

## ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМОВ СИБИРСКОЙ ТЕМАТИКИ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-х гг.

*Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ-Регион № 07-0364302 а/Т.*

В пространстве регионального кинематографа выделяется группа произведений, объединенных сибирской тематикой. В качестве оснований используются стилистические и жанровые особенности кино о Сибири. При этом анализируются художественные приемы и исторически сложившиеся причины их применения. Жанровая идентификация, в свою очередь, позволяет подчеркнуть специфику данной группы кинопроизведений.

Попытка выявить тематическую специфику регионального кинематографа, под которым подразумевается не столько местное кинопроизводство, сколько география сюжета, привела к следующим результатам. Обнаружено, что в основании сюжетных конструкций, топология которых связана с Сибирью, лежит парадигма, сформированная региональным самосознанием. При этом принципиальной особенностью, отличающей кино о Сибири от других национальных киношкол, является позиционирование данного места как топоса духовных истоков для человека, по рождению принадлежащего этому краю. Подобная парадигма Сибири формируется в период расцвета национального художественного кинематографа в 1960-е гг. При общности тем и художественных средств данный аспект становится отличительной особенностью кинопроизведений о Сибири. Сравнение тематических интенций национальных киношкол показывает, что проблема потери духовности из-за отказа от родовых истоков оказывается «привита» киноискусству именно сибирской региональной культурой.

Вместе с тем складываются особые художественные приемы, характерные практически для всех региональных мастеров. Их отличает стремление к достоверности видения, к документализму, к подлинности предметного мира на экране, его фактурности. Однако подобная документальность, характеризующая стилистику регионального кинематографа 1960-х гг., не является случайным выбором. В предпочтении данного художественного приема многими авторами, акцентирующими особенное-национальное-этнографическое, обнаруживается исторически обусловленная закономерность. В. Шукшин, А. Михалков-Кончаловский, С. Герасимов и другие режиссеры, репрезентирующие сибирский регион в качестве пространства неких событий, не изобретают, а скорее эксплицируют ранее наработанные средства в языковую лабораторию кино «оттепели». Осмысление причин такой преобладанности позволит точнее распознать интенции регионального кинематографа.

К 1920-м гг. в советском кинематографе сформировались две противоборствующие позиции кинематографического мышления. Одна линия берет свое начало с эпохи немого кино, экспериментирующего в области монтажных методов организации предэкранного материала. Художники претендуют не столько на наблюдение материала, сколько на непосредственное созидание новой реальности на экране, что воспринимается как воплощение эпохи революции советской культуры. В таком качестве наш кинематограф прямо

противостоит уже сложившейся культурной традиции западного кино, приветствующего подлинность и натурализм экранного мира. Изготавливаются фильмы, которые «служат для отображения еще не существующего мира и как предписание житейских правил в таком идеальном совершенстве...» [1]. Для этих целей изобретают массу выразительных средств. «Презрение к материалу» у наиболее радикальных авторов высвобождает дух экспериментаторства и подпитывает чувство превосходства над сырой действительностью, требующей кардинальной перестройки. Разрушение предэкранной реальности с тем, чтобы собрать ее согласно авторской воле, становится возможным благодаря монтажным методам работы. Именно монтаж оказывается основной областью новаторских поисков начала века. В связи с этим по отношению к русскому кинематографу данного периода зачастую используют определения «монтажное», «монтажно-метафорическое», «монтажно-ассоциативное» или «монтажно-поэтическое» кино.

Среди основных стилистических признаков данного кинематографического направления можно обозначить наиболее принципиальные. Во-первых, это интерес к преднамеренным искажениям визуально-пластического ряда; ассоциативное сопоставление образов (благодаря монтажному посредничеству); активная работа с элементами, «объясняющими» зрителю авторскую идею, при которой используются звуковые и световые эффекты, экспрессивность мимики, жесты, ракурсная съемка и т.п. Во-вторых, монтажно-метафорический метод конструирования экранной реальности 20-х гг. XX в. не предполагает индивидуализации образов. В кинопроизведениях данной эпохи отсутствует индивидуальный герой, но есть масса, образ массы. В-третьих, критикой тех лет кино данного направления воспринимается как бессюжетное (если сюжет понимать как замкнутую в себе историю взаимоотношений между людьми). Такие фильмы явно противостоят картинам мелодраматической или любовной интригой.

Однако корифеи конструирующего направления уже к 1930-м гг. оказываются в кризисе.

