

МАСТЕРСКАЯ

В этой рубрике публикуются работы молодых киноведов (студентов Всероссийского Государственного института кинематографии и Российского Государственного гуманитарного университета), представляющих формирующееся поколение исследователей кино, забота о котором и помощь которому—одно из драгоценных свойств Наума Клеймана. Эти их тексты, связанные с разными аспектами истории и теории кино, также можно считать юбилейным приношением.

Борис ЛЮБИМОВ

ФЕНОМЕН КИНОПОВЕСТИ

Введение

В Советском Союзе «киноповестями» называли огромное количество фильмов, особенно в 1950–1970-е годы. Однако жанровые особенности этой классификационной категории картин не были четко определены. Единого ясного представления о том, что это такое, не было ни у редакторов снимающихся лент, ни у зрителей. Понятно, что жанровая система кино вообще смутна и аморфна (возможно, она действительно имеет свойства ризомы¹), но все ее интуитивно чувствуют: найдя на афише обозначение

¹ Исследование было удостоено приза на конкурсе киноведческих работ, проводившегося в рамках XXVII Международного фестиваля ВГИК в октябре 2007 г.

жанра, скажем, детектив, человек вправе ожидать увидеть на экране преступника, служителя закона и жертву, причем последние два члена детективной триады имеют большие права на то, чтобы быть главными героями фильма, а преступник—меньшие (в отличие от криминального жанра).

С киноповестью все не столь определено. Кто должен быть на экране? Убийца? Влюбленный? Шахтер-семьянин? Кто? Что он должен делать? В чем должен состоять основной драматургический конфликт?

Приведу три различных мнения о том, чем должна быть киноповесть (оба мнения бытовали в редакторских и киноведческих кругах). Первое—объем: киноповесть должна быть полнометражным односерийным фильмом (если двухсерийный, то это уже скорее кинороман, а если короткометражный—то это киноновелла); конечно, из этого правила были исключения, но мы их не берем. Второе—в киноповести некий герой (один) на протяжении фильма решает некую (не самую глобальную, часто лирическую или производственную) проблему и в конце ее разрешает; при этом фильм не претендует на высокий, крупный накал чувств, рассказывая «о человеческой жизни»,—то есть киноповесть априори «человечна» и имеет ослабленную драматургическую структуру. Третье—киноповесть часто бывает адаптацией именно повести, хотя также в ее основе может быть несколько рассказов или небольшой роман. Только и всего.

Однако столь простое образование с теоретической точки зрения содержит в себе проблему, и проблема эта заключается в том, что находящееся на стыке двух терминологических парадигм (литературной и кинематографической) понятие «киноповесть» обладало повышенной валентностью—жанровой, видовой и даже междисциплинарной. В литературе текст, имеющий форму повести, может содержать самые разные жанровые черты—быть детективом, мелодрамой и чем угодно. Киноповесть впитала в себя это потенциальное разнообразие и тоже может быть мелодрамой, детективом и чем угодно. Киноповесть может быть даже документальной. Еще одна особенность: киноповесть—это не обязательно фильм, иногда так называют опубликованные сценарии или просто соответствующие по объему литературные тексты, имеющие в себе некий кинематографический потенциал или прямо рассчитанные на экранизацию. Итак, проблема заключается в том, что киноповесть—это все, что угодно, а следовательно, непонятно, что: некий феномен, в природе которого было бы интересно разобрататься.

Наша работа посвящена этому феномену, вернее, явлению легитимации понятия «киноповесть» в качестве жанрового определения. По мнению автора сих строк, это все-таки не жанр, а форма, маркирующая среднюю продолжительность фильма (больше—кинороман, меньше—киноновелла); и использовать в кинолексике данный термин стоит только в таком значении, ликвидировав терминологическую путаницу в результате обозначения одним словом разных понятий. Тем не менее, это понятие прижилось в практике как обозначение киножанра, и нас в данном случае интересует, как это произошло: как киноповесть, по сути—квазижанр, выросла до состояния мощного поливалентного междисциплинарного дискурсивного феномена и была узаконена в качестве одного из членов жанрового ряда

в кинотаксономии. Знаменательно, что с конца 80-х годов понятие «киноповесть» почти перестало применяться (в современной кинопродюсерской практике оно не используется), так что сейчас возможно более полное его осмысление и анализ.

Это жанровое определение активно использовалось применительно к отечественным фильмам (зарубежные приходили к нам с уже обозначенным жанром) в 30–50-е годы. Характерно, что немые шедевры 20-х годов, обозначенные в свое время как драмы или исторические картины, будучи озвученными и выпущенными в повторный прокат в 50–60-е, стали также называться киноповестями. В то же время фильмы 70–80-х, названные в советский период киноповестями, сейчас зачастую имеют иные жанровые обозначения. Это и позволяет говорить о проблеме понятийного феномена, его легитимации в жанровой таксономии и его смерти (прекращении его использования и жанровом переопределении фильмов, ранее считавшихся киноповестями).

Для начала мы сравним литературоведческий и киноведческий терминологические аналоги: повесть и киноповесть. Затем проследим, как теоретики и практики разных лет определяли киноповесть. После этого попытаемся дать некоторые советы по работе с понятием и сделаем краткие выводы.

Что такое повесть?

Существует два основных значения этого понятия. Первое—просто «повествование», летопись, описание эпических событий («Повесть временных лет»; слово «повесть» в таком случае близко по значению «сказанию»), что впоследствии и обусловило включение повести в группу эпических жанров. Второе—это особый жанр или особая литературная форма (в широком значении²), возникшая в России в начале XIX века под влиянием западноевропейских новелл³. Белинский, достаточно подробно описавший историю русской повести от Марлинского до Гоголя, восклицал, что повесть «как будто вытеснила самый роман», хотя она и «гостя в русской литературе». Повесть, цитирует Белинский некоего мудреца, есть «эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих»; это «глава, вырванная из романа»⁴.

В современном литературоведении повесть определяется официально как эпический прозаический жанр, по объему находящийся посередине между рассказом и романом. Однако вряд ли вы найдете некие сюжетные характеристики повести. В литературоведении жанровые различия между романом, рассказом и повестью сведены на нет, и остались только формальные. Повесть на самом деле есть не более чем средняя литературная форма, и таковой она стала не с 1987 года, когда эту ситуацию отразил Литературный энциклопедический словарь⁵, а гораздо раньше—примерно в начале XX века.

Таким образом, перенесение в кинотаксономию этого понятия должно было сопровождаться его институционализацией в качестве индекса формы в узком значении (то есть объема, метража). Однако уже с 30-х годов существуют попытки узаконить киноповесть как жанр. Эти попытки

увенчались в конечном счете успехом. Проблема в том, что жанр в кино— больше, чем жанр в литературе. Возможно, это связано с аудиовизуальной природой кино, благодаря чему даже определившиеся лишь по сюжетным и фабульным признакам жанры кино со временем обрастают специфическими кинематографическими, прежде всего визуальными чертами. Кино не может быть полностью бесфабульным. Все, что есть на экране—фабула, даже гвоздики, прыгающие на черной поверхности в авангардистских работах Ман Рэя⁶. Фабульные конструкции зачастую определяют жанр фильма на стадии сценария, который потом получает визуальное воплощение. И то, что киноповесть, которая по большому счету должна определяться только метражом, стала считаться жанром, есть с одной стороны результат закономерного процесса, а с другой стороны—это свидетельство кризиса жанровой системы в отечественном кино, имеющей дело с русскоязычными понятиями, понятиями русскоязычной культуры.

История вопроса

Вот статистика количества киноповестей (по данным фильмографической картотеки кабинета истории отечественного кино ВГИКа). За все дореволюционное время так было обозначено порядка 1 % лент; до 1926 года—примерно 2 %; с 1926 по 1931 г.—около 4%; с 1931 по 1941 г.—приблизительно 7%; с 1941 по 1945 г.—3–4%; с 1945 по 1954 г.—3–4%; с 1954 по 1960 г.—13%; с 1960 по 1970 г.—27%; с 1970 по 1980 г.—30%; с 1980 по 1985 г.—10%; с 1985 г. по наше время—0 %. Итак, число фильмов, обозначенных как «киноповесть», немного увеличивается с конца 1920-х годов, с середины 1950-х возрастает резко, достигая пика в 1970-е, а в 1980-х практически исчезает.

