм как бы со сказочного предупреждения. Идиллические картины развертываются «в некотором царстве, в некотором государстве...», где все гармонично и поэтично, где парень любит девушку, а девушка парня. Не случай, а новый персонаж разрушает идиллию: Федор увозит Стешу на свой утор, совершает насилие. Нет, он не злодей в традиционном смысле. Он любит Стешу безумно, отчаянно, самозабвенно. Благодаря этому и вносятся особые поправки в классическую мелодраматическую модель. Благородный Иван, приехавший с милиционером спасать похищенную благородную героиню, потрясен: она не хочет возвращаться, остается с Федором. Однако несвойственный классической мелодраме сюжетный поворот не снимает, а, напротив, усиливает мелодраматичность общего решения. Противоречивость картины как раз в



Кадр из фильма
«Усатый нянь»

том и состоит, что, опровергая стабильную морализаторскую тенденциозность мелодраматических выводов, углубляясь в психологический анализ, режиссер остается верным приемам и стилю мелодраматического письма. И дело здесь не в сценарии, а в вольном или невольном стремлении режиссера удовлетворить потребность зрителя в ярком искусстве, полном страстей и возвышенных переживаний.

В. Грамматиков снимает фильм «Усатый нянь» — эксцентрическую комедию о пареньке, ставшем воспитателем в детсаде. И вновь, как и в двух первых случаях, не достоинства сценария определяют степень удачи. Анекдотичная ситуация — парень волею обстоятельств становится няней в дет-

ском саду — давала лишь толчок фантазии. Весело, изобретательно, воскрешая знакомые, но всегда действенные приемы, используя беспроектные трюки, словно бы сам получая удовольствие от затеянной игры, Грамматиков вовлекал в перипетии, не требующие ни напряжения, ни повышенного волнения. Стихия развлечения захватывала и увлекала, что и принесло дебютанту благосклонность публики и широкую популярность фильму.

Примеры можно было бы умножить, но нам важно подчеркнуть сам факт — начинающие режиссеры, словно сговорившись, обращаются к традиционным жанрам.

Дебютанты проверяли свою готовность к режиссерской деятельности на устойчивых жанровых моделях, и в то же время — способность традиционных жанров соответствовать требованиям времени.

Три названных жанра, получившие в кинематографе 70-х своеобразную и совсем непростую жизнь, станут предметом нашего дальнейшего разговора.

Приключение

В лукавом и изящном романе Г.-К. Честертона «Клуб занимательных встреч» рассказывается о необычайных и загадочных обстоятельствах, героем которых оказывается добропорядочный и заурядный человек.

Представьте себе, как однажды утром, выйдя на прогулку, майор Броун случайно увидел свои любимые цветы — анютины глазки, влекомые тележкой в неизвестном направлении. Удивленный их количеством и в то же время не обремененный никакой конкретной целью в своей прогулке, майор последовал за тележкой, увидел, как она въехала в ворота, закрывшиеся прямо перед его носом. Разгоревшееся любопытство толкает пожилого майора на необъяснимый мальчишеский поступок — он влезает на забор. И вот здесь-то его, а вместе с тем и читателя и подстерегает страшное потрясение: пожилой румяный и симпатичный джентльмен цветами выкладывает на клумбе грозные слова: «Смерть майору Броуну!»

С этого мгновения майор Броун, желающий провести остаток своих дней в тишине и покое, оказыва-

ется втянутым в какую-то кошмарную, уму непостижимую игру. В поисках разрешения загадки он посещает мрачную виллу, встречается со словно бы заколдованной женщиной в зеленом, видит лежащую на асфальте отрезанную голову — словом, становится героем чудовищного и опасного для жизни фарса. Записка, отбитая им в храбром кулачном поединке, дает наконец указующую нить — адрес заговорщиков. Ворвавшись в офисис, он находит там маленького клерка, который что-то усердно подсчитывает. Счет предназначен именно ему, майору Броуну, и в нем перечисляется все — тележка с цветами, пожилой кровожадный джентльмен, дама в зеленом, отрезанная голова на асфальте и т. п., а также стоимость всех этих статистов и театрального реквизита.

Сочинение Честертона объясняло все загадки: скучающему обывателю, как, впрочем, и вообще всякому человеку, нужны развлечения, нужны небывалые приключения, нарушающие размеренное, привычное существование. И за вполне солидную мзду любой человек может испытать полную меру нечаянного или ужасного — заснуть вечером в своей постели, а проснуться в мрачном склепе, может попасть на необитаемый остров или начать жить не в комфортабельной квартире, а в дупле дерева. Правда, майор Броун попал в этот переплет по недоразумению, но ведь был же другой, готовый заплатить по счетам, случайно предьявленным майору.

Изобретательности учредителей клуба нет предела. Они торгуют дефицитным товаром — развлечением, и нужны только день-

ги, и весьма немалые, чтобы сбылись самые фантастические, самые безумные желания. Писатель поставил диагноз — жажда необычайного не исчезла с развитием цивилизации, таинственное продолжало волновать. И именно кинематограф с его технической мощью, с его способностью проникать всюду смог разрешить эту проблему, позволить зрителю пуститься в невероятные приключения, стать героем самых фантастических, самых увлекательных историй.

В 70-е годы панорама приключенческого фильма становится чрезвычайно широкой. Она включает в себя и авантурные ленты, и детективы, и фильмы-катастрофы. Кроме того, в ряде случаев сюжет расследования становится основой для публицистической драмы. Но об этом ниже. Однако отнюдь не все ленты, сделанные в эти годы, свидетельствовали о понимании законов жанра.

В статье «Заметки о поэтике приключенческого жанра» В. Михалкович на примере ряда фильмов 70-х годов стремится обозначить наиболее заметные и повторяющиеся ошибки. «...Режиссеры стремятся выйти за рамки «языка жанра», утешают себя мыслью, что создают произведения психологического или публицистического плана. Приключения сводятся до положения орнамента, приправы — нежелательной, как будто навязанной. В результате появляются отнюдь не публицистические или психологические фильмы — произведения жанров, пользующихся большим престижем в обществе, но «стыдливые» детективы, где возможность и привлекательные стороны данного жанра полностью не ре-

ализованы». Замечание вполне справедливое и важное, тем более, что десятки приключенческих и детективных лент попросту не соответствуют присвоенному жанровому определению. Скучный, вялый, неинтересный фильм именно благодаря этим свойствам должен быть отлучен от права называться приключенческим. Появление фильма «Свой среди чужих», о котором речь шла несколько ранее, доказало жизнеспособность классической модели, а огромный зрительский успех двух картин — «Пираты XX века» и «Экипаж» — дает повод для серьезных размышлений.

Фильм «Пираты XX века» (реж. Б. Дуров) побил известные кассовые рекорды и вызвал самую разноречивую критику. В чем же здесь дело? По всей видимости, не только в сюжете или в формах его воплощения, но и в той системе взаимоотношений, которая сложилась во второй половине 70-х годов между экраном и зрителями.

Итак — сюжет. Советский корабль должен перевести из некоей неназванной страны ценный груз — наркотики, необходимые для фармацевтических целей. Тайну груза узнают международные пираты. Начинается поединок двух команд — приключение, охватывающее всю территорию фильма. Цель и смысл борьбы определены с самого начала, разграничение персонажей на благородных героев и злодеев проведено unequivocally. Суперменство и тех и других закономерно, ибо все персонажи действуют в рамках классической авантурной системы, очищенной от каких бы то ни было «побочных» элементов.



Такая чистота оправдывается еще и тем, что фильм адресован детской и юношеской аудитории.

После множества самых драматических перипетий, неожиданных сюжетных поворотов, эффектных, ударных ситуаций, в которых герои в конце концов и не без труда одерживают победу, фильм благополучно завершается. Зритель, и не только юный, смотрел эту картину как некую увлекательную игровую партию, как сюжетную историю, где динамизм, напряженность интриги, сложность, почти неразрешимость драматических положений, храбрость, находчивость и выдержка советских моряков служат достаточными предпосылками для поддержания неослабевающего интереса. Такова была точка зрения

Кадр из фильма
«Пираты XX века»

на картину миллионов зрителей.

Критике показалось недостаточной не только исходная сюжетная мотивировка, но прежде всего нравственное наполнение сюжета. Фильм упрекали в том, что и положительные и отрицательные персонажи действуют одними способами, что победа обретается не в борьбе высокого благородства и разбойного насилия, а в «физическом» противоборстве персонажей. Говорили о воспитательных функциях кино, об опасном воздействии картины именно на молодежь. По сути, критика справедливо ратовала за безукоризненную ясность смысловых посылок, за нравственную

безупречность авторской позиции. Разночтения фильма зрителями и критикой были вызваны тем, что зрители приняли фильм как произведение чистого жанра — где законом становится игровое начало, где условное является важнейшим элементом восприятия. Критика же не желала принять в расчет эти крайности, вновь требовала усиления морализаторского начала, стремилась «облегчить» игру, снивелировать те пределы жанра, которые как раз и устраивали публику.

Требования к жанру, менявшиеся на протяжении столетий (кто же станет упрекать Одиссея в вероломстве или хитроумии, а Тома Джонса в аморальности), привели в советском кино к вполне определенным канонам. В фильмах последовательно идеализировались, романтизировались герои, действующие в рамках приключенческого жанра. Даже из реальных биографий разведчиков извлекались только героические черты, а пропуски реальных обстоятельств в выстроенном сюжете, строгий отбор черт характера и поступков объяснялся особенностями жанра. Штирлиц в «Семнадцати мгновениях весны» или герой фильма «Щит и меч» и во вражеском стане действовали с безупречной рыцарственностью, благородством, мужеством. Авторы избавляли их от всего, что неизбежно сопутствовало их героической профессии. Вынужденность поведения — «с волками жить, по-волчьи выть», хотя бы внешне соответствовать обстоятельствам — напроочь отменялась создателями этих картин. И опять-таки только жанр, а вернее, как уже было сказано, его данная модификация объясняла подобные решения.

Чуть запаздывая, подождав, когда фашистские офицеры поставят бокалы, герой фильма «Подвиг разведчика» повторяет тост «За нашу победу!» и выпивает в одиночку. Эта эффектная сцена стала истоком целой концепции, согласно которой наш герой ни при каких обстоятельствах не может поступиться ничем. Он должен быть идеален.

Герой приключенческого фильма раскрывается в поступках, в активном поведении. Однако создание подобного персонажа требует от авторов избирательности, мастерства, не поверхностного знания специфических жанровых законов. А к ним относились по-прежнему с недоверием или опасением, и на экране продолжали появляться персонажи, лишенные активного начала, способные лишь фиксировать происходящее, сопоставлять факты, но отнюдь не принимать решение. Это обстоятельство привело к появлению целой серии скучных детективов вроде ленты «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Контрабанда», в которых авторы словно бы колеблются между собственно приключенческой композицией и неким жизнеподобным воссозданием истории.

Вот эта самая двойственность и оказывается самой бесперспективной, самой сомнительной, ибо чаще всего жанр мешает глубокой разработке психологических портретов и типических обстоятельств, с другой же стороны, подробность и обстоятельность такой разработки наносит безусловный ущерб самому жанру. И если в «Пиратах XX века» авторы не колеблясь отдадут предпочтение жанру — действию, напряженной интриге, активным персонажам, то в этом ви-

дится и известная полемика с типовой продукцией.