В ряду причин такого печального поворота исследователи видят и прогрессирующий отказ от повествовательного сюжетного начала [2], и запредельное увлечение метафорой, ассоциативными построениями художественно-образной системы, разрушающими природную специфику материала киноискусства, что приводило к чрезмерному отрыву изображаемого от изображенного. Так, С. Юткевич, режиссер и теоретик, в ироническом тоне рассуждая о «поэтических завитушках», пишет, что поэтическое направление приносит

советскому кинематографу только вред, поскольку пресловутый поэтический, живописный язык кино, где кадры превращаются в рифмы, скандируются как стихи, приводит к вещизму, беспредметности, отрицанию человека, к сведению роли актера к марионетке. Таким образом, мы взрастили в советском кино ряд произведений изысканных, беспредметных, гурманских, построенных по всем канонам французского Авангарда [3]. Кроме того, кризис связывается с появлением звука, что приводит к потере монтажного ритма, забвению многих кинематографических средств выразительности, уже состоявшихся в русле немого кино. Монтажно-поэтическое кино подает признаки исчерпанности и упадка, вплоть до возрождения конструктивистских тенденций кинематографического мышления в искусственно-аллегорическом стиле сталинского кино 1930–1940-х гг., а затем в новой поэтической волне 1960-х гг. кинематографа «оттепели».

Вместе с тем в 20-е гг. XX в. развивается и другая линия киноискусства, отстаивающая принципы полноты и законченности образов, их правдивости и подлинности, тяготеющая к изображению действия на основе жесткой сюжетной и композиционной структуры. Авторы увлекают зрителя историей об индивидуальной судьбе в житейской конкретности. Прозаическое, психологически-бытовое, сюжетное – так называется подобное кино, реализующее миметические тенденции кинематографического мышления. Наблюдается стремление не к построению новых миров, а к отражению действительности под девизом «подражание жизни!», бережное отношение к предэкранной реальности, забота о привычном для зрителя облике экранного мира. Идет поиск сходства на основе наблюдения материала, а не конструирования моделей реальности.

После экспериментов монтажно-поэтического кино зрителям особенно понравилась «Путевка в жизнь» Н.В. Экка – бесхитростная мелодрама о беспризорниках, где намечались диалоги естественного общения, подлинность движений, жестикуляции. Со стороны последователей поэтического киноязыка звучали обвинения в описательно-картинной образности, как бы снятой с холста. Перед нами протоколы поступков действующих лиц и проступков их воспитателей – иронизирует С. Эйзенштейн.

К 1930-м гг. к прозаическому кино переходит первенство и определяются его стилистические признаки. Во-первых, наличие сюжета, или прозаически-повествовательное изображение жизни; во-вторых, наличие центрального героя; в-третьих, реализм визуально-пластического ряда. В этом ключе развивается кинематограф братьев Васильевых, Н. Зархи, М. Ромма, С. Герасимова, Ф. Эрлера, С. Юткевича. Произведения данных авторов отличает повествовательная структура, другими словами – старая, добрая «правильная драматургия» и, конечно, приближение к «сырой» реальности. Однако заметим, что в 1960-е гг. в эпоху «оттепели» авторы регионального кино не только отдают предпочтение именно прозаическому языку, но извлекают из него огромный потенциал творческой эффективности.

Почему выбор пал на данный тип кинематографического мышления, объясняет ситуация, сложившаяся вокруг творческих итогов конструирующего подхода,

т.е. монтажно-метафорического киноязыка, который в 1930–1940-е гг. себя совершенно скомпрометировал. На этом фоне наблюдение предэкранной реальности и ее бережное отражение в жизненно-реалистическом экранном мире становятся в большей степени актуальными. Дело в том, что поэтическая линия в развитии кино приобретает иную редакцию в эпоху соцреализма. Способность данного кинематографического мышления конструировать «жизнь, какой она должна быть», «обслуживает» советские мифы. Создаются символические образы, не вырастающие из реальности, но заменяющие ее. В произведениях 1930–1940-х гг. приемы поэтического языка используются в качестве метода «лакировки действительности». Воспеваются социальные мифы, к примеру об уничтоженных в войну казаках («Кубанские казаки» А. Пырьева), о патриархальной семье («Большая семья» И. Хейфица) [4]. Подобные произведения отличаются постановочными (картинными) мизансценами, искусственной условной средой (фанерными декорациями), неестественным освещением («портретным светом»), театральными приемами актерской игры, символическими обобщенными образами вместо характеров. Это были праздничные «патетические конструкции». Знаменательно, что С. Эйзенштейн, и в своем позднем творчестве верный монтажно-поэтическому языку, вписывается в аллегорический стиль сталинской киноэпохи. Его признаки можно обнаружить в статичности, театральности, оперности, аллегоричности фильма «Александр Невский».