В 1915 году драматург и критик Никандр Туркин писал: «Надо постигнуть тайны экрана и создать для него новую литературную форму»⁷. В «Вестнике кинематографии» он классифицировал 400 фильмов фирмы Ханжонкова по трем категориям: «иллюстрации» прозы, «иллюстрации» драматургии, фильмы по оригинальным сценариям, «иллюстрации» исторических картин⁸. Здесь уже видно противопоставление драмы и ровного повествования, однако вскоре эта оппозиция была уточнена.

В 1916 году в № 8 (август) журнала «Пегас» другой Туркин, Валентин, в ту пору молодой сценарист, находит перспективы кинодраматургии в лирической киноповести:

«Для драмы и комедии чрезвычайно важно слово, его интонации, его смысл. Для драмы нужен голос, сильный и выразительный. Без слов не полна жизнь героев драмы, непонятны их борьба, их страдания и победы.

Не то в повести. Она рассказывает нам о героях больше, чем заставляет их самих говорить о себе. Она рисует их переживания. Как раз то, что делает и экран».

И буквально через месяц, в №№ 18–20 (сентябрь–октябрь) журнала «Прозектор» появляется статья И.Петровского⁹ «Кинодрама или киноповесть», противопоставляющая эти два жанра или две тенденции отечественного кинематографа. Суть статьи состоит в том, что кинодраму, заимствую-

щую приемы у театра и старающуюся сократить число надписей в фильме до минимума, должна сменить киноповесть, зарождающаяся в недрах пока лишь отечественного кинематографа и берущая многое у литературы:

«На развалинах уже отживающей кинодрамы возникает новый, более совершенный, вид свето-творчества—киноповесть.

Киноповесть определенно отмежевывается от театра и всего “театрального”, ибо корни, питающие этот новый вид искусства, лежат в области литературы, а отнюдь не драмы.

Киноповесть решительно порывает со всеми установившимися взглядами на сущность кинематографической картины; она отвергает движение как единственно важный элемент свето-творчества, как основу его бытия»¹⁰.

Киноповесть (новый тип кино-пьес¹¹), по Петровскому, возникла благодаря киноинсценировкам. Ведь в хорошей литературе трудно найти много «движения в кинематографическом смысле», зато там много психологизма. Именно поэтому сюжет «в киноповести имеет чисто служебное значение и может быть подчас очень несложным. <...> Киноповесть ищет яркости и разнообразия впечатления не во внешних мизансценах, а в глубине, оригинальности и силе переживаний своих героев. Вот почему она отводит первое место *игре* артистов, предъявляя к этой игре требования особенной четкости и выразительности». Из этого следует, что событийный ряд в киноповести замедлен для того, чтобы больше времени отвести актерской игре, а значит, киноповесть условна. Киноповесть состоит из литературных надписей и «мимических эпизодов, разыгранных артистами», эти элементы равноценны: «Идеальной киноповестью надо считать не ту, в которой нет надписей, а ту, в которой каждому из этих элементов отведено подобающее место». Титры не должны пытаться сказать то, что можно выразить картинкой, а изображение не должно брать на себя функции литературы.

«Киноповесть—это будущее экрана, его завтрашний день. Ибо прошла пора, когда мы только поглядывали на экран: наступило время читать на нем...»,—так заканчивает свою статью И.Петровский.

Отметим принципиальные моменты понимания киноповести в тот период: литературный («экранизационный») генезис киноповести, ее замедленность, Россия в качестве центра и источника (по Петровскому), противостояние драме. Кроме того, отметим, что Петровский в запале обзывает этот (по сути) жанр «новым видом искусства», что провоцирует будущих исследователей на расширенное толкование этого понятия.

Какие примеры приводит Петровский? Это киноповесть «Гася», где «вся фабула сводится к тому, что молодую, чистую сердцем и душой девушку родители пытаются выдать за пошлого, грубого человека», «Сестры Бронские», в которых «весь сюжет сводится к беззаветной любви одной из сестер к человеку, неспособному оценить глубину ее чувств», прекрасные образцы киноповестей—«Мысль», «Пиковая Дама» (неясно, чья, но думается, что Протазанова), «Гранатовый браслет», «Огонь». Отметим, что, судя по высказываниям и примерам автора, можно найти киноповести и среди зарубежных картин—например, известная финская экранизация пьесы Минны Кант «Анна-Лииса», снятая в 1922 году Теуво Пуру и Юсси Снельманом, в коей

прекрасно сыграла главную роль Хелми Линлелёф. Важно, однако, что названные фильмы: а) повествуют в основном о страданиях одного человека, возможно, отражающихся на окружающих; б) половина из них поставлена по литературным произведениям («Пиковая Дама» — по Пушкину, «Гранатовый браслет» — по Куприну, «Сестры Бронские» — по Серао и т. д.).

Одновременно с мнением Петровского появилась статья Льва Остроумова «Кино-драма и кино-повесть»¹². Остроумов в своем обширном и слегка путаном опусе также подводил под «кино-повесть» литературное основание, но с иных позиций: эта категория возникла из-за того, что в кино пришли писать сценарии настоящие писатели. Именно тогда вскрылись некоторые онтологические особенности собственно кинопроизведения, о них и рассуждает Остроумов, отметая с порога понимание кино-пьесы как драмы: «В самом деле, какая может быть речь о драме, когда кинематограф отрицает главное в драме — диалог; мы знаем, что из диалога развилась драма; диалог — плоть ея». С повестью дело обстоит сложнее: «всякая кино-пьеса обращается в повесть; но далеко не всякая повесть может стать кино-пьесой». По Остроумову, сценарий киноповести должен и интересно читаться, и хорошо смотреться; в нем важны и психологизм, и действенность. Как пример потенциально хорошей «кино-повести» автор (как и Петровский) приводит «Пиковую даму», которая лишь по «описательно-повествовательной» форме повесть, а «в сущности своей» является драмой. Такой и должна быть, по Остроумову, идеальная кино-пьеса: «по сущности своей <...> драма, по форме — повесть» («Пиковая дама», по Остроумову, — повествовательная драма). В доказательство Остроумов привлекает эмоциональные аргументы: «...если мерить достоинство произведения по силе создаваемого им впечатления, то приходится сказать, что самое яркое, самое удачное и не легко забываемое — было именно драмой; конечно, это субъективный критерий, но поистине, разве можно спорить с тем, что знаменитая “Кабирия”, эта совершеннейшая повесть, поэма, греза, все что угодно, наконец, меньше всего является хорошей кино-пьесой?»

Здесь, опять же, не стоит путать просто «кинофильму» и один из ее типов — кино-пьесу. Ясно, что «поэма и греза» Пастроне во многом привлекает своей декоративностью, но никак не хорошим сюжетом. Захватывающая «Кабирия» вряд ли является высоким произведением, это напыщенный пафосный колосс, груда декораций.

Остроумов не противопоставляет киноповесть и кинодраму, справедливо разводя их таксономически: повесть есть форма, драма есть «сущность» истории, характеристика сюжета. Остроумов (как и Валентин Туркин) полагал, что препятствием для развития в кино драмы является отсутствие звука. Однако Остроумов несколько раз говорит о произведениях, подвергшихся экранизации, и получившихся фильмах. Когда он говорит о «Пиковой даме», называя ее «повестью», не всегда ясно, имеет ли он в виду творение Пушкина или Протазанова. Здесь проходит игра «литература / кино», феномен киноповести демонстрирует свою повышенную межвидовую валентность.