В другом заслужившем широкую популярность фильме «Экипаж» (реж. А. Митта) приключение соседствует с иной жанровой моделью. Первая серия рассказывает о повседневной жизни персонажей, о семейных или любовных перипетиях, заботах и переживаниях. Однако подверстывая эту предысторию к приключенческой модели, авторы вовсе не заняты индивидуальной психологией. Их интересуют типы людей, типы поведения, типовые коллизии. Типовое более узнаваемо, скорее и проще находит отклик в опыте зрителей. И действительно, злая, истеричная жена, всегда всем недовольная, ищущая повод для очередного скандала, точнее оттеняет терпимость и тихое мужество одного из героев. Легкомысленный, заботящийся лишь о своей свободе летчик испытывается настоящей любовью, узнает радость привязанности. Истинно дружеские, заботливые, нежные отношения первого пилота с женой столь же традиционно знакомы и лишь дают еще один типовой вариант семейного счастья.

Разумеется, не следует уж слишком преувеличивать широту типовых обобщений или искать в названных фигурах мифологическую подоснову. Дело не в том, что авторы предлагают нам современный вариант «Трех богатырей», а в том, что они пользуются вполне традиционным раскладом, удобным для реализации основной части сюжета — самого приключения. Именно этим трем героям предстоит пройти через катастрофическое событие, проявить мужество, из обычных людей превратиться в героев.

Несмотря на то что сценарная первооснова не блещет не только открытиями, но даже простой логичностью, не отличается яркостью диалогов и эффективностью разработки сюжета, мастерством монтажа, фильм увлекает зрителей, завоевывает его расположение.

Жанр фильма-катастрофы, отсутствовавший в репертуаре, сегодня привлек к себе внимание. Наше время насыщено драматическими событиями. Человек должен быть внутренне готов к испытаниям. Картина «Экипаж» и предлагает героям пройти через подобное испытание, открывает запас прочности каждой личности — всех трех героев, в которых зритель узнает частичку себя.

И нет ничего зазорного в зрительской любви к жанру, как нет ничего зазорного и в работе в приключенческом жанре, хотя и остается хорошим тоном извиняться за обращение к нему, придумывать некую высокую причину, оправдывающую постановку приключенческой картины. И если даже не в самом фильме, то хотя бы в комментариях к нему сообщить, что, «несмотря на избранную детективную или приключенческую интригу, автор на самом деле ставит перед собой куда более важные задачи». Многозначительность подобных намерений объясняется подчас не почтением к высоким задачам искусства, но, как это ни парадоксально, неумением сделать профессиональную приключенческую картину. В этих комментариях звучит желание самооправдания. Уж если и не получится яркое, увлекательное зрелище, зато критика, уж наверное, благосклонно примет пусть аморфную, вялую, но проверенно

заслуживающую оправдания полижанровую модель.

Отчасти такая двойственность разрушила цельность интересной картины Л. Осыки «Тревожный месяц вересень».

1944 год. Возле освобожденной от фашистов деревушки Глухари бродит банда бывшего полиция Горелого. Его удерживает в этих местах припрятанное богатство. Появление демобилизованного солдата Ивана Капелюхи и его борьба с бандой и составляют драматическое содержание фильма. Отметив заметные достоинства картины, критик В. Михалкович пишет: «Так и остаются неслиянными в картине оба пласта — взвинченная живописность и выразительная подлинность. Приключение принадлежит первому из них и поэтому осмысливается как неподлинное, не принадлежащее жизни, нежизненное». Просчеты в данном случае особенно заметны, и то, что режиссер, попавший впросак, — человек даровитый, лишний раз доказывает характерное для времени заблуждение, состоящее в убеждении, что можно нагрузить любой сюжет глубоким жизненным содержанием, так же как и серьезно аранжировать историю, построенную в жанре приключения.

Своеобразным комментарием к двум направлениям развития приключенческого фильма — условно-игровому и «отображающему время в предельно-драматической ситуации», по выражению Л. Осыки, — стала картина «Сыщик» (реж. В. Фокин), прошедшая по экранам с колоссальным успехом. В ней также сосуществуют два жанровых и стилистических потока. Но мечты о героических подвигах, мужественных

свершениях резко отграничены от трудной, опасной, отнюдь не всегда победительной или просто успешной повседневной работы молодого сыщика. Сопоставляя два этих отдельных, самостоятельных потока, Фокин создает послылки для их взаимного острашения, заостряет несходство, утверждая правду экранного зрелища на стыке, на скрещивании двух этих потоков. Градация ужасного, страшного, комического здесь идет и по шкале волшебного, сновидческого, воображаемого, и по шкале реального, быденного, повседневного. Соединение двух содержательных и формальных систем объясняется приемом, вне которого данный замысел не мог быть раскрыт.

По сути, фильм «Сыщик» помогает увидеть реальную альтернативу: приключение как модель легенды, мифа и приключение как способ драматизации жизненного материала в хрестоматийной ясности. Первое направлено на развлечение, второе служит или во всяком случае способно служить самым высоким целям искусства. Среди картин первой группы можно назвать «Приключения неуловимых», «Пираты XX века» и лучшую из подобных картин «Бумбараш». Среди картин второй группы — произведения самые контрастные — политические драмы «Это сладкое слово свобода» и «Кентавры» В. Жалаявичюса, «Слово для защиты», «Поворот» и «Охота на лис» А. Миндадзе и В. Абдраштова, «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна и ряд других значительных произведений современного кино. Рассмотрим эти фильмы внимательнее.

Политические события, крими-

нальная история или процесс расследования дают возможность создателям картины через исключительные события, через экстраординарную ситуацию говорить о том, что нуждается в остром, взволнованном и пристальном внимании современников. Само расследование, динамичное, напряженное, здесь направлено не на поиски преступников — в большинстве случаев эта акция проводится в первых эпизодах или вообще выносится за рамки фильма, — а на распознавание характеров, судеб, жизненных и нравственных принципов тех, кто оказывается участником трагического происшествия или драматического события. Само преступление здесь является результатом, следствием чего-то предшествовавшего. Драматический же сюжет ведет к распознаванию корней явлений, причин, определяющих подобный итог.

В фильме «Три дня Виктора Чернышева» (реж. Г. Осемян) (вернее, в одной из его новелл) — картине отнюдь не приключенческой — был нащупан механизм обострения рассказа.

В винном отделе магазина пожилой человек делает замечание молодым парням, нагло лезущим без очереди. Они и подстерегают этого человека в тесной подворотне и жестоко избивают его. Фильм уже представил нам каждого из участников этого чудовищного происшествия. Среди них есть и лидер уличной компании, и его вполне тупые приверженцы, и те, кто без всякого энтузиазма, но и не протестуя, оказывается в числе «действующих лиц». Именно эти последние и занимают центральное место в картине, имя одного из них вынесено в заглавие. До-

прос в отделении милиции, куда доставили хулиганов, документировал положение дел. Виктор Чернышев рассказывал свою биографию, отвечал на вопросы анкеты, в которых проглядывали биографии сотен и тысяч других. В ней не было ничего настораживающего: учился, был пионером, потом пионервожатым, участвовал в самодеятельности, вступил в комсомол, пошел работать на завод, теперь ждет призыва в армию. Вот и все. И вот так ни с того ни с сего пошел вместе с друзьями, избил человека, попал в милицию. Эпизод не был ключевым, более того, сама криминальная история не акцентировалась, но сосуществовала с другими. Авторы проводили социологическое исследование, наблюдали за поведением героя в самых различных и в то же время реальных, не исключительных обстоятельствах.

Тенденция к привлечению сюжета расследования наметилась еще в 60-е годы, но сам этот сюжет не являлся определяющим, оставался лишь частью истории.

В 70-е годы происходит усиление акцента на сюжетной концентрации, на драматизации материала, на приключенческом мотиве или сюжете, дающем основание для напряженного и динамичного повествования.

Происшествие, событие собирают вокруг себя персонажей и становятся экзаменующими их факторами. Так проверяют своих героев В. Жалаквичюс, так проверяют своих героев создатели фильма «Премия».

Отказ от премии бригады Потапова и есть тот казус, который расследуется в фильме и позволяет узнать позиции каждого из участников партийного заседания,



Кадр из фильма
«Охота на лис»

понять их гражданское лицо. Вопрос, поднятый Потаповым, касается всех. Возражая, оспаривая точку зрения бригадира, каждый высказывает и свое кредо, свое отношение к случившемуся. Жанр расследования скорректировал «состав» персонажей, их позиции и характеристики в развертывании сюжета, в поддержании конфликтной ситуации. Не характеры, а типы социального поведения (на что указывал драматург А. Гельман в одном из своих интервью) и их драматический «расклад» правомочны в этой жанровой системе. Поэтому-то и в выборе актеров С. Микаэлян исходит из их внутренней типичности, соответствующей природе дискуссионной драматической ситуации. Все это, как и единство места, времени и действия, в итоге приводит к созданию целостной конструкции. Некоторые претензии к фильму

(в частности, суждения о недостаточной разработке характеров, их известной однозначности) были вызваны непониманием именно жанрового своеобразия картины.

В фильме «Охота на лис» (сц. А. Миндадзе, реж. В. Абдрашитов) присутствуют два драматургических хода — игровой (игра, в которой постоянно принимает участие герой), выполняющий роль метафорическую, и криминальный, ставший истоком развертывания сюжета, фактором, остроящим ситуацию, выводящим героя из «автоматизма существования».

В жизни этого человека все было строго размеренно и заведомо определено. Он передовой рабочий, у него хорошая жена, ребенок, он имеет заслуженные им

жизненные блага — даже мотоцикл купил. Он живет в полном мире с самим собой. Обо всем этом мы узнаем как бы ретроспективно, так как фильм начинается с момента, последовавшего за происшествием. Удар, нанесенный сзади, то, что били ногами из-за двух рублей, потрясает героя, вызывает в нем естественную ненависть и жажду немедленной расправы. Итак, он сбит с толку, не может понять молодых людей, бессмысленность их поступка, безответственность, абсурдность поведения и там, в парке, и в зале суда.

Герой пускается в свое расследование, пытается понять окружающее, открыть причины происходящего. Инцидент вырвал его из спячки, и расследование, которое он ведет, направлено не только вовне, но и внутрь себя. Слишком простым делом представляется ему теперь «технизированная» игра, в которой участник получает команды по радио. Нужно снять наушники, чтобы самому принимать решения, чтобы самому разобраться в своих и чужих представлениях о жизни.

Воспользовавшись уголовным происшествием, авторы фильма нашли точный посыл, взорвавший благополучную жизнь героя, принесший ему ощущение неполноты, беспомощности и боли. И уже не приключенческая интрига поддерживает зрительский интерес, а внутреннее искание героя, его попытка вникнуть в новые, незнакомые проблемы. И это переключение выглядит глубоко правомочным, ибо психологическое расследование не снижает степени напряженности, но, напротив, усугубляет его.

Превращения жанра столь же

показательны для 70-х годов, как и возрождение «чистых» форм образований. Причем можно даже сказать, что присутствие в репертуаре превращенных приключенческих лент напрямую зависит от полноценной и разнообразной жизни этого чистого жанра.

Возвращаясь к традиционным схемам и сюжетам, кинематограф этого десятилетия в лучших фильмах подтверждает высокие требования к художественной выразительности, преодолевает стереотипы среднего фильма. Открывая новые разновидности жанра (фильма-катастрофы, к примеру), ищет способы их претворения. И наконец, использует приключенческий ход или мотив для исследования социальных, психологических, нравственных проблем времени, для глубокого познания современности, вовлекающего в свою орбиту миллионы и миллионы зрителей.