Таким образом, формируется риторико-репрезентативный язык, который совершенно дискредитирует поэтическое направление в глазах режиссеров последующих поколений. Эта преамбула объясняет ситуацию «оттепелю» кинематографа: в 1960-е гг. поэтическая линия развивается, встряхнув с себя идеологическую составляющую. С другой стороны, расцветающий прозаический киноязык позиционирует себя уже в прогрессивной оппозиции к поэтическому. Повернувшись спиной к «высокой поэзии» сталинской поры, авторы идут к языку «простых чувств и слов». Примечательно, что это стремление совпадает с официальной идеологией. На XX съезде (1956 г.) помимо всего прочего указывается на ошибочность таких тенденций в искусстве, как «украшательство» и «бесконфликтность». Свою лепту в развитие новых тенденций вносит знакомство советских кинематографистов с опытом итальянского неореализма, происходившее на закрытых просмотрах.

Кинопроизведения прозаической ориентации конца 1950–1960-х гг. объединяет следующее: смена эстетики на основе желания «ухватить реальность», стремление к документализму, пересмотр принципов сюжетосложения в кинодраматургии, поиск нетрадиционных героев, обращение к повседневности. Художников интересует изображение подлинной жизни через реальные конфликты, через многогранные характеристики героев [5]. Для достижения этих целей разрабатываются новые средства выразительности, которые в прозаическом кино предыдущего периода не применялись. Обнаруживается художественная ценность естественной фактуры предметов, подлинность человеческого поведения (не театрально-сценического), «непродуманность» и фраг-

ментарность мизансцен, выхваченных из естественного течения жизни и т.п. Организация материала в его «неочищенном» виде оказывается тем средством семантизации, которое в рамках миметического мышления позволяет формировать произведение киноискусства.

В 1960-е гг., пишет А. Кончаловский, нашим главным желанием было добиться правды фактуры. Волнуют трещины на асфальте, облупившая штукатурка, неощутимость грима на лице. На этом буквально «повредился» Тарковский. «Андрей Рублев» запрещен не за антисоветскость, а за то, что он был неприятен с точки зрения фактуры, за отсутствие киноглянца, а также за неясность и размытость сюжета. Те же претензии были к «Асе Клячкиной», где все как в жизни. С экрана «густо поперла» реальность, что вызывало шок, т.к. эта реальность не могла не быть антисоветской, поскольку советская идеология ничего общего не имела с реальной жизнью [6]. Развитие киноязыка «простых слов» начинается с фильмов «Весна на заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, «Два Федора» М. Хуциева, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова. Осваивают новые художественные принципы в искренней и честной надежде добиться правды жизни такие авторы, как М. Швейцер, С. Росточкин, Л. Кулиджанов, С. Бондарчук, Г. Чухрай и др.

Лучшие произведения прозаического кино 1960-х, благодаря определенному набору средств выразительности и способам их применения, предлагают зрителю связную историю; индивидуального героя; достоверность пластического ряда, среды и ситуаций. Для этого используется спокойный монтажный и драматургический ритм, более соответствующий естественному восприятию зрителя. Привычный облик предметного мира не искажается пограничными ракурсами и необычными планами. Внешний вид актера, актерская игра приближаются к условиям подлинной жизни. Эти стилистические признаки берут на вооружение и авторы, продвигающие на кинематографическую арену региональное кино. Подобная дискурсивная убедительность позволяет реализовать этнографический интерес за счет привнесения в произведение местного колорита и экзотики.

В данном ключе работают А. Кончаловский и В. Шукшин, посвятившие Сибири часть своей творческой жизни. Сибирь в их произведениях является не просто географическим фоном неких событий, но топосом, конституирующим их идейную основу развития. В этом случае не допустимо было бы конструирование некоего нейтрального квазипространства, не подразумевающего тех моральных коннотаций, которые имеют место в фильмах «Калина красная», «Печки-лавочки», «Сибиряда». Только дискурсивная убедительность позволяет авторам связать в тугой узел этнографические признаки сибирских земель и их жителей с возложенной на данный топос миссией духовного истока. Так, А. Кончаловский в фильме «Сибиряда» заботится об абсолютной правдивости как природной, костюмной, звуковой, так и психологической. В. Шукшин практически во всех своих кинопроизведениях воплощает образ сибирской деревни с максимальной точностью и достоверностью. Алтайские пейзажи, деревни с сибирскими избами сняты не вскользь, как некая экзотика, а внимательно, глазом человека-

художника освоившего изнутри этот край. Для полноты «правды жизни» нередко используются непрофессиональные актеры. Шукшин воссоздает предметные реалии национальной культуры, реалии жизни народного духа.