Мы привели лишь несколько мнений; их явно было больше, но основную тенденцию уже можно уловить¹³. Когда кинематограф стал осознаваться его деятелями как один из возможных способов развертывания повествования,

к работе стали привлекаться серьезные литературные источники и писатели. Усложнение повествования, с одной точки зрения, должно было расширить актерскую палитру (Петровский), а с другой—позволить событиям располагаться внутри сюжета более драматично, оказывая большее воздействие на зрителя (Остроумов). Формально эти две задачи не противоречат друг другу, однако именно небольшой терминологический «зазор» между ними и позволил развиваться множеству неурядиц, в результате которых киноповестью можно было считать и салонную мелодраму, как замечает А. Чернышов¹⁴.

Напомню, что именно в эти годы Дэвид Уорк Гриффит снимает свои знаменитые фильмы «Рождение нации» и «Нетерпимость», обладавшие совершенной по тем временам техникой повествования. Тогда же Хуго Мюнстерберг пишет свое теоретическое исследование о кинопьеесе. Вероятно, рождение в отечественной кинотеории и кинопрактике понятия «киноповесть», обозначившего скорее не появление определенной группы фильмов, а выявление некой тенденции в кинематографе, можно считать аналогом общемировых процессов—частным случаем, нашим вариантом осознания кино как повествовательной системы.

Стремление противопоставить киноповесть кинодраме было фактически рудиментом борьбы с театральщиной в кинематографе, на которую открыто нападал Петровский в цитированной выше статье. Освобождение кино от пут театра связано было со многими более широкими процессами, не только в искусстве, но и в большой истории страны. Не в последнюю очередь сказалось и развитие в 1910-х—начале 1920-х гг. кинохроники.

К середине 20-х наибольший интерес стали вызывать фигуры документалистов, а чуть позже—фигуры революционеров в киноформе, в чьих работах доминировала стилистика кинодокумента. Дзига Вертов в это время вводит понятия «игровое» и «неигровое» кино, отдавая дань второму направлению; он проповедует бессценарную основу съемок фильма, хотя сам пишет сценарии для своих картин—последние скорее похожи на монтажные фильмы («Шестая часть мира»), чем на хронику («Киноправда»). В 1925 году выходит на экраны «Стачка» Эйзенштейна, годом позже—«Броненосец “Потемкин”», который, по словам режиссера, «выглядел как хроника, действовал как драма». Примечательно, что оператор Эдуард Тиссэ до работы с Эйзенштейном снимал хронику, а сам Эйзенштейн занимался театральным искусством. Акцент делался на визуальность и аттракционность, именно в этом состояло противодействие одновременно и старому кино, и «отживающему свое театру».

Интересно, что если дореволюционные спорщики пытались подвести под критерии качества фильма литературный, словесный фундамент, то Эйзенштейн поначалу подводит сюда же базис визуальный, аттракционный (ФЭКСы—действенный, скоростной), а уж потом выясняет отношения с литературой. Причем, в отличие от дореволюционных коллег, теоретик и практик ищет в литературе кино, а не в кино литературу—в романах Диккенса, Пруста, Джойса он находит предпосылки для крупных планов и монтажа. Расширенность, размах, эпичность повествования вообще характерны для 20-х годов. Занятно, что в 1924 году выходит имевшая некоторый резонанс статья Сергея Радлова, которая противопоставляет кинодраму и... киноро-

ман¹⁵! Все же появление этого опуса свидетельствовало о том, что интерес к теме не пропал, а лишь на время затих, преобразовавшись в иные споры.

Зато к концу 20-х начинают активно работать ОПОЯЗовцы, прежде всего, Виктор Борисович Шкловский, активно применявший литературные термины для описания кинематографических процессов. В 1927 году выходит сборник «Поэтика кино» с его статьей «Поэзия и проза в кинематографе». Здесь он выдвигает концепцию истинной поэтичности в кино и литературе, которая определяется по тому, что повествовательный конфликт разрешается формальными методами. Соответственно, в прозе кино (вспомним одну из категорий Н.Туркина, систематизировавшего ленты фирмы А.Ханжонкова—«иллюстрации» прозы) повествовательный конфликт разрешается повествовательными же средствами. Принципиально, однако, не только это, а еще то, что Шкловский, говоря о поэзии и прозе, приводит примеры одновременно и из литературы, и из кино, сравнивая и—отчасти—уравнивая эти искусства.

Примерно в это же время Эйзенштейн начинает задумываться об интеллектуальном кино, которое могло бы внушить человеку какую угодно идею путем визуальной фразы, аналогичной цепи вербальных тезисов. Чуть позже Эйзенштейн, и до этого равнодушный к Японии, написал статью о монтаже, сокрытом в японских иероглифах. Иероглиф—не просто картинка, а почти вербальный знак, обладающий аудиоэквивалентом в устной речи. Таким образом, в русской кинотеории наметился крен от чистой визуальности и событийной эффектности в сторону поиска изобразительного аналога человеческой речи, в сторону, если угодно, большей повествовательности.

А на Западе примерно в это время находящаяся на грани банкротства компания «Уорнер бразерс» решает на смелый эксперимент—выпустить звуковую картину. Через год появится «Заявка. Будущее звуковой фильм», затем Эйзенштейн с Александровым уедут изучать и испытывать звуковую аппаратуру в Европу, а уже в 1931 году появится первый отечественный звуковой фильм «Путевка в жизнь».

Вспомним, что препятствием на пути кинодрамы, по мнению ранних киномыслителей, была немота экрана. «Одна» Козинцева и Трауберга еще только робко начинала говорить, но Николай Баталов уже весело болтал с ребятами в картине Николая Экка. Немые 20-е прошли. Что дальше?

В 1934 году выходит учебное пособие Валентина Туркина «Сюжет и композиция сценария». Эта работа уже маститого сценариста—автора сценариев к фильмам «Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой», «Коллежский регистратор» («Станционный смотритель»), «Привидение, которое не возвращается»—обобщила кинодраматургический опыт конца 20-х годов. В четвертой главе этой книги автор разделяет драматический тип композиции и «событийный, фабулистический» «тип сюжетной структуры», который вскоре отождествляет с «новеллистической, повествовательной» «сюжетной структурой». К событийным фильмам Туркин относит множество жанров—«роман приключений, мелодрама, трюковая комедия». Вот характеристика сюжета этих жанров:

«Реальная биография героев пересекается их сюжетной жизнью (какими-то чрезвычайными обстоятельствами); когда же исчерпалось действие

этих чрезвычайных обстоятельств, когда биография героя опять вошла в норму и больше ничего интересного с ним происходить не будет, здесь и конец сюжета (в драме—конец сюжета в диалектическом завершении конфликта, и там, где конфликт пришел к неизбежному концу, где сделан из него последний этический вывод путем ли искупления драматической вины смертью героя, путем ли иных форм утверждения должного и отрицания недолжного, только там и кончается драма)¹⁶.

Драматург и педагог нарисовал подробную схему различения драмы и повествовательной формы, ориентируясь на разделение фильма по частям, коробкам с пленкой. В драме первая часть должна быть сильна и затягивать зрителя завязкой, вторая может быть похуже, третья должна вновь привлечь его силой, здесь начнется кульминация, в четвертой части может быть пауза, пятая ведет нарастание событий, шестая и седьмая заканчивают фильм, будучи самыми сильными частями из всех. Для повествовательного типа характерна более зыбкая схема: 1) пролог в первой части; 2) экспозиция во второй или с середины второй; 3) завязка—она может быть в первой, второй, третьей части; 4) со второй или третьей части идет нарастание с перипетиями, идущее четыре части; 5) последняя часть—развязка (и эпилог).