Мелодрама

Вспомним сюжеты киномелодрам, еще не так давно пользовавшихся огромной популярностью.

...Молодая девушка влюблена в сына богатых родителей. Он отвечает ей взаимностью. Однако родители настаивают на том, чтобы сын уехал учиться в Европу. Девяни, так зовут девушку, ждет его возвращения. Но ее отец тем временем впадает в полную нищету и насильно выдает дочь замуж за состоятельного соседа. Рахала — полное ничтожество, злодей и садист. Девяни с маленькой дочерью бежит от мужа. Возвращается ее возлюбленный Маниш и с согласия матери забирает

ребенка к себе. Проходят годы. Девочка выросла и стала адвокатом, Ракхала узнает свою дочь и начинает шантажировать Девяни. Засим следует убийство и суд. Дочь выступает защитником матери. Ситуация проясняется, но Девяни не в состоянии перенести последнего испытания и умирает, заставив и окружающих, и зрителя понять всю меру своего благородства. Фильм назывался «Материнская любовь».

Или другой сюжет. Певица Соледат Реалес любит адвоката Альберто. Она решает отказаться от своего призвания, пренебречь успехом и стать женой любящего ее человека. Однако на последнем представлении к ней за кулисы приходит отец жениха. «Я пришел поговорить с вами об этом браке, он невозможен, — заявляет отец Альберто. — Я пришел потому, что думаю о вас хорошо». Соледат в отчаянии уезжает. Спустя годы, она выходит замуж за артиста. Выросла их дочь Анна-Мария, унаследовавшая таланты матери. У Альберто вырос сын, который мечтает стать композитором. Судьбы молодых людей пересекаются, и они страстно влюбляются друг в друга. Отец юного Альберто решает разрушить замыслы сына, но дед, из-за которого рухнуло счастье двух влюбленных, приводит ситуацию к благополучному исходу. Фильм назывался «Возраст любви».

Экран возрождает знакомые схемы, но и преображал, усложнял их, заботливо удерживая эффектные, действенные сюжеты в поле зрения.

В 70-е годы жизнь мелодрамы также проходит под двумя знаменами: возрождения традиций чистой мелодрамы и развития ее

превращенных форм. (Не случайно статья Н. Дымшиц так и названа «Под чужим именем. Метаморфозы мелодрамы».)

В чем же причина жизненности мелодрамы? Мелодрама занимается чувствами, страстями человеческими. Она предлагает романтизированное, приукрашенное повествование, в котором каждый зритель способен узнать себя на экране в качестве героя, красавца и рыцаря, в качестве благородной, достойной всеобщего сожаления жертвы. Зритель любит себя таким, каким хотел бы видеть, в идеальном варианте. Зрителю льстит и то, что мелодрама занимается его будничными семейными делами, приподнимает, очищает их от скучного, однообразного, повседневного. Знакомость исходной ситуации, приложимой к любой человеческой жизни как чистое письмо к черновику, позволяет воспринимать обнаруживаемые собственные идеальные потенции, реализовавшиеся ярко, полно и очевидно.

Все помнят, как в пьесе «На дне» М. Горького Настя рассказывает о невероятной, «великолепной», трагической любви: «И вот — отвечаю я ему: радость жизни моей! Месяц ты мой ясный! И мне без тебя вовсе невозможно жить на свете... потому как люблю я тебя безумно и буду любить, пока сердце бьется во груди моей! Но, говорю, — не лишай меня молодой твоей жизни... как нужна она дорогим твоим родителям, для которых ты — вся их радость... брось меня! Пусть лучше я пропаду... от тоски по тебе, жизнь моя... я — одна, я — такская!»

И не зря Лука обрывает на-

смешки: «А вы — погодите! Вы — не мешайте! Уважьте человека — не в слове дело, а почему слово говорится — вот в чем дело!»

Почему говорится слово, почему нужна человеку такая мечта, такая иллюзия? — вот вопрос, ответ на который объясняет жизнеспособность и популярность мелодрамы. Мелодрама как бы компенсирует частичную или полную неудовлетворенность человека, дарит ему забвение от собственных несбывшихся надежд, пробуждает надежду. И Настя черпает надежду из дешевых книжках — расхожем мелодраматическом чтении. Ее рассказ узнаваем и банален, но в нем квинтэссенция утешительства, сладостного самообмана.

Мелодрама и конструируется таким образом, чтобы потенции личности, ограниченные узким кругом семейных вопросов, были проявлены возможно более ярко, даже с элементами эксплуатации. Мелодрама создает схему показательных для своего времени образов, воплощающих добро и зло. Простота, ясность, непротиворечивость этих категорий в мелодраме позволяют зрителю ощутить себя полномочным судьей, высоким авторитетом в вопросах добра и зла. Может даже сложиться впечатление, что жанр этот обращен к абстрактным, неизменным категориям, открывает некие стабильные, внеисторические истины. Однако сами прокламируемые мелодрамой идеи есть продукт определенного исторического времени, давшего конкретное содержание понятиям добра и зла. Проследим это положение на конкретном примере.

Вот история брошенных или незаконных детей. Если у «отца

жанра» Дюканжа в «Терезе, или Женевской сироте» беда героини состояла в незаконности ее происхождения, в нарушении жестокой классовой иерархии, то в индийском фильме «Бродяга» акцент ставится на психофизической наследственности, дается проверка правила «сын вора должен быть вором». В советском же кинематографе, для которого неприемлемы ни те ни другие мотивировки, возникает проблема «чужих детей», как это явствует из целой серии фильмов: «Чужие дети», «Отчий дом», «Родная кровь», «Мачеха», «Предательница», «Случайные пассажиры» и др. Отпадает одна система общественных отношений и нравственных критериев, и мелодрама воспринимает новую, заменив конфликтные силы, но сохранив коллизии, волнующие зрителей.

Для многих режиссеров советского кино дети и сами по себе, и как мерило человечности взрослых, как критерий их права называться людьми стали главной темой. Взрослые держат ответ, испытываются, проверяются. Локальность, частность историй, даже заведомая их исключительность, помогает подчас открыть нерв времени, показать нравственное состояние общества.

«Случайные пассажиры» (реж. М. Ордовский) — это драматическая, волнующая и вызывающая сострадание история. Как будто какое дело шоферу грузовика, едущему по определенному путевой маршруту до группы детдомовских ребят, оставшихся со своей воспитательницей без транспорта. Он — жесткий человек, без каких бы то ни было «сантиментов». Упорно сопротивляясь уговорам и зло, наконец,



Кадр из фильма
«Случайные пассажиры»

без всякого энтузиазма согласившийся довести детей до определенного места, он постепенно начинает чувствовать ответственность, за этих «чужих» детей. Точность выбора исполнителя — замечательного актера Гостюхина — определила во многом успех этой ленты. Дети терпят его душу, разбивают скорлупу его недоверия, безразличия, суровости. Ощувив в себе сострадание, он уже готов на отчаянные, решительные действия. Да, он в секунду успеет возненавидеть жаркой ненавистью задержавшего его милиционера, да, он будет травить воспитательницу, вымещая на ней неудобство своего психологического состояния. Но он уже и будет задерживаться в пути из-за болезни ребенка, и будет тащить на себе кучу визжащих от радости детей, чтобы доставить им минуты счастья. Не только он спасает

ребят, но и они его спасают, спасают его душу, его сердце от ожесточения и холодной практичности.

Фильм вызывал острое сочувствие к страдающим, обделенным по различным обстоятельствам детям. И зритель очищался и возвышался уже тем, что чужое горе воспринимал как личную беду, страстно желая возрождения человечности другого как своего личного.

Особый интерес к мелодраме испытали те мастера кино, которые посвятили себя юношескому кинематографу.

Воспитание чувств — вот одна из главных задач кинематографа 70-х. Никакие прописи, никакие дидактические нравоучения не дадут такого эффекта, как остро пережитое собы-



тие, как эмоциональное потрясение. Напомним один эпизод из фильма «Предательница».

...Стоит на крыше дома подросток. Еще секунда и он готов броситься вниз, чтобы покарать предательницу — воспитательницу детского дома, пожелавшую выйти замуж, уехать с любимым человеком, бросить их всех. Напряженно, глаза в глаза смотрят они друг на друга. Мария Александровна (арт. Л. Блинова) отлично понимает смысл поединка. И здесь страх за строптивца, боль понимания возможного исхода, отчаяние от незнания нужного рецепта, но главным образом убеждение, что нельзя уступить, нельзя сдать, ибо, сдавшись, она предаст не только себя, но и его — все это выражается в одном слове: «Прыгай!» Несут на носилках усмирен-

Кадр из фильма
«В моей смерти
прошу винить Клару К.»

ного мальчика. И его тихое признание — «Простите!» служит моральным итогом происшествия.

Такие ситуации — на грани — становятся характерными для кинематографа 70-х. Используя мелодраматические средства, создатели фильмов обсуждают болевые вопросы времени на высоком градусе эмоционального напряжения. Нужен аттракционный удар, нужно резкое обострение ситуации, нужно добиться того, чтобы зритель испытал эмоциональный шок, заплакал, возненавидел зло личной ненавистью, пожелал лично помочь обиженным, встал на защиту справедливого.



В ряде случаев мелодраматическая установка оказывается центральной, в ряде случаев мелодраматический мотив используется как дополнительный, формирующий кульминацию. Даже в названиях звучат непривычные, необычные слова: «В моей смерти прошу винить Клаву К.»

Вновь и вновь возвращаются кинематографисты к сюжету «Ромео и Джульетты», проигрывают его на разных возрастах, дают своего рода урок и ребятам, и их родителям. Пожалуй, стоит заметить только, что, педалируя эмоциональную сторону человеческих отношений, увлекаясь контрастами, социально-психологическими противостояниями, кинематографисты подчас, согласуясь с жанровой спецификой мелодра-

Кадр из фильма
«Предательница»

мы, излишне упрощают сюжеты.

Напомним, как в фильме «Розыгрыш» (сц. С. Лунгин, реж. В. Меньшов) позиции героев не столько исследуются в их реальном объеме, сколько служат для вполне прямолинейного противопоставления, дающего начало мелодраматизированным кульминационным ситуациям. Вера одного из учеников Комаровского в свое призвание, его даровитость постепенно в сюжете «обрастают» десятком компрометирующих подробностей, необходимых для мелодраматического взлета напряжения. Словно бы его математические склонности, степень

его дарования неминуемо порождают и цинизм, и предательство, и жестокость. И вот именно такой персонаж способен зло и подло оскорбить любимую классом учительницу, чтобы другой ученик, его антагонист, смог проявить всю меру своего благородства и человеколюбия. Но истины ради хочется повторить, что тенденция к актуализации чувств, к открытым эмоциональным переживаниям необходима кинематографу, она открывает новые перспективы.

В обращении к классическим сюжетам и жанрам коренится еще одно существенное намерение — проверить моральные постулаты прошлого современным опытом, провести сегодняшних персонажей по дорогам и тропинкам, уже пройденным предшественниками, и понять прочность связей, крепость гуманных заповедей, выработанных человечеством.

Сюжет роستانовского «Сирано де Бержерака» в фильме «Когда я стану великаном» (сц. А. Кузнецова, И. Туманян, реж. И. Туманян) воскрешен в узнаваемых очертаниях. Петя Копейкин, ученик 8-го класса, влюблен в свою одноклассницу. Она, ничего о том не подозревающая, — муза-вдохновительница его поэзии и самых невероятных поступков. Маленький — «я не аксельронт» — Копейкин страдает и от недостатка роста, и от невнимания своего «идеала». Но чувство его благородно и жертвенно, он желает ей счастья, готов отдать свой поэтический дар другому, чтобы избавить ее от разочарования: ведь тот другой, баскетболист, вовсе чужд поэзии, вовсе лишен романтичности, воображения.