Другой принципиальный аспект, обращение к которому позволяет специфицировать кино о Сибири, – это жанровая структура. Прежде всего отметим, что сама постановка проблемы жанров в киноискусстве вызывает недоумение некоторых исследователей. Считается, что в ситуации современного искусства, ломающего жанровые стереотипы, устраняющего жанры как материю, проблема жанров выглядит архаической как порождение эпохи классицизма, к которой незачем возвращаться [7. С. 38]. В историческом же плане жанр – меняющаяся структура.

Однако тем исследователям, которые все-таки обращаются к кинематографу с позиции жанровой специфики, приходится решать серьезные задачи. В первую очередь, не секрет, что в теории киножанров отсутствует собственная терминология. Здесь используются понятия, заимствованные от других видов искусств. Так, к примеру, в советском киноведении вышли из положения, положив в основу классификации киножанров литературно-прозаические (роман, повесть, новелла). Легитимным становится и другой вариант – театральнотрагический (эпопея, драма, комедия, трагедия). В основе подобного решения лежит особенность генезиса киножанров, состоящая в том, что на ранних этапах они формировались путем уже определившихся и развитых жанров других искусств, а не как «память» собственной истории. Кинематограф не смог избежать родства с литературой и театром в силу того, что в типических структурах игрового кино главным компонентом является актер и действие, развертывающееся во времени. На этом основании более адекватной выглядела жанровая классификация кино, ориентированная на драматическую поэтику и литературную типологию.

С одной стороны, освободить киножанры от литературных типологий и терминологии невозможно в силу того, что кинематограф не может отрешиться от родства с литературой, имея сценарную форму на определенном этапе [8]. С другой стороны, если фильм может быть кинороманом или кинотрагедией, это вовсе не означает идентичности этих жанров в литературе и кино [7. С. 51]. Особенно остро это противоречие встанет при экранизации литературных произведений. Особая природа киножанра в том, что само изображение уже является действием. Благодаря этому жанр кино приобретает новые возможности.

Существует и другое серьезное препятствие на пути кинотеоретиков. Само понятие жанра не получило достаточной определенности ни в литературоведении, искусствознании или эстетике, ни, в том числе, в киноведении. «Одни теоретики, ссылаясь на этимологию термина, готовы называть жанрами поэтические роды: эпос, лирику, драму. Другие называют иногда этим словом различные виды эмоционального отношения к жизни, выраженные в произведении: юмор, иронию, сентиментальность и т.д.» [7. С. 54]. В киноведении, также не представившем точного обозначения данной категории, проблемой жанра занимались С. Эйзен-

штейн, В. Пудовкин и др. Сложность жанрового определения обуславливает синтетичность природы кинематографа, в силу чего оказалось крайне трудно выделить основные параметры, родовые типы творческого мышления, формирующего тот или иной киножанр.

Тем не менее, в разработке теории киножанров намечались определенные пути исследования. Так, К.И. Чуковский один из первых полагал, что система жанров уже дана априори, следовательно, изучению подлежат конкретные жанры, существование которых очевидно. М. Каган строит систему жанров в аспекте общей теории видов и родов искусства. При этом исследователь выделяет несколько плоскостей жанрового пространства с учетом его многомерности: тематическую, познавательную, аксиологическую, типологически-образную. М. Каган не просто систематизирует жанры по типу образного моделирования, по предметно-тематическому, познавательному, аксиологическому основаниям, но и считает возможным прилагать данную «тетраду» к жанровой практике всех видов искусства – от архитектуры до кинематографа [9].

Однако специфика кино требует собственного морфологического членения жанров, иного, чем в литературе или театре. В киноискусстве не образуется столь же четких и устойчивых жанровых образований, как в классических искусствах. В связи с этим более корректно рассматривать развитие киножанров в контексте развития собственно киноискусства. В этом случае в исследовательских программах возникают неожиданные акценты.

Так, многие авторы, обращающиеся непосредственно к кинематографу (А. Мачерет, Р. Юренев и др.), жанр определяют через отношение к действительности. А. Мачерет считает, что киножанр необходимо рассматривать с позиции преобладающего в фильме основного эстетического интереса, сопутствующего идейным намерениям автора. Те признаки жанров, которые сформировались на протяжении многих веков, присущи и жанровым формам киноискусства. Особенности же жанров и течений коренятся в мере приближения к натуре и отдалении от нее. «Жанр произведения выражает особый для данного типа формы характер сходства и отличия между самой действительностью и ее художественным отражением» [10]. Однако в пределах каждого жанра необходима примерно одинаковая «дозировка» натуральности, иначе не создать органически целостную модель мира. Видеть в жанре группу художественных произведений, объединенных отношением к действительности, ее оценкой, структурно-композиционными признаками, тематикой, общими изобразительными средствами, в свою очередь, предлагает Р. Юренев [11].