Типы сюжета для Туркина не герметичны и могут взаимно обогащаться. «В силу этого можно рассматривать сюжетную структуру кинодраматического произведения как драматизированную повествовательную». Далее Туркин говорит о драматизированном повествовании, которое «в случае обобщенной трактовки событий и образов, методами кинематографической изобразительности (а кинематограф—искусство изобразительное), приобретает новое качество» и приближается к эпическому сказу; приведя примеры («Земля», «Броненосец», начало и финал «Санкт-Петербурга»), Туркин заключает, что это—«форма киноэпопеи». Несмотря на то, что Туркин причисляет к повествовательному типу отнюдь не только психологически ориентированные жанры, он полагает, что в «этих чрезвычайных обстоятельствах <...> могут раскрываться человеческая психология, общественное лицо человека, общество, нравы <...>».

Туркин приводит примеры новеллистической структуры: «Парижанка» Ч. Чаплина, «Третья Мещанская» и «Привидение, которое не возвращается» А. Роома, «По закону» Л. Кулешова, «Капитанская дочка» Ю. Тарича, «Обломок империи» Ф. Эрмлера, «Потомок Чингисхана» Вс. Пудовкина, «Девушка с коробкой» Б. Барнета, «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Встречный» С. Юткевича и Ф. Эрмлера, «Поручик Кижэ» А. Файнциммера...

Итак, повествовательный тип, по Туркину,—это, грубо говоря, тип, в котором известная драматургическая схема (завязка—кульминация—развязка) ослаблена, раздроблена или обогащена,—иначе говоря, трансформирована в пользу меньшей жесткости. Туркин отдает себе отчет в том, что этот тип—форма, а не жанр. При этом, хотя оба момента участвуют во взаимном обогащении и по мнению Валентина Туркина, и с позиции Льва Остроумова, определения середины 1910-х перевернуты в середине 1930-х годов: «повествовательная драма»—«драматизированная повесть».

Стоит помнить о том, что Туркин писал свой труд, когда звук изменял сущность кино: начав говорить, фильмы оказались обязанными повествовать.

Думается, опыт конца 20-х годов помогал Туркину выправить ситуацию: если кино неизбежно приближается к повести (напомню, что в это же время руководитель киноотрасли Б.Шумяцкий в своих выступлениях призывает к ясности и понятности кино для масс, к «кинематографии миллионов»: на государственном уровне кино двигалось к повествовательной четкости и отсутствию визуальных излишеств),—то пусть это будет «драматизированная повесть». Ситуация противоположна той, что была в 10-е годы: борьба с театральщиной (драмой). При этом быстрые движения сюжета в 10-е годы отождествлялись с движениями на экране (Петровский писал, что борьба с театральщиной есть и борьба с излишней кинематографичностью)—следовательно, хорошая киноповесть должна быть замедленной. В 1930-е годы такого смешивания не происходило, и боролись исключительно с театрализацией экрана.

Заметим, как изящно расширяет Туркин жанровые границы означенного сюжетного типа, постепенно отдаляясь от одного героя к более обобщенным категориям в чрезвычайных обстоятельствах: «человеческая психология, общественное лицо человека, общество, нравы <...>». Чуть выше можно найти обратный путь, данный в процитированном выше абзаце: от «реальной биографии героев» к «биографии героя». Так, отталкиваясь от примеров немого кино, Туркин переходит к новой эпохе (к единоличному герою, а не герою-массе, группе персонажей), а затем вновь возвращается к обобщающим категориям монтажного периода. При этом сохраняется игра с литературной или кинематографической природой термина: если для Льва Остроумова повесть—это и литературная повесть, и кинематографическая, то у Туркина «кинодраматическое произведение» может быть с успехом как фильмом-драмой, так и сценарием (Туркин же не говорит о сценарии как о «кинодраматургическом произведении»). И хотя Туркин явно отдает предпочтение драме (она может ассимилировать пролог и эпилог от новеллистической формы, но останется драмой по сути, лишь сближаясь «со структурой новеллистической»), а повесть, приобретая элементы драмы, фактически перестает быть повестью и «приближается к драматической структуре»), остается возможность выбора между повествовательным и драматическим типом сюжета.

Собственно, 30-е годы и являются во многом метаниями меж этими огнями. В.Кузнецова в работе «К истории становления жанров в советском кино 30-х годов» писала, что, хотя 30-е и считаются «эпохой драматизации кино», тем не менее, в наиболее интересных произведениях («Трилогия о Максиме», «Чапаев», «Щорс») герой «при всей своей действенной активности, еще не обладал в полной мере “субъективной волей”, которая, согласно Гегелю, составляет основу драмы»¹⁷. Жанровый процесс 30-х годов определялся, по Кузнецовой, перекрестом романной формы (вернее, романизации) и эпоса. При этом к концу 30-х годов у такого самобытного художника, как Довженко, обнаруживается тенденция к «романизации»: «историко-революционная эпопея» «Щорс» самим Александром Петровичем обозначена как «повесть»¹⁸.

Это говорит о том, что позиция Туркина, сознательно сближавшего эпопею и драматизированное повествование, не была единичной. Звук, приблизивший кино к театру, стал поводом для государственных лиц «выразить свое фи» киноноваторам, чьи эксперименты не были понятны миллионам.

Начались нападки на Эйзенштейна, Кулешов и Пудовкин вынуждены были упростить киноязык своих картин. Возможно, для того, чтобы сохранить возможность эпических обобщений, эпопея сознательно сближалась с повестью. С другой стороны, довольно повествовательный и ровный «Щорс» был для самого Довженко повестью—в отличие от воспринимаемого и поныне как поэма фильма «Земля», приводимого Туркиным в качестве примера драматизированного повествования с обобщенной трактовкой событий и образов (напомню другие примеры—«Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга»¹⁹, «Простой случай»), т.е. как раз фильмы с акцентом на монтаж и визуальную образность).

Однако этому проекту (сближению эпопеи и повести), целью коего было, вероятно, возвращение «монтажных» ценностей в период звукового кино, не суждено было сбыться по причинам внеэстетическим. Началась война, и в первую половину 1940-х годов (как и в последующие несколько лет) можно было наблюдать лишь примитивизацию и схематизацию драматургии, что не благоволил повести ни по Л.Остроумову, ни по В.Туркину²⁰.

Впрочем, стремление к схематизации началось чуть раньше войны. Уже в конце 30-х теоретики драматургии начали проводить последовательную политику драматизации. В.Волькенштейн в своей «Драматургии кино», говоря о «построении сюжета в драме и романе», избегает разговора о тех видах романа, которые «явно не драматичны»²¹. Схему Туркина, касающуюся лишь драмы, Волькенштейн распространяет на сценарий вообще, считая, что сценарий «есть изображение конфликтов в виде коротких диалогов и широко развитой мимодрамы действующих лиц». Тем самым все психологические свойства и функции передаются драме, а повествование (по Волькенштейну—схожее с новеллистическим, с цепью новелл) как разновидность фильма становится ненужной. В книге 1939 года «Драматургия кино» (недавно переизданной) Валентин Туркин как бы уточняет свои воззрения на сюжетные типы, разделяя событийный тип (мелодрама, т.е., по Туркину, драма положений; комедия положений, трюковая комедия и т.п.) и другой тип, где все внимание уделено психологии персонажей. Таким образом, терминология, формально близкая дореволюционной киномысли (вполне известной Туркину), становится в содержательном плане от нее весьма отдаленной.

Война форсировала планы по драматизации—как в реальности, так и в эстетике. Однако во время войны стала бурно развиваться слегка позабытая категория киноновеллы, которая также связана с феноменом киноповести. И.Маневич справедливо указывал, что «киноновеллы военного времени, написанные талантливыми писателями, показали плодотворность этого жанра для передачи на экране решающих драматических моментов в жизни человека и утвердились в репертуаре <...>»²². Несмотря на то, что в процитированной фразе воспроизведен канон 1965-го года, где новелла считается жанром (хотя, на мой взгляд, ее сущность в формальных признаках, прежде всего в метраже),—новелла и как форма у Маневича показала в войну свой драматически-драматургический потенциал, как бы продолжая тенденции драматизации конца 30-х годов.