В кинематографической тран-

скрипции роستانовского произведения происходит один знаменательный сдвиг — историю Сирано проживают подростки. Век повзрослел и сдвинул координаты героико-романтических чувств к детству. Но у этой новой модели нет и временной перспективы, которая есть в пьесе Ростана, она как бы исчерпывается детством, осуществляет характеры на переходе к взрослости. И потому не героическая комедия, а скорее мелодрама становится жанровым каркасом фильма.

Мелодраматизация истории, рассказанной кинематографистами, усиливает ясность и простоту повествования, исключительное предстает в формах конкретно узнаваемых.

Совсем иную задачу ставил перед собой Н. Михалков, поставивший фильм «Раба любви». Здесь уж не могло быть никакого сомнения по поводу избранного жанра: судьба одной из первых кинозвезд Великого Немого, исторические коллизии переломного времени, обращенные на биографии первых мастеров экрана, — все заведомо аккумулировалось мелодрамой. Да и как иначе можно было рассказать об актрисе, сыгравшей огромное число мелодраматических ролей и психологически попавшей под их пресс — свою жизнь она также «сыграла» по их образу и подобию. Изображение чувств, страданий, мучений было для Ольги Вознесенской и профессией, и реальной частью существования.

Критика по всей справедливости оценила профессиональные достоинства картины, сделанной в модном стиле «ретро». Но отнеслась весьма критически к жанровой ее специфике. Чувства, стра-

дания, переживания героев не переходили границу экрана, не вызывали эмоциональной реакции зрителей. Такая «замкнутость» действительно чужда мелодраме, требующей прежде всего сильного ответного сочувствия, сопереживания. Более того, холодность, ироничность смертельны для этого жанра.

Думается, критика не вполне поняла замысел и судила художника скорее по привычным канонам, нежели по правилам, им самим предложенным. Но и он был недостаточно точен, позволив преобразенную мелодраму принять за мелодраму чистую.

Не истинную, возвышенную любовную историю хочет рассказать Михалков, а историю на грани лицедейства. Здесь и чувства, и поступки, и самоощущение героев отчасти включены в киноаттракцион, в зрелище, еще не ставшее искусством. Этот порог чрезвычайно важен, является своеобразной точкой отсчета. Отсюда авторская ирония, о которой как об исходной посылке говорил режиссер в своих интервью. Стилизуя рассказ, Михалков не позволяет ни одному элементу прорвать иронический заслон, не позволяет ни одному чувству явиться в прямом и подлинном выражении. И только одним признанием он дорожит — своей собственной любовью к кинематографу — нелепому, наивному, имитаторскому. Другие — не эти модные и сегодня достойные иронии и сочувствия деятели кино — совершат переворот, дадут зрелищу новые перспективы, но о тех первых можно вспомнить с доброй грустью, рассказав не об их чувствах, а о чувствах к ним. Известная тонкость замысла не была оце-

нена. Время требовало именно мелодрамы, а не иронии в адрес жанра. Одним из первых почувствовал этот пульс времени В. Шукшин.

«Калина красная» взяла мелодраматическое устройство в качестве фундамента, в качестве каркаса: преступник, вор, вышедший из тюрьмы, встречает женщину и влюбляется в нее, пытается найти путь к новой, честной, трудовой жизни. Но былая жизнь не отпускает его — сотоварищи убивают Егора Прокудина в тот момент, когда он впервые идет по земле походкой хозяина, когда начала сбываться его мечта о празднике.

Одной из постоянных и определяющих творческую биографию забот Шукшина-кинорежиссера был поиск «общего языка» со зрителем. Он желал донести до людей свои идеи, рассказать о том, что было бы для всех важным, что помогло бы понять сложнейшие проблемы эпохи. Все его картины — это и есть этапы поиска сюжетов, жанров, форм рассказа, которые бы оказались созвучны миллионам людей. И много разочарований пришлось пережить режиссеру, прежде чем он пришел к мелодраме, открыл для себя тот простейший посыл, который дал возможность сказать необходимое и желаемое и в то же время привлечь к сказанному внимание огромной аудитории.

«Трудно четко определить жанр этого произведения. Принято называть подобные фильмы психологическими драмами. Не вдаваясь в уточнение этого понятия, заметим лишь, что в контексте этого «высокого» жанра «низкая мелодрама», за которую и хвалили, и ругала Шукшина кри-

тика, играет далеко не последнюю роль. В частности, способствует «популяризации» фильма — на уровне мелодраматического сюжета, занимательности, страстности, эмоциональности», — пишет критик Н. Дымшиц. И с этим суждением трудно не согласиться.

Триумфальный успех картины «Москва слезам не верит» буквально ошеломлял, требовал объяснений. Вот одно из объяснений. Кинодраматург В. Мережко пишет статью «Вдогонку за зрителем?», опубликованную в «Литературной газете». Вот фрагмент из нее: «Москва слезам не верит» — прекрасный образец современной мелодрамы. Там все угадано: и расстановка фигур, и конфликт, и результат, и мораль. И думаю, нет особой загадки в феноменальном успехе картины, ибо талантливыми авторами соблюдены буквально все законы жанра. Данный фильм являет собой пример киноправды, на которую реагирует и будет реагировать наш зритель». Заметим, что соблюдение всех законов жанра само по себе еще не является панацеей от провала. Доказательств тому достаточно. А вот введенный в контекст термин «киноправда» (не слишком, к сожалению, удачный и точный, ибо уже связан в истории кино с явлениями совсем другого рода), в данном случае синонимичный определениям «идеализация», «приукрашивание» и т. д., действительно позволяет понять и замысел фильма, и формы его реализации, и зрительскую реакцию.

Обратимся к фильму.

Три девушки, приехавшие в Москву, выбирают свои жизненные дороги. Одна из них — степенная, домовитая, не ставящая

перед собой грандиозных целей. Ее скромная мечта — выйти замуж, растить детей. Вторая мечтает о завоевании Москвы. Ей нужно устроиться с комфортом, попасть в «высшее общество», выйти замуж за актера либо за дипломата, жить весело, легко, не слишком обременяя себя работой и заботами.

Первая действительно выходит замуж за заведомо хорошего и достойного парня, растит детей, строит домик за городом — словом, осуществляет свою цель с избытком. Вторая — легкомысленно разбазаривает свою юность и не добивается ничего, кроме унылой работы в приемном пункте химчистки. У нее нет ни мужа, ни детей, осталась только надежда на счастливый случай. Две эти героини составляют «магнитное поле» для третьей, дают иллюзию «энциклопедической» полноты охвата жизненных возможностей, иллюзию реальности и объема повествования. С неизбежностью последовательностью два эти образа иллюстрируют прописные следствия, порожденные контрастными их целями и надеждами.

Проведение мелодраматической «темы» поручено в драматургии третьему образу — Кате. Да, сначала с почти детской непосредственностью она участвует в замыслах своей практичной подруги. Влюбляется в человека, показавшегося ей настоящим мужчиной. Но он, согласно мелодраматической логике, и оказывается подлецом и злодеем. Она же, гордая и благородная, остается одна, воспитывает дочь, а ночами, устав от работы и забот, учится, постигая смысл наук. Такой грустной сценой и заканчивается первая серия, отделенная от вто-

рой несколькими годами жизни героини.

Пропуск знаменателен — эти годы было бы невозможно описать в рамках избранного жанра. Мелодрама требует эффектного развития действия, напряжения неожиданных поворотов, а стало быть, и исключает будни, вычеркивает скучное, повседневное. Разрыв между сериями как раз и дает резкий контраст, мелодраматический удар: после скромной комнаты общежития, после тяжести жизненных обстоятельств, после горечи разочарований — вдруг (спустя сколько-то лет) — роскошная отдельная квартира, машина у подъезда, ответственная работа, хорошая дочь — словом, счастье, дорогое еще и тем, что добыто оно своими руками.

Зритель благодарен и за пропуск «скучных» лет, и за подаренную неожиданность, которая так согласуется с его ожиданием справедливой награды героине, с представлениями о законном торжестве справедливости.

Другие героини постепенно переходят на второй план, их функции заданной кинематографической биографии уже исчерпаны, в их жизни уже не может произойти ничего экстраординарного, они будут пожинать плоды четких, однозначных установок, предложенных им драматургией. Хозяйкой сюжета становится Катерина. Но уж коли все столь благополучно с первых кадров, то что же может дать толчок к разворачиванию сюжета? Конечно, только мотив личного счастья. А здесь уж дело за случаем.

В электричке героиня неожиданно знакомится со своим героем. Она ведет себя достойно, всячески стремится пресечь сомни-

тельное знакомство (именно это-го и ждет от нее зритель). Но Гоша проявляет настойчивость. Он как бы заранее, согласно режиссерскому замыслу, заручился зрительской поддержкой благодаря исполнителю роли А. Баталову, вся творческая биография которого была разворачиванием одного образа — обаятельного, безупречно порядочного и достойного человека.

Эта встреча и есть тот случай, который должен окончательно вознаградить Катерину за горькие перипетии первой серии, должен завершить ее идеальный портрет. Теперь, когда она в благополучии и счастье, конечно же, тот, другой, злодей, отец ее ребенка, соизмерив свои жизненные достижения с ее, должен явиться с запоздалыми извинениями. И она сурово отвергнет его предложения, разоблачит его ничтожность. Зритель вновь получит удовлетворение, ибо так должно быть — порок должен быть осужден, посрамлен и наказан.

Можно было бы разобрать фильм и подробнее и выявить еще множество мелодраматических элементов, но и в магистральном развитии сюжета роль мелодрамы достаточно очевидна.

Рассмотрим еще один важный аспект данного кинематографического решения. Мелодрама — актерский жанр. Многие звезды мирового кино снискали себе славу именно благодаря этому жанру, дававшему возможность раскрыть талант в разнообразных и острых ситуациях, в напряженных и контрастных драматургических перипетиях.

Как же подошли к выбору актеров создатели фильма «Москва слезам не верит»?

Утверждение А. Баталова на роль Гоши было безупречно точным. Актер, создавший галерею положительных образов, сразу же типажно убеждал в добродетельности и рыцарственности своего персонажа. Некоторая чуждость (он, конечно же, из тех чужаков, что украшают мир) лишь придавала обаяние и вызвала зрительские симпатии. Все предшествующие герои, созданные актером, словно стоят за плечами Гоши, укрепляют и поддерживают достаточно перспективную разработку образа.

Из иных соображений исходит режиссер в решении образа Катерины. Актриса В. Алентова — исполнительница роли Катерины — почти неизвестна зрителю. В ней нет и тех особых, индивидуальных свойств, которые характерны для актрис мелодрамы. Не яркая личность, одаренная богатством и силой чувств, а узнаваемый тип современницы появился на экране. И именно то, что Катерина оказалась так узнаваема, обеспечило ей горячее сочувствие сидящих в зале зрительниц.

Итак, хотя режиссер и руководствовался здесь разными принципами, но нацелены они на одно — на эффективность воздействия.

Успех картины был добыт благодаря нащупыванию совпадения реально мечтаемого и классически мелодраматического. Сам желаемый объект явился воочию. И это позволило узнать о многомиллионном зрителе больше, чем дают многие анкетные, социологические исследования.