Говоря о киножанрах, считает С.И. Фрейлих, необходимо учитывать, что кино имеет особую природу, документальность, натурность, что оно экранное, т.е. само изображение является действием. Следовательно, исследование жанров необходимо строить на этой особой специфике кино. «Документальность и жанры не исключают друг друга – они оказываются в глубокой связи с проблемой метода и стиля...» [7. С. 42].

Таким образом, специфика киноискусства, используемого в качестве материала предэкранную действительность, распространяется и на систему жанров. Жанр в случае кинематографа оказывается важным регулятором условности – меры приближения или отдаления от реальности. Это некая эстетическая мера, которая дает художнику критерий для отбора материала и его интерпретации, и определяет границы, за пределами которых данное содержание получает уже другой смысл. На этом основании мы выделяем в качестве критерия жанровой идентификации позицию автора по отношению к действительности. Жанр как основной интерес, который определяет степень условности. Как правило, та или иная позиция требует своих репрезентативных форм воплощения. Таким образом, другим важным критерием оказывается характерный набор художественно-образных средств. Принимая во внимание родство киноискусства с литературной основой (сценарной), мы не можем упустить из вида драматургическую схему, которая в свою очередь специфицирует тот или иной киножанр.

Анализ разнообразных киножанров по параметрам данной схемы позволяет выявить и систематизировать их ключевые характеристики. Непосредственный интерес к кинодраме – поскольку именно в этой рубрике располагаются интересующие нас произведения о Сибири – требует представить следующие признаки данного жанра. Основной интерес кинодрамы (предмет исследования) представляет жизнь и жизненные явления, которые чаще всего психологически или социально актуализированы («У озера». С. Герасимов). При этом автор не просто защищает свою позицию, но и достаточно тенденциозно ее отстаивает. Вопрос степени условности в этом случае решается вполне определенно в пользу достоверности, реалистичности, документальности. Только в этом случае проблематизация того или иного явления, даже в случае неоднозначных решений, представлена на должном уровне жизнеподобия и естественности. Таковы все кинопроизведения В. Шукшина. Драматургическая конструкция кинодрамы подчинена стратегии последовательности четкой постановки проблемы и развития событий в ее контексте. Причем важен выбор наиболее сложных «драматических» ситуаций, когда бы проявился характер героя. Такая возможность есть у центральных героев «Сибириады» А. Михалкова-Кончаловского. И, наконец, характеристиками жанра являются такие художественные средства, как стремление к точному воспроизведению атмосферы, деталей быта, «реализм» предметной среды.

Таким образом жанровая идентификация произведений В. Шукшина, А. Михалкова-Кончаловского, С. Герасимова и других авторов, использующих Сибирь в качестве пространства ключевых событий, позволяет говорить о специфике данной группы кинопроизведений, принадлежащих по основным параметрам к жанру кинодрамы. Помимо жанровой особенности мы обозначили в качестве стилизового признака кинопроизведений о Сибири закономерную приверженность к «прозаическому» языку.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Марголит Е.* Прощание с «уходящей натурой» // Кинематограф оттепели. М., 2002. С. 212.
2. *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М., 1961. С. 184.
3. *Юткевич С.* Кино – это правда. 24 кадра в секунду. М., 1974. С. 30.
4. *Сальников В.* Культурные войны в СССР // Искусство кино. 2004. № 7. С. 91–100.
5. *Бровченко Г.Н.* История советского кино. Тема Великой Отечественной войны на советском экране. М., 1987. 143 с.
6. *Кончаловский А.* Мои 60-е // Искусство кино. 2004. № 5. С. 107–115.
7. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учеб. для вузов. М.: Академический Проект; Альма-Матер, 2005.
8. *Козлов Л.* Изображение и образ. М.: Искусство, 1980. С. 76.
9. *Жанры кино:* Сб. статей / Под ред. В.И. Фомина. М.: Искусство, 1979. 319 с.
10. *Мачерет А.* Художественность фильма. М.: Искусство, 1975. С. 209.
11. *Юрнев Р.* Чудесное окно. Краткая история мирового кино. М.: Просвещение, 1983. С. 28.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 10 октября 2007 г.