Надо сказать, что киноповесть была всегда окружена несколькими близкими ей литературоцентричными понятиями, которые иногда могли ее

заменять: в разные времена одни и те же картины считали киноновеллой, киноповестью или кинороманом. Но до поры до времени эта общность не была разделена. Исходя из этимологии понятия «жанр», то есть разновидность, киноповесть не могла считаться жанром—слишком много разнообразных явлений вмещала она в себя для того, чтобы оставаться просто «разновидностью». Однако когда короткометражные киноновеллы стали появляться чаще, чем полнометражные фильмы, могущие называться киноповестями, то новелла стала потихоньку отделяться от псевдожанровой повествовательной парадигмы, они стали формой, отдельной от повести, образуя свой специфический дискурс.

После войны, в первое послевоенное десятилетие, были предприняты попытки создания эпических, масштабных кинополотен. И здесь в нашей работе стоит сделать небольшое отступление. Слово «повесть», как мы писали выше, близко по значению «сказанию»—это тоже повествование, и это понятие тоже имеет оттенок эпичности. В названиях многих послевоенных фильмов вводился этот «жанровый» признак—в том числе, чтобы придать повествованию эпический характер: «Повесть о настоящем человеке»²³, «Повесть о “Неистовом”»...

Людям моего поколения трудно судить, ощущали ли зрители тех лет эпичность в самих фильмах, а не только в их названиях. Возможно. Но, думается, некоторый схематизм при соединении с эпичностью отчасти превращал происходящее на экране в аморфное, недраматичное действие. (Даже в «Падении Берлина», при всем совершенстве этого фильма, можно обнаружить схематизм, который Ростислав Юренев замечает в дидактичном, явно умозрительном характере персонажей²⁴.) И, тем не менее, это действие часто называлось именно повестью—в данном случае жанровая отсылка подчеркивала именно эпический пафос. С одной стороны, фильмы должны были (и, наверно, казались) более эпичными, чем в случае, если бы их назвали иначе; с другой стороны, понимание эпического в глазах зрителей размывалось, черты эпических жанров после просмотра таких фильмов могли ассоциироваться со схематичной или, наоборот, ослабленной драматургией.

При этом определение «повесть» всегда было несколько условно в жанровом плане. Например, сборник, посвященный картине «Смелые люди» (1950), содержал статью, называвшуюся «Повесть о советских патриотах», однако автор с первых строк, не мудрствуя лукаво, обозначает конкретный жанр ленты—приключенческий. Возникает ощущение, что киноповесть может включать в себя в том числе и приключенческий жанр.

Область определения «киноповести» расширялась и иным образом. В 1940-е годы тенденция переименования иностранных картин в СССР привела к превращению в «повести» того, что в оригинале ими не являлось: английская лента «... в котором мы служим» (1942) стала «Повестью об одном корабле».

В пятидесятые годы понятие «киноновеллы» стало более четким. Еще в 1955 году появляется статья Е.Бауман «Новелла на экране», правда, она посвящена экранизациям новелл и рассказов: «Беззаконие» (обычно называемое «кинорассказом»), «Переполох» и «Шведская спичка» (также кинорассказ; занятно, что более ранний вариант—1926-го года—именуется ки-

ноповестью). Пафос статьи: требование большей психологичности, акцента на деталях и сокращения объема при большей емкости фабульных событий. Можно заметить, что психологизм достается новелле в наследство от еще дореволюционных киноповестей, но в то же время новелла получает отчетливые рамки длительности и емкости (отношения насыщенности событий в кадре и метража, специфически кинематографического параметра).

Статус кинематографической «малой формы» новелла получает в статье Марка Зака «Пусть живет киноновелла» (1959). Зак, исходя из того, что «фильмы кажутся такими длинными, хотя их размеры не превышают стандарта», приходит к выводу: «пренебрежение малыми формами обедняет наше киноискусство». Однако страницей раньше критик называет новеллу жанром²⁵. В том же номере журнала «Искусство кино» опубликована статья Н.Кладо «Письма без конвертов», в которой излагается следующее мнение: «Сценарий—один из видов художественной литературы. Он написан для экранного воплощения, но воспринимается читателем и как полноценное художественное произведение»²⁶. Логично после этого спросить самих читателей, а что им будет интересно читать в *сценарии как литературном произведении*; в случае такого расспроса любой непрофессионал может влиять на финал сценария, его напряженность и—жанр. Эти-то поправки, критические замечания, Кладо предлагает читателям присылать, чтобы дать возможность сценаристу улучшить свое творение.

Итак, сценарий—это литература (размываются границы сценарного шаблона), и любой читатель может его изменить (уничтожаются основополагающие драматургические принципы²⁷). Жанровый и драматургический каноны пошатнулись, малая форма стала считаться жанром, границы между разными искусствами также стали размываться. Это явление (естественно, соотносящееся с общей дедраматизацией²⁸ сценариев в то время) создало благоприятные условия для развития киноповести. При этом от киноповести в самом широком значении (киноповесть как киноповествование) начинают отделяться киноновеллы и кинорассказы (хотя они-то друг от друга критиками не отделяются). Киноповесть как вид уже не работает, как тип сюжета—тоже. Остается—жанр.

Конец 50-х и начало 60-х годов—время, когда жанровый канон феномена киноповести начинает оформляться, причем, парадоксально, за счет ассимиляции смежных жанровых и родовых категорий. Апогея этот процесс достигает примерно к концу 70-х годов, когда киноповестью можно было, не боясь прослыть дураком, назвать больше половины выходящих на экраны фильмов.

В начале 60-х авторы называют свои сценарии киноповестями, готовя традицию Шукшина²⁹. Это вновь расширяет рамки псевдожанрового образования. Типичный пример—сценарий Беляева и Подольянина «В поисках брода»³⁰ (о борьбе советских контрразведчиков с иностранными украинскими националистами, оставленными гитлеровскими войсками в момент отступления в качестве резидентов). По объему литературного материала это и впрямь повесть, однако в ней присутствуют большие перемещения (из Украины в Германию, в штаб националистов); кроме того, чисто романским выглядит множество жизненных судеб, которые развиваются и переплета-

ются в сценарии. Тем не менее, названо сие произведение повестью, а не романом. Таковым считался сценарий, видимо, и авторами, и читателями.

Феномен киноповести, включая в свой квазижанровый дискурс все больше жанровых и родовых сфер, как бы укрепляется, стараясь составить у рецепиентов лучшей эффект—эффект приятной новизны, свежести. Логично, что о конфликте повести и драмы в дореволюционном кино как бы забывают. О дискуссионных статьях Остроумова и Петровского не обмолвился словечком исследователь ранних жанров Арнольди³¹.

Зато чуткие критики уловили потенциальные процессы сближения кино и литературы. Еще в 1960 году вышел «толстовский» номер (№ 11) журнала «Искусство кино», посвященный экранизациям произведений Льва Толстого. «Это хорошо,—воскликнул Михаил Ромм, раскритиковав в пух и прах весьма недурной, кстати, фильм Кинга Видора «Война и мир»,—что мы еще не касались Толстого. Только теперь выработаны у нас для этого кинематографические средства: внутренний монолог, авторский закадровый голос, непрерывность наблюдения за человеком...»³². Тем самым кино сознательно приближается по специфике выразительных средств к литературе. В.Баскаков в статье «Спор продолжается» заметил голоса (не указывая, впрочем, имена или статус их обладателей): «специфика кино утрачена и “собственно кино” вытеснила литература»³³. При этом поэтическое кино, в котором видели выход из сложившейся ситуации, многими воспринималось как аналог кино с ослабленной драматургией, то есть, по сути, возвращение чистого киноповествования. Интересно, что именно в этот момент выходят из печати лекции Александра Довженко во ВГИКе, где он признавал литературный генезис кинематографа: «Кино—искусство синтетическое. Оно вмещает в себя элементы литературы, т.е. повести, романа, новеллы, драмы»³⁴.