Заключая разговор о мелодраме, можно повторить слова, прозвучавшие в 1971 году на XI Международном конгрессе незави-

симого кино в Тулузе: «Сколько бы ее (мелодраму.— И. Ш.) ни демистифицировали, ни отодвигали в прошлое, она возрождается из пепла». Отечественное кино 70-х годов подтвердило это положение со всей очевидностью.

Опыт мелодрамы 70-х годов не был изолирован от общего кинопроцесса. Мелодрама нащупывала идеальные «обертоны» реального, давала варианты сказок о правде или, напротив, реальные наблюдения гримировала и костюмировала под сказку. Обращаясь к чувствам и страстям человеческим, лучшие киномелодрамы 70-х годов выступали против эгоизма и равнодушия, дарили людям ощущение причастности к добру, победы над ожесточением и одиночеством. Сюжетные конструкции, мотивы или отдельные эмоциональные эффекты мелодрамы законно проникали в другие жанровые системы, обогащали смежные структуры.

Комедия и музыкальный фильм

...Погони, потасовки, пинки и за-
трещины, кремовые торты, леща-
щие в головы зазевавшихся, слиш-
ком пахучие сыры, «отравляю-
щие» любовные свидания, прож-
женные фраки, отпиленные части
костюмов, пролитые коктейли,
столкновения со столбами, паде-
ния в люки и т. д. и т. п.— вот она,
ранняя комическая.

Вспомним: элегантный челове-
чек в котелке с тросточкой поздно
ночью возвращается к себе до-
мой, но окружающие его вещи
словно не узнают хозяина. Начи-
нается завоевание собственного
дома. Наш герой сражается со

шкурами тигра и пантеры, пытается победить чучело медведя, настойчиво преодолевает коварную лестницу, борется со взбесившейся кроватью, спасается от огромного маятника часов, пытается выпить из ускользающего бокала... Такова короткометражная лента Чарли Чаплина «В час ночи».

С тех пор прошло больше половины века...

Посмотрим, что сегодня происходит с комедией, этим «низким» жанром, который заявил о своих правах одновременно с «высокими», и так давно, что об этом, кажется, уже многие забыли.

Первое, что бросается в глаза, это малочисленность комедий, в летописи искусства 70-х появляется белое пятно, необъяснимое для современников, а тем более для их потомков. Над чем смеялись люди, на что был направлен юмор, ирония, сарказм? Ведь в этих разнотипных оттенках комического протупает оценка явлений, событий, людей, идет процесс познания и осмысления искусством особых примет времени, звучит приговор отжившему, срываются маски с поддельного, утверждаются высокие нравственные идеалы. Жанр требует смелости и мужества, напоминает о высоких традициях отечественной классической комедийной школы.

Создать настоящую смешную комедию невероятно сложно. Узнать «материю» смешного, современно смешного, оказалось еще труднее, чем воскресить или открыть новый приключенческий жанр или механику мелодраматического устройства.

Не случайно еще в 50-е годы режиссеров заманивали и бук-



Кадр из фильма
«Суeta суeta»

вально понуждали снимать комедийные ленты. Да и сегодня не так уж много энтузиастов, готовых на длительное «содружество» с жанром, словно в насмешку называемого «легким».

И много ли комедий сохранила зрительская память? Сколько скучных однодневок, выдаваемых за комедии, все еще выходит на экран, удивляя зрителя обидной примитивностью представлений о его запросах. И привычно зрители ждут новых фильмов Э. Рязанова или, уже, правда, с некоторым недоверием, комедий Л. Гайдая, с надеждой читают в титрах имена незнакомых — вдруг появится все-таки режиссер с дарованием комедиографа!

Два фильма А. Суриковой — «Суeta суeta» и «Будьте моим мужем» вызвали интерес. Смеются зрители над нелепыми и узна-

ваемыми перипетиями, в которых участвует работница загса или молодая женщина с ребенком, приехавшая отдыхать на курорт. Сценарии, избираемые Суриковой, дают возможность увидеть бытовые коллизии в их концентрированности, встретиться с разнообразными персонажами, в числе которых можно узнать себя или своих знакомых.

Территория комедий А. Суриковой — не особая условная страна, но реальная, та самая, в которой мы все живем. И при всех недоразумениях, при всех абсурдных происшествиях автор сохраняет доброе отношение к суевериям, рассказывает о комедийных событиях и их участниках с любовью. И потому зритель, смеясь на фильмах А. Суриковой, проникается убеждением, что мир, открываемый смехом, поворачивается к человеку именно лучшими своими сторонами. Бытовая комедия законно входит в современный кинорепертуар.

Не менее желанна в репертуаре и фольклорная комедия, о родоначальнике которой А. Медведкине все чаще и чаще вспоминают сегодня. Фильм ленинградского режиссера С. Овчарова «Нескладухи» («Водолаз») представляется талантливым воскрешением забытой традиции.

Короткометражная эта картина с первых кадров ошарашивает и восхищает. На экране человек, старательно рубящий сук, на котором сидит. Камера панорамирует вниз, и мы видим, что на каждом суку сказочные дураки заняты той же работой. А внизу, завершая композицию, два их товарища пилят ствол дерева, не оставляя никакой надежды тем, кто расположился выше, на

благополучный исход. Комментируют эти лубочные изображения частушки-нескладухи. И это пока только вступление, эпиграф к будущему рассказу.

Вспоминаются детские стишки:

Что ни делает дурак,
Все он делает не так,
Начинает не сначала
И кончает где попало...

Итак, дураки утащили большую бочку и катят ее дальше от места преступления. С трудом вкатывают на гору и устраивают передышку. Но согласно своей дурацкой логике, облакачиваются они на бочку не с той стороны, и она с грохотом несется вниз, привлекая к себе живой интерес всех, кто оказался поблизости, и, наконец, падает в реку. Вокруг этой затонувшей бочки и будет вертеться сюжет.

Горе всех сбежавшихся не знает предела. Ведь уже расстелена скатерть, уже приготовлена тара для питья. Появление героя — бравого молодца-солдата — сулит надежду. Ведь, купаясь, пробыл же он под водой невесту сколько времени! Без особого труда его уговорили поучаствовать в предприятии. Нырнул солдат и — исчез под водой. Огорчены мужики, сняли шапки, герой же вынырнул без бочки — слишком глубока река, слишком тяжела бочка. Но изобретателен и находчив наш герой. Из подсобных материалов — шкур, горшков, веревок — начнет он сооружать водолазный «скафандр» и приспособление для извлечения бочки. Ныряет вновь. Передерутся в ожидании мужики, разрушат хитрое устройство. Улетит в небо бочка, одев-

шаяся в коровью шкуру, станет недостижимой для ожидаемого праздника.

В этом балаганном, веселом, шутликом зрелище нет диалогов. За кадром, как и в прологе, сопровождая действие, будут звучать частушки и точно подобранные, многозначительные шумы, подчеркивающие условность этого кинопредставления.

Сказка живет на экране во всей своей сюжетной алогичности, чудесной простоватости, в истинно смеховом облике. И при всем том она содержит и здоровую веру в находчивость и сноровку человека, и урок «добрым молодцам», и иронические реминисценции.

Единственный ли это эксперимент в области фольклорной комедии или будет проложен еще один путь развития отечественной комедии — покажет время. Но фильм заставляет вспомнить о кладезях народных традиций, о живучести и плодотворности фольклора, об искусстве лубка, о неиспользованных возможностях песенного фольклора. Доказывает, что этот слой культуры по праву может занимать законное место в наших сегодняшних представлениях.

Таковы два края развития кинокомедии — бытовая и фольклорная разновидности жанра. А между ними условно обозначенными полюсами лежит широкое поле, на котором лишь изредка вспыхивают неожиданные и ожидаемые удачи. На пересечении традиционных чистых жанровых формообразований и остро современной проблематики рождается сегодня особый тип картин, которые мы назовем чисто условно — фильмы-фельетоны. Среди них — «Гараж»

Э. Рязанова и «Из жизни отдыхающих» Н. Губенко.

«Гараж» — картина очень смешная. Городские анекдоты, почерпнутые из современного фольклора, парад комических фигур — от зловещих до водевильных, обстановка зоокабинета, в котором разворачивается действие, — все придает рассказу оттенок представления-капустника. «Битва за гараж» становится поводом для выяснения морального облика участников кооператива. Возникшее затруднение — сокращение количества пайщиков — приводит к поразительным превращениям персонажей. На что только не идут собравшиеся, отстаивая свое право получить гараж: они готовы не спать ночь, украсть ключ от входной двери, готовы обыскивать подозреваемого в краже, готовы драться и оговаривать ближнего. Замкнув действие в одном интерьере, концентрируя события во времени, предлагая достаточно широкий социальный «расклад» персонажей, авторы тем не менее не столько используют сюжет для раскрытия предложенных характеров, сколько манипулируют известными анекдотическими типами, удерживая сознание на фазе воспоминания известного или слышанного юмористического рассказа. Авторы словно умышленно снижают драматизм перипетий, приводят в согласование пустяковый объект конфликта с той бурей в стакане воды, которая уже готова была потопить совесть в каждом, но закончилась в конце концов с небольшими потерями.

Усугубляя фарсовую обстановку, Э. Рязанов помещает действующих лиц среди муляжей зве-



Кадр из фильма
«Из жизни отдыхающих»

рей и рыб, все частные анекдоты он «погружает» как бы в аквариум. Нет, не причины обывательского настроения исследует фильм, не корешки процесса, а только вершки — следствия его.

Фильм Н. Губенко, также опирающийся на фельетонный ход, обсуждает проблемы в столь же концентрированном виде. Уже в названии «Из жизни отдыхающих» определена известная исключительность ситуации. Каждый человек ровно на двадцать четыре дня превращается в отдыхающего. Это дни его свободы от трудов и забот, это время, когда он раскрепощается от обязанностей, остается один на один с собой и со столь же ничем не занятыми людьми. В фильме Губенко отдых становится экзаменационной ситуацией, испытанием на душевную полноту.

Отдых — всегда чуточку карнавал. Сюда люди берут свои лучшие наряды, здесь, среди незнакомых, они стараются явиться во всем блеске красоты, успехов, благополучия. Светские разговоры о зарубежных поездках, рассказы об удачах на профессиональном поприще, разговоры о модных болезнях, легкие флирты, культурные мероприятия — таков обычный набор развлечений этих недолгих дней.

Анекдоты располагаются дробно, словно и не стремясь нанизаться на сюжетный «шампур». Скучающие мужчины ждут прихода парохода, который должен привезти новую партию отдыхающих, среди которых, наверное, должна быть таинственная незнакомка (а лучше и не одна), которая скрасит скуку осеннего отдыха. Но и приезд такой незнакомки не сцементирует рассказ, а лишь даст толчок еще одной, не самой существенной истории в сюжете.

Такую историю — свой анекдот — имеет каждый персонаж: и некрасивая и немолодая соблазнительница, и повар, выдающий себя за дипломата, и пожилая, красивая и интеллигентная дама, настроенная на волну воспоминаний, и сосредоточенная на своих болезнях, объехавшая весь мир женщина-передовик, и многие, многие другие, среди которых не последнее место занимает массовик-затейник. В этой атмосфере карнавала или, вернее, маскарада проходит его жизнь. Он истосковался по истинным человеческим проявлениям, по естественной душевной открытости, непритворным чувствам. Каждому потоку отдыхающих устраивает он свой день рож-

дения, надеясь, что эта ситуация поможет превозмочь поверхностность и пустяковость отношений. Но, увы, что-то мешает осуществлению планов, губит надежды. Быть может, это сама атмосфера отдыха лишает человека глубины, а может, в самих людях есть нечто недостаточное, даже ущербное, что и заставляет увидеть в них прежде всего героев фельетона, хоть фельетон этот чуточку про каждого из нас.

И если нет в фильме единого развертывающегося сюжета, то есть в нем важный мотив, определяющий суть фильма и его целостность.

С первых же кадров фильма на экране появляется еще одна анекдотическая фигура — пожилой человек, пытающийся отыскать в городе места жизни великих людей. Он появится еще не раз и будет выпрашивать случайно встреченных о Пушкине, Чехове или Толстом и все, даже местные жители, будут давать ему самые противоречивые ответы. Только раз узнает он что-то вразумительное от массовикозатейника, который буквально перескажет ему текст брошюры-путеводителя. Потеряны дороги к великим людям, что-то утрачено в связях человека с культурой, с духовными ценностями. Потери эти невосполнимы, и, может быть, именно в них «корень бед», который определяет подтекст этого действительно смешного и в то же время серьезного фильма.

Можно вспомнить и ряд других в той или иной мере интересных картин, и все-таки их слишком мало, как мало и талантливых музыкальных картин. Конечно,

можно вновь и вновь напоминать о достижениях начала 70-х, когда три картины — «Бумбараш», «Романс о влюбленных» и «Мелодии Верийского квартала» предложили достойные направления поисков.

Именно разность, несходство этих музыкальных фильмов внушали надежды. Фольклорность «Бумбараша», мюзикловая модель «Романса», водевильность «Мелодий» наметили три перспективных направления. Картины радовали творческим отношением к музыкально-драматическим жанрам, стремлением авторов не только развлекать, но и ставить серьезные, актуальные проблемы. Ведь именно тогда мастера экрана восстали против определения музыкального фильма как второсортной продукции, против принципиальной легковесности сценариев. Были найдены не только достойные сюжеты, точка зрения на материал, но и собственно кинематографическая стилистика, делавшая музыку необходимой частью содержания. Песни (а именно песенная драматургия в ее новом по отношению к 30-м годам качестве сохраняет свои абсолютные права) помогают развертыванию действия, а также служат комментарием к нему, выразителем авторского отношения к рассказываемому.

При всей своей развлекательности «Бумбараш» и «Романс» предложили и новые требования к зрителю, доказали, что игровое начало может служить серьезным целям, что музыкальный фильм не только развлекает, но и дарит удовольствие познания.

Но начинания так и остались начинаниями. По-прежнему вла-

ствуется соображение, что достаточно взять популярного певца, несколько шлягерных номеров, сцепить их нехитрым сюжетом — и фильм готов. Ан нет. То есть фильм-то готов, а вот готова ли смотреть его публика — это вопрос, на который уже имеется ответ: нет, не готова, не желает.

Но еще обиднее, когда, например, фильм «Женщина, которая поет», пользуется огромным успехом. Объяснение этому простое — люди хотят увидеть свою любимую певицу, услышать песни в ее исполнении, проверить ее драматические способности. Боюсь, что законное любопытство увенчивается разочарованием. Яркая самобытная индивидуальность А. Пугачевой не только не раскрыта, но, напротив, умалена. Фильм стал примером антирекламы, а в его потакании невзыскательным вкусам видится даже что-то обидное для зрителя.

Трудные это жанры — комедия, музыкальная комедия. Синтетические жанры требовательны и к умению, и к культуре постановщиков.

Пока что комедия копит свой опыт, и нужен комедиограф по призванию, чтобы личностью своей открыть страну комического, с ее особым взглядом на мир.

Музыкальный фильм предложил множество вариантов, но нужен художник, одаренный музыкальным чувством, чтобы совершить переворот в этой области. Дать свой взгляд на действительность — взгляд сквозь призму музыкального искусства. Пока же идет работа, не всегда плодотворная, не всегда обнадеживающая. Но ожидание празд-

ника, усвоенное каждым человеком право на веселье, развлечение, отдых требуют отклика, и призыв этот должен быть услышан.

О жанровой структуре современного фильма

Каждый из жанров, о которых шла речь, и переживает свой особый этап становления, и делает вклад, прямой или опосредованный, в развитие кино в целом, корректирует общий процесс. Приключение, мелодрама, комедия, даже музыкальный фильм открывают особые подходы к материалу, обогащают язык кинематографической выразительности. Каждый жанр присущими ему средствами решает существенные задачи: приключение — вырабатывает способы динамической, напряженной композиции, мелодрама — открывает эмоционально действенные возможности, музыкальный фильм — законы темпо-ритмического построения, наконец, комедия исследует сферу смешного, несообразного. Все они в совокупности и отрабатывают уже усвоенное главной ветвью реалистического искусства, и питают ее. И поэтому особенно важно сейчас остановиться на этом аспекте рассматриваемой проблемы.

Очень кратко мы обозначили новый этап развития отдельных жанров, их бурный расцвет, успехи, достигнутые в этой области, а также серьезные срывы и провалы в их разработке, пытались показать реальную картину жизни чистых жанровых моделей. При всей внешней заметности тенденции к активизации традицион-

ных жанров она не исчерпывает и даже, если угодно, не определяет жизнь советского киноискусства 70-х годов, хоть и несомненно оказывает влияние на общий кинематографический процесс, на изменения, происшедшие в самом подходе к отображению действительности в последние четверть века. Очень суммарно их можно определить так: если во второй половине 50-х годов кинематограф повернулся к исследованию частного, обыденного, рядового, то кинематограф 70-х трактует частное в его прямых связях с общим, рассматривает отдельное, конкретное в не-отделимости от общего, исторического, включает частное, быт в координаты бытия, морали, духовных ценностей. Меняется масштаб изображения, реальный герой сам оказывается средоточием истории, ее движения из прошлого в настоящее и будущее.

В наиболее значительных фильмах этих лет конкретное существование человека предстает как верхняя часть айсберга, «подводную» часть которого определяет некий внутренний — притчевый, мифологический сюжет, философская идея или проблема. Бытовое, достоверное, хроникальное уже не имеют самодовлеющего значения, они опосредуются, вводятся в систему. От повести 50-х кинематограф идет к сложным романским формам.

Наиболее очевидно это явление прослеживается на кинематографической практике В. Шукшина. Новеллистическая проза писателя, когда речь заходит о создании фильма, и ему самому представляется лишь материалом. Кинематограф требует

«большой» формы. (Шукшин не успел раскрыть своих возможностей в кинематографе 50-х, а новое время ставило новые задачи.)

Поначалу Шукшин пытался действовать методом сложения — не один, а три рассказа дают материал для сценария. Но дело оказывается не в количестве историй, не в противопоставлении разных судеб, а в поиске взгляда на действительность, поиске точек отсчета. Сложение рассказов, перечисление драматических перипетий, показывающих варианты возможных судеб, не дают глубины и объемности. И только в «Калине красной» происходит открытие. Сохраняя присущую его писательскому стилю остроту слуха и зрения в передаче реалистических подробностей, психологических портретов, Шукшин решает, наконец, не только драматизировать материал, но и искусно остранив его. Здесь впервые рассказчиком выступил не автор и не его герой, а сам кинематограф со всем арсеналом его выразительных возможностей и современных идей. Используя в сюжете конструктивные элементы мелодрамы (об этом говорилось ранее), Шукшин в «Калине красной» как бы завершает и обобщает опыт предшествующих картин, досказывает историю «блудного сына» в ее притчевом, получающем новый объем и новый масштаб варианте. И это было знаменем времени, выражением новых требований, вставших перед киноискусством.

Если, как говорилось во введении, кинематограф 60-х годов упорно открывал новые возможности для исследования героя своего времени и обозначил их,

еще в некотором смысле пунктирно, то именно в 70-е он занялся этой работой во всеоружии. «Прошу слова» Г. Панфилова, «Жил певчий дрозд», «Пастораль» О. Иоселиани, «Зеркало» и «Сталкер» А. Тарковского, «Твой сын, земля» Р. Чхеидзе, «Спасатель» С. Соловьева и ряд других картин позволяют понять значительность исканий современных мастеров кино.

«Прошу слова» — картина во многих отношениях принципиальная. Острота постановки проблем, мера «просвечивания» общего через частное, особенности композиции, позволяющие представить поток событий в строго обдуманном замкнутом обрамлении, — все это говорит об истинном новаторстве автора картины, о его творческой готовности идти в ногу со временем.

По сути, перед зрителем возникает цепочка событий жизни Елизаветы Уваровой, «мэра» небольшого городка. Вот она вступает в должность, принимает дела, вот выполняет свои обязанности, принимает зарубежные делегации, выясняет вопрос о безопасности жильцов во вновь построенном доме, вручает орден старому большевику. Все это важно и существенно, все это не столько обязанность, сколько внутренняя потребность.

Елизавета Уварова — человек идеи. Она истово, с полной самоотдачей желает сделать все возможное для улучшения жизни людей. Она мечтает о строительстве моста, который соединит старый город и новый, который должен быть построен на другом берегу, где жители города получают просторные квартиры, где не будет никаких предприя-

тий, а воздух свеж и чист. И эта ее идея, эта ее одержимость определяют важнейшую ведущую тему картины. Однако в контексте сложного полифонического произведения тема эта получает объяснительные, комментирующие «отражения».

Да, героиня и прагматик, и идеалистка одновременно, и это органически слитое в ее личности противоречие служит драматической основой образа. Не банальной добавкой к характеристике выглядит введение ретроспекций — картин ее юности, ее любви. Не повторяя своих ранних ролей — Тани Теткиной, Паши Строгановой — И. Чурикова самой личностью своей словно восстанавливает связи между ними. И именно в этих сценах-воспоминаниях чуждая и чудная, смешная в своем кокетстве и бесконечно искренняя в готовности к счастью, она как бы растворяется в звуках опереточных мелодий. Это ее «любимая музыка». По ней ее дети будут узнавать о том, дома ли мать. Слушая передачу о гибели Альенде, Елизавета Уварова будет плакать искренними, горячими слезами, чем и поразит мужа: «Я думал, с бабушкой что-то случилось». И ее реакция и реакция ее мужа объяснимы и понятны, но противопоставлены, характеризуют жизненные позиции героев.

Г. Панфилов умышленно настаивает на объективности повествования, вернее, на объективности воссоздания среды, в которую погружена именно такая героиня. Ее экранное существование помещено между двумя драматическими точками ее биографии: фильм начинается случайной,

трагической гибелью сына и заканчивается предшествующим этому удару возвращением Уваровой с сессии, где ее проект строительства моста был отложен. События, следующие друг за другом, в композиции фильма разведены и вытеснены на край истории, обрамляя череду обычных дней Елизаветы Уваровой, раскрывающих характер в его отношениях с окружающим и окружающее в его отношениях к этому характеру.

Не ради эффектного зачина, не ради захвата зрительского внимания Панфилов начинает картину с загадки: в день смерти сына эта женщина вышла на работу. Кто она такая и каков тот мир, который требует столь неотлучного ее присутствия? В этом ее поступке заключено нечто неординарное, нечто, требующее ответа. Он остраивает все ее дальнейшее экранное существование, накладывает отпечаток на восприятие ее личности и поведения. Причем ожидаемые неожиданности — вывоз свадьбы на автобусе вон из поврежденного дома; комментарии к пьесе местного драматурга; репетиция перед домашними речи на сессии; отказ мужу в просьбе об устройстве местных футболистов — не нарушают узнаваемости типа поведения, типа личности.