Процессы олитературивания игрового кино интересно сопоставить с аналогичными во многом примерами из неигровых картин. Г.Прожики в своей книге «Жанры в современном документальном кино 60–70-х» пишет о том, что в документальном кино 30-х годов существовал герой, который совершал нечто, что хотелось совершить и остальным. Этот персонаж был именно Герой—во всех значениях слова. Но в 60-е герой просто живет, он—простой, обычный советский человек, который как бы говорит зрителю: «Будь самим собой»³⁵. С этим связывается и появление документальной повести (из примеров Г.Прожики это, скажем, «Нарынский дневник», 1975)—примерно в то же время, когда число киноповестей игровых достигает пика. Замечу, что пафосно-героический дискурс 30-х можно прямо соотнести с пышным визуальным представлением, шоу (при всей непохожести на него документальных картин 30-х, в большинстве своем антиразвлекательных), даже с аттракционом (attraction—приманка, безоговорочная привлекательность, нечто влекущее, безапелляционное), а далее—со стихийно образительным советским кинематографом 20-х, в то время как послание «Будь самим собой» схоже с чтением книги: я могу представить своего героя, и как каждый читатель видит своего Раскольникова, так каждый зритель представляет себя на месте персонажа документальной повести.

В 1965 году выходит уже упоминавшаяся нами книга Иосифа Маневича «Повествовательные жанры в кинодраматургии», где присутствуют как

элементы анализа сложившейся ситуации, так и элементы игры, укрепляющей киноповесть в ее жанровых позициях: «Наиболее значительные советские фильмы—либо прямо рождены современной русской прозой <...>, либо по своей жанровой природе близки к ней<...>»³⁶. Корни этого Маневич видел в том, что талантливые писатели-прозаики пришли в сценарное дело, взявшись прежде всего за экранизации своих повестей и романов. В связи с этим Маневич проводит параллель с немым кино, вспоминая уже известного нам Петровского. Однако критик и сценарист считает, что слова из дореволюционной статьи о «чтении фильмов» явно предугадывают, предваряют монтажные теории³⁷. Интересно, почему тогда «Броненосец “Потемкин”» не именовался киноповестью, если, скажем, «Поиски брода» Беляева и Подольнина относятся именно к этой категории? Ответ находим чуть позже: «<...> хотя фильмы уже в годы немого кино гордо именовались кинодрамами, кинороманами и киноповестями³⁸, они полностью исчерпывали себя в передаче фабулы, интриги. <...> Именно поэтому Эйзенштейн, создавая поэтику кино, отвергал мелодраматическую салонную драматургию и жадно искал в классической литературе истоки выразительного языка будущего киноискусства<...>»³⁹.

Оцените посыл этих фраз: киноповесть имеет историю, которая связана в том числе с монтажными концепциями (даже Эйзенштейн искал кино не где-нибудь, не в тогдашнем русском кино, а в литературе!), но в раннем кино это понятие использовалось неверно, теперь мы его можем исправить. Даже поэтическое кино оказывается в пассаже Маневича связано с киноповестью: ведь монтажные тенденции конца 20-х являлись самым «поэтическим» этапом в отечественном кино (ввиду широчайшего использования визуальных аллегорий, метафор и метонимий). Отметим также соединение в одном ряду кинодрамы и киноповести, которые-то и противопоставлял Петровский, цитированный Маневичем.

Основная мысль Маневича выражена в конце: «произведения повествовательного жанра в кино сохраняют структуру драматического сюжета, обретая форму повествовательного его изложения». Однако на протяжении книги Маневич несколько раз путается, называя киноповесть то формой, то жанром: «форма киноповести очень емка и “кинематографична”», часто строгие рамки этого жанра становятся тесными для кинодраматурга⁴⁰. Для Маневича в киноповести существует как повествовательное, так и драматическое начало. Тем самым киноповествование как явление отрывается от киноповести как феномена и последняя становится самостоятельным образованием, могущим иметь жанровые свойства.

Для Маневича (сценариста) естественно разбирать сценарии, которые он и называет киноповестями. Однако он несколько раз отождествляет собственно фильм и сценарий (кроме того, фильм, как мы помним со времен Петровского, можно и «читать») или же не вполне ясно, что именно он имеет в виду: «В киноповестях “Алешкина любовь”, “Когда деревья были большими”, “Весна на Заречной улице” и во многих других круг действующих лиц ограничен <...> нет здесь больших массовок, эффектных баталлий <...>»⁴¹.

Границы киноповести, которая, согласно Маневичу, может быть как свободно-литературной, так и весьма жесткой, автор «Повествовательных жан-

ров...» обозначает весьма туманно: «В ее “тесных рамках” сосредотачиваются решающие события в жизни героев, изменения, происходящие с ними. Быть может, наиболее удачные экранизации повестей сделали очевидным, что повесть из всех литературных форм—самая кинематографичная.

Киноповесть подробно характеризует героев, а затем в нескольких драматических эпизодах раскрывает сущность происходящего. Она концентрирует материал вокруг одной темы, содержит небольшое количество действующих лиц, в ней нет широко разветвленных побочных линий. События образуют законченный сюжет и происходят обычно в одном-двух местах»⁴².

Естественно, Маневич разделяет киноповесть и киноновеллу (правда, он приводит интересный пример с фильмом «Жили-были старик со старухой»: первоначально сценарий должен был состоять из цепи новелл, но затем авторы увлеклись одной из них). Однако он не проводит разделения с кинорассказом (который, в лучших традициях спутывания сценария и фильма или книги и фильма, он зачастую использует в значении «сказ»). Впрочем, разделения киноповести и кинорассказа в критике по большому счету так и не произошло. К примеру, даже по метражу (4 части) фильм «Дрессировщики» не подходит под параметры киноповести 60–70-х годов, однако это—не кинорассказ, а киноповесть. С другой стороны, фильм «Сегодня увольнения не будет» по объему также ближе кинорассказу, но по числу событий это все же повесть.

В середине-конце 60-х обнаружилась еще одна тенденция, связанная с романизацией фильмов и более активным применением понятия «кинороман». Очевидно, это связано с распространением телевидения, в практику коего вошли показы сериалов и многосерийных фильмов, способных вместить романную форму. Кроме того, в конце 60-х вышли на экраны крупные отечественные и зарубежные фильмы, продолжающиеся больше двух часов. Из советских прежде всего вспоминается «Война и мир», а из зарубежных—«Космическая Одиссея». Фильм Бондарчука имел в качестве литературной основы гигантский роман Толстого, а картина Кубрика в те же годы получила поддержку в виде романа, написанного Артуром Кларком в процессе работы с режиссером над сценарием фильма. В это же время появляются статьи, в коих некоторые фильмы анализируются именно как кинороманы (кроме Маневича можно упомянуть статью Юренева (1966) о фильме «Рабочий поселок»⁴³).

Из более частных, локальных мнений, связанных с формированием специфического дискурса киноповести, отметим книгу И.Рачука «Кинопоэма “Повесть пламенных лет”», уже в названии которой соединяется два определения из разных категорий, которые в начале 60-х же стали восприниматься даже как взаимные жанровые субституты (см. мнение Маневича).

Неудивительно, что, расширившись в своих границах в середине-конце 60-х, жанровый симулякр расцвел пышным цветом в 70-е годы.

В это время киноповесть получает новую жизнь. Можно даже назвать примерные годы, когда это происходит: 1975-й. В этот год выходят из печати «Киноповести» Василия Шукшина. Замечу, что в 1984 году Юрий Тюрин в книге «Кинематограф Василия Шукшина» будет разделять «киноповесть» «Калина красная» и одноименный фильм, имея в виду, что повесть

была изначально заготовлена для кино, а фильм в данном случае имел априорный литературный генезис⁴⁴. Однако в начале 70-х годов именно это обстоятельство определило принадлежность будущего фильма к разбираемой нами псевдожанровой области. Широко известна история о предложении директора киностудии «Мосфильм» Н.Сизова В.Шукшину переделать несколько рассказов в сценарий и снять на их основе фильм. Получившаяся «Калина красная» на долгие годы стала называться «киноповестью», как бы не требуя иного жанрового обозначения. Почему? «Ну, так “Калина красная” — киноповесть, даже сборник, где она позже перепечатана, так называется» — видимо, таков ответ на сей вопрос...