Исследование проводится как-то особенно замедленно, тягуче. Камера подолгу задерживается на лицах, на деталях интерьеров, подробно описывает обстановку. Но при этом упорное разглядывание не ведет к нагружению самих предметов, деталей собственным смыслом, как это происходит в поэтических фильмах: среда фильма функциональ-

на, а не метафорична. Компонировка материала в кадре как бы разворачивает объект, дает возможность увидеть его полнее. Отсюда обилие фронтальных композиций, телевизионная пристальность показа.

Отстояние героя и среды не есть противостояние. Они осуществляются во взаимоотношениях, во взаимодействии, во взаимообъясненности. Человек и действительность — два полных героя этой истории.

Кинематограф 70-х предлагает и другие способы подхода к отображению действительности. Фильм О. Иоселиани «Пастораль» исключает единичного героя. Перед нами — сцены жизни людей и природы. Перед нами — многофигурная композиция, каждая часть которой словно бы существует самостоятельно, полно и естественно. Есть от чего растеряться привыкшему и приученному к кинематографической сюжетности зрителю, который ждет событий, завязки действия, кульминации, развязки.

После первых, описательных картин сельской жизни намечается как будто возможное начало действия — приезд музыкантов звучит как сигнал, настраивающий на ожидание привычного. Но музыканты начинают жить своей жизнью, и два эти самостоятельных потока, сведенные на время вполне обычной причиной — выезд в деревню летом, текут по своим руслам, не приводя ни к каким драматическим перипетиям.

Общий смысл фильма определен в строгом, последовательном отборе и формировании образной системы. Иоселиани не фиксирует, но сотворяет этот кинемато-

графический мир в его абсолютном правдоподобии, в его жизненной красочности и целостности. Здесь все представляется поначалу случайным, но оказывается глубоко целесообразным. Здесь все есть подробность, штрих, полутон, необходимые для раскрытия авторского замысла.

Деревенская жизнь, особенно осенью, исполнена забот. Работы в полях и в собственном саду, строительство новых домов, встреча и обихаживание приезжающих на отдых родственников, праздники и обычные дела занимают время сельчан. Смешные, характерные эпизоды мерцают комическими оттенками. Вот старый дед, несущий огромную связку хвороста, наклонился, чтобы поднять кем-то брошенную бутылку; вот возле столовой завязалась драка, и лишь спустя некоторое время становится понятным, что дерутся из-за права заплатить первым; упрямо направляют ручеек воды в свой двор соседи; крестьянин косит траву на колхозном поле, и когда сторож отнимает косу, то на смену ей появляется заранее припасенный серп. Мерцания эти, далеко отстоящие друг от друга, как видим, перекликаются, характеризуют людей и среду с разных точек или нанизываются друг на друга.

Менее красочна, менее разнообразна жизнь приезжих музыкантов. Им скучно — погода плохая, дождь. Они привычно разгрызают пассажи или исполняют интонационно знакомые сочинения, а собравшиеся на ступеньках ребятишки, зачарованные звучаниями, вряд ли способны понять, что это труд и обязанность, а не развлечение.

Только один персонаж пытается навести мостки между двумя системами жизни. Это Эдуки. Она не главная героиня/картины, но в ней — живой нерв, духовный ориентир киноповествования. Ей одной приезжие интересны не как постояльцы, готовые заплатить за постой, не как чудачки, за которыми любопытно наблюдать, а как люди другого мира, как люди иной культуры. Она будет следовать за ними или поведет на мельницу, открывая то чудесное, что должно быть им ближе, понятнее, как близко и понятно ей самой. Но в этом мире они так и останутся экскурсантами. Как путешественники смотрят из окон поезда на мелькающие пейзажи или картины чужой жизни, так и они будут смотреть из окон автобуса на оставляемую ими экзотически непонятную жизнь. Встреча произошла, но не состоялась. Ничто не изменилось с отъездом музыкантов, и только для Эдуки это утрата столь же непонятной, сколь и притягательной формы существования.

Пожалуй, только в одной сцене, той самой, с остановкой поезда в поле, режиссер позволяет себе чуть иронично, но откровенно назвать рассматриваемую проблему. Дуэт моцартовского Дон Жуана и Церлины, слова «Дай руку мне, красotka...» вскрывают и комментируют приглашение к встрече и ее невозможность.

Довольно долго современное искусство, сопоставляя деревенскую и городскую жизнь, пыталось выявить преимущества тех или других укладов. С разных позиций, с разной мерой страстности обсуждалась проблема традиционных и складывающихся обычаев, нередко поэтизирован-

лось уходящее. Словно в отместку годам энергичной борьбы со старым восстанавливался особо любовный, доброжелательный подход к основам народной, национальной жизни, к культуре, к фольклору. Прошлое трактовалось как кладовая опыта, народной мудрости. В конфликте деревни и города именно деревня представлялась критерием духовной целостности, идеальным заповедным краем.

Фильм «Пастораль» уже названием своим включает в обсуждение этой горячей проблемы. Позиция художника здесь лишена романтической интонации. Его интересует не преимущество того или иного уклада, но исторически сложившаяся отделенность их друг от друга. Не противопоставление, не вручение пальмы первенства заботит его, а объективный процесс, реально происходящий в действительности.

Распавшиеся связи рожают драматическую ситуацию, открывают недостаточность и патриархального существования, и сформированных городом жизненных норм. Музыканты интересуются только прошлым, собирают старый фольклор, исчезающие многоголосные песнопения, но сугубо индифферентны к сегодняшнему дню встреченных ими людей.

Иоселиани отказывается от выявляющего смысл фильма сюжета. Из многих подробностей, из живых наблюдений, из обыденных, незначительных происшествий режиссер формирует фрагмент, по которому воссоздается общая модель, целостное явление.

Напрасно было бы стремиться расшифровывать отдельный

образ, отдельную деталь. Привыкшие к метафорической образной системе зрители и критики делали безуспешные опыты расшифровки, не желая смириться с художественной тканью, в которой каждый элемент представляет самого себя и только. Но и поток жизни, столь восхитивший сторонников документального направления, был иллюзией. Казавшаяся непредвзятой, нескованной, форма отображения действительности на самом деле была строго запрограммирована авторским замыслом. И внутри кадровое движение, и поведение персонажей, и точка зрения камеры, и длительность или краткость монтажного плана, и темп, и ритм общего развития — все учтено, все приближает эту, по природе своей прозаическую, композицию к композиции музыкальной, позволяет увидеть в ней признаки сонатной формы. И это было подлинным открытием О. Иоселиани, существенным вкладом в отечественное киноискусство, обогатившееся исключительным, оригинальным произведением, открывающим новые горизонты творчества.

В то же время Иоселиани не опирается на притчевую или мифологическую основу, не делает ссылок. Он воссоздает живой процесс, он ищет материал, на котором волнующая его проблема проявляется в естественности и простоте.

Как видим, ни индивидуализированных фигур, ни традиционного сюжета, ни профессиональных актеров в этой картине нет. Как не вспомнить эпические ленты режиссеров 20-х годов, составших против этих «догматов». Сегодня, обращаясь к тради-

циям, художник новаторски преломляет их, открывает новые способы повествования. О. Иоселиани использует широкий жанровый инструментарий, сопрягает драматическое и комедийное, лирическое и фарсовое, вводит в ткань фильма аттракционы, но все эти элементы оказываются признаками самой жизни, явленной экраном в своем истинном многообразии.

Судьба человека в сложнейшем историческом процессе оказывается в центре внимания А. Тарковского. В фильме «Зеркало» режиссер предлагает форму воспоминания, форму исповеди. Открывается эта картина сценой у врача. Юноша заикается, ему трудно выговаривать слова. Это эпиграф к фильму — через преодоление исторических бед и личных драм, стрессов наш современник крепнет духовно, учится говорить о мире и о себе. Фильм «Зеркало» — сложнейшая кинематографическая композиция. Это путь познания себя в историческом контексте. В структуре картины ни отдельный человек, ни отдельное событие не получают преимуществ. Они составные части целого — творческого авторского самосознания.

Прошлое, о котором рассказывается, настоящее, из которого ведется рассказ, и фантастическое, художественное время видений и снов сопрягаются в единой ткани фильма. Подробности детских впечатлений и то, чем дополняла их последующая жизнь, интуитивные и сознательные прикосновения к культуре и столь же интуитивное и сознательное понимание жизни близких людей и своих далеких современников, — все входит в

духовный опыт художника, все ценно, все отзывается в сегодняшнем его самоощущении. И детские воспоминания о матери причудливым образом соединяются с образом жены; стихи отца — Арсения Тарковского — с событиями детства и военными эпизодами; музыка Перселла, Баха, картины и иконы соединяют события, открывая их внутреннюю родственность. Явления, события, персонажи, предметы то предстают в конкретном своем облике, то преобразуются, попадают в метафорическое поле.

...Летит стратостат. Хроникальные кадры проходят на экране в чуть замедленном темпе. И чудится, что в этом реальном полете воздушного корабля, сопровождаемого классической музыкальной темой, есть и нечто волшебное — освобождение от земных гроз и катастроф, некое надмирное парение. Хроника по отношению к игровым сценам начинает играть неожиданную роль, оказывается носителем образного, поэтического смысла. Подобные превращения закономерны, ибо правит здесь не логика событий, но закономерности художественного отображения.

От этой картины Тарковский идет к «Сталкеру». Казалось бы, вновь маневр, вновь отлет от современного, вновь фантастика. Но именно здесь мастер стремится ближе всего подступить к современному, раскрыть его проблематику в логически стройной, выверенной системе.

Три центральных образа — писатель, ученый и проводник — это не характеры, но посланцы определенных идей, слагающих жизнь современного общества. Строгий схематизм этого раск-

лада преодолевается последовательной документированностью рассказа. Дорога в зону трех главных действующих лиц, путь к таинственной всемогущей комнате, осуществляющей главное человеческое желание, оказывается своего рода испытанием. Отсюда и многоречивость персонажей, их неспособность принять решение, множественность аргументации.

Грохот поездов, пронсящих мимо дома сталкера (проводника), есть в контексте фильма — грохот мира. И в этом шуме, шуме времени, шуме информации тонут и «вскикивают», создавая новый шум, отрывки (если не сказать, обрывки) «Полета Валькирий» Вагнера, Марсельезы, «Болеро» Равеля, Девятой симфонии Бетховена. Типологичность персонажей, усечение индивидуального перед лицом истинно трагических вопросов истории заставляет художника искать новые ориентиры, отказываясь от нивелирующих понятий. Разменные идеи, пустоportunные споры и дискуссии, механическое усвоение среднего объема сведений и представлений открывают свою ограниченность, ничтожность на пороге фантастической комнаты.

Умозрительность общей конструкции выдает ее масштабный, философический замысел. Свои раздумья Тарковский облекает в формы современной притчи, обнажает иносказательный смысл происходящего.

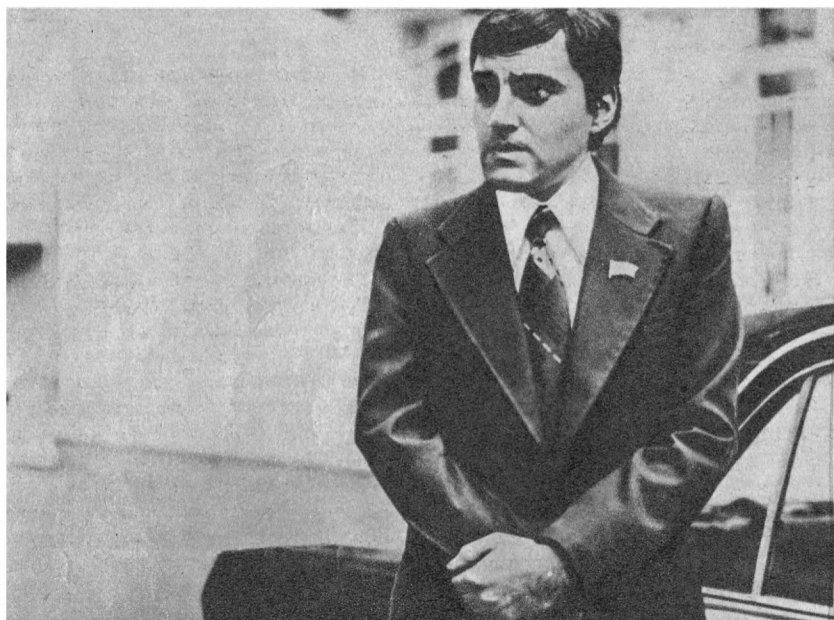
Совсем иначе задумывает свой фильм Р. Чхейдзе. В картине «Твой сын, земля» режиссер использует многие приемы, наиболее характерные для киноискусства 70-х. Публицистика и иносказание, мелодраматические элементы и

элементы эпического сказа образуют сложную художественную ткань.

История приезда нового секретаря райкома, его знакомство с делами и людьми, его работа излагается в повествовательной, новеллистической форме как цепь событий, конфликтов, раздумий.

Секретарь райкома постоянно спешит по экстренным вызовам. И к началу действия он «успел» как раз вовремя: группа людей, строительных рабочих и крестьян, ведут по дороге связанного орла. Злость и нереализованная жажда поучений распирают предводителя группы: наконец-то он нашел повод вступить за справедливость, покарать виноватого. Появление главного героя — Георгия Торели разряжает обстановку. Его слова звучат неожиданно негромко, он удивлен увиденным и его сентенция: «Орел должен летать» — звучит задумчиво, но все-таки чуточку претенциозно.

Так состоялась его первая встреча с теми, с кем предстоит ему работать и жить. Так на уровне эпиграфа обозначился слой повествования, в котором событие откровенно проясняет свой аллегорический смысл. Дальнейшие встречи носят уже иной характер, в них опознаются реальные социальные противоречия, неполадки, нарушения законности. Женщина с ребенком, пришедшая с жалобой (ее из-за смерти мужа вычеркнули из списка получающих новые квартиры); медперсонал больницы, куда приехал секретарь, чтобы проверить темные слухи; работники электростанции, переставшей давать ток; крупный спекулянт, решивший подкупить Георгия Торели, — все они конк-



Кадр из фильма
«Твой сын, земля»

ретные люди и одновременно носители острых социальных проблем. В этих встречах критическая направленность фильма выражается нацеленно и последовательно. Чхеидзе документирует обстоятельства и типы людей, предлагает обсудить вопросы, достаточно часто возникающие в жизни. Итак, первый слой — социально критический — фиксирует проблематику в ее жизненно достоверном, фактическом проявлении.

Но встречи происходят не только с людьми. Экскурсовод ведет группу в старинный храм, с нежностью рассказывает людям о редчайших фресках... Раздаются близкие взрывы, сыплется со стен штукатурка, новые трещины появляются на изображениях святых. Жестко, укоризненно

выговаривает Георгий своему коллеге: нужно немедленно прекратить работы в карьере — ведь потери не восстановимы. Так входит в фильм тема памяти. И в сказанных, и в не произнесенных словах бьется мысль о бережном отношении к сделанному руками людей, к духовным ценностям. Человек без прошлого несостоятелен, он случайный прохожий на земле, он ущербен и даже опасен. Такой ради своего удобства и благополучия способен совершить подлое, ибо ему нечем дорожить.

...Мчится машина по полям. Ее задерживают: сюда нельзя, здесь идут съемки. Дон Кихот на своем Россинанте. Рыцарь



Печального Образа идет на бой со всем злом на земле. И опять крылья мельницы поднимают его в воздух. Снятый репортажно, этот эпизод рядом с реальным событием — еще один важный смысловой штрих, дополнительная краска к центральному образу и ко всему повествованию.

Постепенно все отчетливее становится мысль — разбросанные в ткани фильма эпизоды, скрытые или акцентированные (как в начальной сцене с орлом), образуют особый метафорический слой, остраивающий и комментирующий конкретные события. Материал этого базового слоя разнообразен. Он включает и воспоминания об отце, обладавшем волшебным даром

Кадр из фильма
«Твой сын, земля»

нахождения воды при помощи палочек, которые словно бы оживали, открывали неразрывную связь между человеком и природой. От этого импульса начинается свой ход важная, объясняющая поступки героя и саму картину в целом линия.

На месте когда-то плодоносных виноградников сегодня пустошь. Нужно возродить землю, нужно вернуть людям радость. Нужно пробудить в людях веру в будущее сегодня бесплодной земли и убедить их уйти с насиженных мест, от своих домов, чтобы связать свою жизнь с этой заброшенной и иссушенной ветрами до-

линой. Среди десятков других событий вновь и вновь возникает эта тема, чтобы завершить повествование эпическим финалом.

Двигутся переселенцы, идут нагруженные скарбом телеги, бегут дети. Здесь на сухой, умершей земле они начнут новую жизнь во имя прошлого — ведь была же здесь цветущая долина, во имя настоящего — ведь виноград — это символ Грузии, ее благоденствия, ее песен, во имя будущего, чтобы потомки приняли из рук отцов этот плодородный дар, чтобы вспоминали о своих предшественниках с уважением и любовью. Так в финальном эпизоде сливаются все заявленные блоки рассказа, все ведущие темы. Социальное исследование обогащается и корректируется включением метафорических образов, которые постепенно открывают и общий метафорический смысл всего повествования.

Отражение современности в кинематографе 70-х тяготеет к использованию иносказаний, к масштабности, к соединению «романных и репортажных начал», по выражению критика Л. Козлова. Разумеется, развитие романых форм идет по разным руслам, названные фильмы тому лучшее доказательство. Продолжается разработка эпических форм, заявленных в 50-х годах «Поэмой о море» А. Довженко. Происходит сложное соединение различных жанровых решений в рамках одного произведения. Выявляется тяготение к философскому осмыслению действительности. Причем осмысление это непосредственно связано с исследованием, захватывающим живую материю действительности

с ее подробностями, случайно-стями, нечаянными проявлениями.

«Кинематограф может позволить себе выпустить джинна из бутылки,— считает О. Иоселиани,— внутри самой модели, изначально предвиденной художником, живой материал реальности получает право на самораскрытие, ибо знает себя и творит в каждое мгновение. Выбор, организация материала, отношение к этому материалу — диктаторские права автора — в подлинном искусстве соотносятся с признанием этой свободы материала».

Право на самораскрытие живого материала реальности, отмеченное О. Иоселиани, осуществляется с большой осторожностью, ибо все-таки джинн, выпущенный из бутылки, представляет опасность — может привести к разрушению целостности художественного замысла. Поэтому этим правом законно пользуются лишь те художники, которые ощущают внутреннюю программу единой художественной системы.

* * *

Познание действительности в фильмах различных жанровых формообразований происходит с разной мерой глубины, с разной мерой значимости. Чистые жанры при всем их естественном несхождении, при всей их исторической изменчивости ориентируются на аналогии — на утвержденные традицией способы подхода, отбора и воплощения материала действительности. Здесь чистый жанр действительно кратчайшая тропа к зрителю. В классических жанрах в одинаковой

степени заметны и постоянство человеческих потребностей, и их изменчивость. Прямое, нетворческое повторение жанровых схем ведет к неизбежному провалу и, напротив, использование жанровых моделей для воплощения вновь открытых, актуальных проявлений современной жизни столь же закономерно ведет к успеху.

Взаимовлияние различных жанров, полижанровость композиций приобретают в 70-е годы более скрытый характер, нежели это было в годы 60-е, когда объединение различных элементов в одной структуре выглядело как столкновение, как планируемая игра контрастов, как своего рода противоборство. Шла борьба с повествовательностью, бытоподобием во имя отстаивания зрелищной природы искусства. Постепенно полемичность уходила. Элементы, приемы, мотивы классических жанров в искусстве Г. Панфилова, Э. Климова, О. Иоселиани, Т. Океева, С. Соловьева, А. Тарковского, Н. Михалкова, сохраняя свою представительность, модифицировались, подчинялись конкретным художественным задачам, служили выражением авторского стиля. Эти преобразования, современные уточнения жанровых основ дают новые толчки развитию самих чистых жанров.

Характерной чертой кинематографа 70-х как раз и явилось стремление установить связи нового и традиционного, привлеченного в виде классического жанра, как главного способа формирования, так и остранения жизненного материала. Такого рода игра создает сложные смысловые и конструктивные построения, в которых все извлечения — будь то классическая музыка, цитата — литературная или изобразительная, традиционный сюжетный ход или жанровая схема — имеют не только формальное, но и содержательное значение, и каждый элемент проявляет свой смысл не самостоятельно, но на пересечении с другими. Подчеркиваемые аналогии, столь же прямо обнаруживаемые контрасты, система иносказаний и исторических параллелей, — все это раскрывает характер намерений художника, задачи, им поставленные, и время, потребовавшее таких форм воплощения сложной материи современности. Поэтому-то проблема жанров и не может быть сочтена чистым теоретизированием — она является важной и существенной для современного кинематографа, позволяет точнее понять и оценить процессы, происходящие в отечественном кино, их своеобразие и характерность.

Библиография

- Б а с к а к о в Вл. Черты кинопроцесса. Духовный мир Современника и экран.— Искусство кино, 1971, № 2.
- В л а с о в М. Виды и жанры киноискусства. М., Знание, 1976.
- Г о р н и ц к а я Н. Зритель — экран.— В кн.: Ленинградский экран. Сб. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1979.
- Жанры кино. НИИ теории и истории кино. Госкино СССР. М.: Искусство, 1979.
- З а к М. Е. Современная кинорежиссура.— М.: «Знание», 1972.
- К и ч и н В. Две ветви одного ствола.— В кн.: Кинопанорама. Вып. 2. М., 1977.
- К о з л о в Л. О жанровых общностях и особенностях.— Искусство кино, 1978.
- Л е в и н Е. К проблематике жанров советского кино 2-й половины 70-х гг.— Искусство кино, 1981, № 2.
- Размышления о жанрах.— В кн.: Кино и время. Вып. 2. М., Искусство. 1979.
- Ф р е й л и х С. Сквозь призму жанров.— Искусство кино, 1972, № 1.

Содержание

Введение	3
Назад, к чистым жанрам! . . .	16
Приключение	19
Мелодрама	27
Комедия и музыкальный фильм	37
О жанровой структуре современного фильма	43
Библиография	55

Ирина Михайловна Шилова

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВ В КИНОИСКУССТВЕ

Гл. отраслевой редактор **В. Демьянов**
Редактор **Л. Ильина**
Мл. редактор **О. Васильева**
Оформление **И. Рогачевского**
Худож. редактор **М. Гусева**
Техн. редактор **С. Птицына**
Корректор **В. Гуляева**

ИБ № 5185

Сдано в набор 22.12.81. Подписано к печати 24.02.82. А05327. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага гл. печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 3,714. Уч.-изд. л. 3,87. Тираж 76 000 экз. Заказ 768. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 827104.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

СЕРИЯ
ИСКУССТВО



ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