Как заметил Е.Громов, «в последние годы в <...> киноведении намечается тенденция положить в основу [жанровой кинотаксономии—Б.Л.] литературно-прозаические жанры: роман, повесть, новеллу. Эта тенденция, правда, не в категорической форме, а скорее в порядке постановки проблемы представлена в книге М.Власова “Виды и жанры киноискусства”»⁴⁵. Несмотря на то, что заявление Громова не вполне корректно (книга Власова не «последних лет», а того самого года, когда Громов высказывал свое мнение, да и не вчера начался означенный процесс), оно верно по сути. Хотя на конференции по жанрам (конец 1976-го) многие говорили о проблеме соотношения жанров кино и жанров литературных (в том числе о тенденции романизации см. выступления Кузнецова и Слободяна в сборнике «Проблема жанров на современном этапе развития советского киноискусства»), в популярном виде свойства литературоцентричных киножанров изложил в своей книге (1976) Марат Власов.

Власов, оговариваясь («повествовательная форма», «сюжетная конструкция») все же сводит киноповести к жанровой сфере. Он частично сравнивает этот «жанр» с другими жанрами; при этом иногда можно прочесть весьма комичные, на мой взгляд, фразы типа: «Лирико-комедийное начало в фильмах “Живет такой парень” или “Печки-лавочки” настолько активно, что эти киноповести вполне резонно можно отнести и к области кинокомедии»⁴⁶.

И впрямь, можно. Почему ж не отнести? Потому что есть «киноповесть».

Какие же грани киноповести очерчивает Власов?

«У киноповести не столь обширный, как в киноромане, “угол обзора” жизни, ее возможности в изображении становления и развития человеческих характеров или сложных общественных процессов в их временной протяженности сравнительно ограничены. Но, “проигрывая” кинороману в этих отношениях, киноповесть способна “взять реванш” в детальной точности и глубине художественного воссоздания того—пусть и не слишком обширного—фрагмента действительности, который она делает объектом своего образного исследования»⁴⁷.

Власов тем самым: а) поддерживает тенденцию киноромана; б) указывает на образность киноповести. Кроме того, киновед распространяет понятие киноповести и на отечественные, и на зарубежные фильмы, увеличивая число «киноповестей» (это и «Печки-лавочки», и «А зори здесь тихие», и, скажем, «Похитители велосипедов»). Власов расширяет рамки

псевдожанрового образования и за счет включения свойств других литературоцентричных «жанров»: киноповесть может быть драматична или иметь ослабленную фабулу, она, безусловно, менее эпична, чем роман, но может «приобрести большую внутреннюю масштабность, монументальность»⁴⁸.

Интересно сопоставить в нескольких местах Маневича и Власова. Занятно, к примеру: взяв один и тот же томик Белинского, они выудили принципиально разные цитаты. Маневич⁴⁹—о «тесных рамках повести»⁵⁰ (киноповесть, следовательно, сильно ограничена в объеме); Власов⁵¹—о «тесных рамках драмы»⁵². Власов, тем самым, сильнее всего образно размыкает «жанровые» каноны киноповести на... жанровые разновидности.

О них он говорил в своем выступлении на конференции по проблемам жанров в 1976 году: «...здесь в ряде выступлений прозвучали негативные и пессимистические оценки этого жанра. Ведь киноповесть может быть разнообразна по своему облику, внутреннему и внешнему, ибо жанр может существовать в разнообразных жанровых разновидностях»⁵³. Разделение какой-либо категории на подкатегории говорит об институционализации доменной категории; легитимацию киноповести в жанровой сфере подчеркивают и протесты против нее на конференции по жанрам.

Более популярные издания стали в конце 70-х тиражировать этот жанровый симулякр, переписывая друг у друга его «жанровые» определения и признаки. Тот же Иосиф Маневич в книге «Сквозь магический кристалл» писал: «Развитие в первую очередь жанра киноповести в какой-то мере предопределено тем, что по своим размерам она больше всего соответствует рамкам фильма»⁵⁴. Далее перечислены в основном известные нам свойства—в повести показано решающее событие, которое обнаруживает главное в характере героя. При этом понятие «киноповесть», как уже ясно, Маневич применяет и к фильмам («Доживем до понедельника», «Белорусский вокзал»), и (формально) к сценариям-повестям. Фактически на рубеже 60–70-х годов киноповесть была эффективным аналогом (сущностным или терминологическим) сценарию, и Власов с Маневичем активно утверждали эту позицию. Маневич, однако, забывает, что, даже обозначив необходимость единства действия и не анархичной структуры киноповести-сценария, он фактически говорит о том же в одноименном фильме. В результате «Калина красная» (которую, как ни странно, Власов назвал «кинодрамой» в своем выступлении)—киноповесть. Хоть сценарий, хоть и фильм.

То же самое можно сказать и о статье Марка Зака 1978-го года «Шукшинские дали». Известный киновед не останавливается на жанровом своеобразии фильмов Шукшина, а его прозу называет «киноповестями». Литература здесь вновь сближается с кино, а фильмы определяются в жанровом отношении фактически как «ноль»—никак не определяются.

Проект «жанр киноповести» к концу 70-х, как уже говорилось, достиг своих вершин: в кратком справочнике «Основы киноискусства» о киноповести написано, что это—«<...>жанр кино, основанный на эпическом прозаическом повествовании. Многие фильмы, поставленные по сценариям Е.Габриловича, это характерные, наиболее жанрово определенные киноповести. Киноповесть тесно смыкается с психологической драмой, порой их невозможно различить»⁵⁵.

Занятое определение: **жанр**, который может быть **жанрово определен**, иногда почти неотличим от иного жанра. Это и другие противоречия, видимо, и были причиной того, что как киноповесть расцвела, так и увядать стала.

Во-первых, этому способствовало развитие иных литературоцентричных киножанров: киноновеллы и киноромана. В 1980-м году вышла статья Е. Габриловича «Работа над киноновеллой», в которой известный драматург описал основные принципы создания новеллы в кино—хоть и понимал он новеллу довольно просто: «небольшой рассказ, композиционно завершённый (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) с четко определённым сюжетом и ярко разработанными характерами героев»⁵⁶. С другой стороны, наступал и кинороман; тенденцию к романизации отметил Сергей Герасимов в своем выступлении на пленуме СК СССР в 1980 году⁵⁷.

Во-вторых, вышло несколько изданий по истории (а не только теории) кинодраматургии. В первую очередь, на мой взгляд, это подробнейшее исследование Л. Беловой «Сквозь время» (1978)⁵⁸. Однако там есть моменты, которые не всегда могут устроить историка или теоретика и, возможно, они повлияли на дальнейшую судьбу киноповести; например, с 10-х и до 70-х годов Белова связывает линию киноповести с прозаической тенденцией, не учитывая сложных отношений этого квазижанрового дискурса с поэтическим кино и драматизацией; кроме того, выходит, что и в 10-е годы все, что не было киноповестью, было таким фильмом в стихах, сплошной поэзией. В результате можно связывать киноповесть 10-х лишь с экранизациями прозы, что и было сделано позже.

В 1981 году вышла популярная (для учащихся выпускных классов) книга «Встречи с X музой», в которой была помещена статья Ромила Соболева «Виды и жанры кино». Соболев объединил в одной главе «роман и повесть в кино», объяснив их генезис преобладанием в дореволюционном кино экранизаций. При этом примеры он привел из области «кинороманов»⁵⁹. А киноповесть Соболев рассмотрел только в сравнении с этим, более масштабным, жанром. Этот недочет присутствует и в современной книге Алексея Клиентова «Пять встреч с музой кино», где «самый распространенный жанр», киноповесть, также определяется только в сравнении с романом, а жанровая схема 10-х годов была донельзя проста: «экранизировали роман—значит, и фильм называли кинороманом, а если повесть—то киноповестью»⁶⁰. Год издания книги—2001-й.

80-е и начало 90-х в основном занимают интерпретации существующих теорий. Во многом именно эти ревизионистские интерпретации, вызванные потоком западной кинопродукции, хлынувшей на отечественный рынок, и убили—терминологически и фактически—киноповесть. Например, Чернышов в 1987 году написал о начале споров про киноповесть: «Противопоставление экранизаций и фильмов по оригинальным сценариям перестало удовлетворять, наступило осознание, что и те и другие выстраиваются по одинаковым законам жанра»⁶¹. Далее следует хорошо известный нам эпизод спора о киноповести и кинодраме. В процитированных нами фразах исследователь выбивает из-под киноповести дореволюционную почву-опору. (Если киноповести не имеют литературного генезиса, то с чего они взялись?) Трудно сказать, почему Чернышов выбрал такую точку зрения. Я,

и не только я, придерживаюсь иного взгляда на те явления. Возможно, в начале перестройки сам тип экранизации казался несущественен для истории; возможно, киноповесть не стоила, по мнению Чернышова, архивных усилий. В любом случае, Чернышов более опирается на Остроумова, нежели на Петровского.

Вскоре выходит книга Лидии Зайцевой о киномане (1990). Несмотря на то, что автор признает иногда киноповесть как жанр, концепция Зайцевой сводится к превосходству киномана. Одним из косвенных аргументов является обнаруженное Л. Зайцевой наличие «колец» — мотивных, персонажных, пространственных — в различных киноманах советского периода⁶². Вырастающий, как дерево, из повествовательных колец, киноман как жанр и не нуждается в «младших братьях» типа киноповести.

Наконец, в 1992 году опубликована статья В. Михалковича о первых десятилетиях кино и о возникновении его повествовательных возможностей. Мысль Михалковича сводится к тому, что раннее киноповествование строилось блоками, без нарастания напряжения, и рождение драматического киноповествования было связано с осмыслением возможностей монтажа в 10-е годы и связанным с этим «олитературиванием» кино. Таким образом, вновь сближается киноповествование и поэтическое кино, одновременно снимается оппозиция Беловой «прозаическое — драматическое»⁶³.

Проблема, однако, в том, что и понятие «поэтическое кино» также стало устаревать. С развалом рынка кинопродукции и сильным уменьшением производства привычные классификации оказались непродуктивными или просто проигнорированными. Поскольку западная жанровая система уже стала оккупировать отечественные территории, киноповесть, чтобы выжить, должна была бы противопоставить себя новым, чужеземным жанрам. Однако противопоставления не произошло. В том числе потому, что на последнем этапе существования киноповесть лишилась исторической опоры, сущностных признаков (они были переданы киноману), а единственная из оставшихся оппозиций — поэтическое кино — была аннигилирована. Так киноповесть умерла в 90-х годах.

Несколькими страницами ранее мы сопоставляли игровое и неигровое кино. Приведем еще одно, более спорное на сей раз, сравнение — с историей семиотики.

В 20-е годы примитивная (архаичная) киносемиотика Эйзенштейна и Кулешова обнаружила, что ячейки монтажа могут быть элементами высказывания («сам ход сцепления, сам процесс смены кадров может становиться якобы содержанием картины»⁶⁴); таким образом, само кино может быть драмой или повествованием. В этой связи киноповесть вроде как и не нужна. В конце 60-х годов во французском структурализме развивалась интереснейшая идея «смерти автора»; она вполне соотносится с призывами делать поправки в сценарии и присылать критические замечания сценаристу. В 70–80-е годы в Советском Союзе тартуская школа (прежде всего, Юрий Лотман) в отношении кино занималась не чистым структурализмом, а скорее структурной феноменологией кино. В связи с идеей иконических знаков была выдвинута и поддержана концепция о том, что лишь вся картина целиком дает представление об ее элементах как совокупности знаков;

из этого можно сделать вывод о том, что само кино антиповествовательно, и нужно твердое повествование для понимания происходящего на экране. Именно на 70-е приходится пик киноповестей. Однако к 90-м годам возникла идея о том, что само изображение, даже единичное, может быть знаком-текстом, а значит, киноповести не нужны—кино и так излишне повествовательно. Именно в 90-е появляются фильмы, которые, с одной стороны наследуя некоторые стилистические традиции советских киноповестей 70–80-х, чрезмерно усложняют привычное повествование, фактически уничтожая его. Примером может послужить известный фильм Алексея Германа «Хрусталеv, машину!».

Сегодняшнее развитие литературоцентричных киножанров связано прежде всего с кинороманом и киноновеллой.

Кинороманами называли телесериалы: и «Московскую сагу», и «Бригаду», как когда-то—по форме—называли «Семнадцать мгновений весны».

Киноновеллы—так называется задание на первом курсе сценарного факультета. Это, по словам Михальченко, «киносценарий в 8–15 страниц, из нескольких сцен, желательно с неожиданным поворотом сюжета в финале (а, может быть, и в середине, то есть сценарий с одним или несколькими поворотами),—для короткометражного фильма в одну-две части, то есть, десятиминутного или двадцатиминутного»⁶⁵.

Заключение

Язык—дом бытия.

Мартин Хайдеггер

Как уже ясно, сейчас киноповесть—мертвое понятие, нечто вроде забытых брочек или мертворожденной междисциплинарной терминологии (типа «опсигнума» Жюль Делёза). Однако задолго до наступления нынешнего рассвета киноповесть проделала серьезнейший путь—от спорного (ввиду своей ассимилированности, литературоцентричности) понятия до полноценного члена киноведческой жанровой таксономии. Если говорить проще—от именованной «формой» (или отсутствия имени) до звания «жанра».

Конечно же, можно найти параллели в смежных классификациях. В литературе статус повести также не до конца прояснен, и в современных словарях принято обозначать повесть как «литературный жанр», а не «средняя форма эпической литературы», что гораздо верней, на наш взгляд. Параллели мы уже находили—в истории семиотики (и близких ей течений) и локальной киноведческой таксономии неигрового кино. Можно говорить о становлении повествовательного начала в кино и становлении киноязыка как повествовательно-коммуникативной системы.

Есть один момент, который игнорировался нами в данной работе. Это материальная сторона вопроса, связанная с производством. Понятие «киноповесть» и употребление этого понятия как обозначения жанра существовало лишь в Советской России; то есть фильмы-киноповести снимались лишь здесь⁶⁶, в окружении ставших притчей во языцех правил и запретов. Известно, что при плановой системе кинопроизводства, в условиях постоянного контроля за идеологическим содержанием кинопродукции режис-

серам приходилось «выкручиваться», находить определенные решения для того, чтобы выразить свои (подчас неугодные начальству) мысли и идеи, а если говорить проще, требовалось заурядное действие—«протащить» картину. Тогда и приходила на помощь «киноповесть»—имитатор неопределенного жанра, который позволял не детерминировать далее содержание (в т.ч. идеологическое) будущего фильма. С другой стороны, этот «жанр» помогал редакторам, пишущим аннотации в монтажных листах: можно было не думать об обозначении жанра, ведь категория картины уже определена его формой.

Однако нам кажется, что этот локальный случай—глобальный проект под названием «киноповесть как жанр»—коренится глубже, а именно, в языке. Понятие «киноповесть» как средняя форма (по метражу) фильма и смежные ей по осям различных парадигм понятия (киноповесть как киноповествование, как повесть, как сценарий, книга по мотивам фильма и т.д.) находятся, говоря словами лингвистов, в отношении идентичной дистрибуции (или свободного варьирования). Эти отношения, установленные практикой русского киноведения, несправедливы, поскольку в синтагматическом плане смешиваются различные парадигмы. Тем не менее, из-за того, что русский язык («дом российского бытия», если следовать за мыслью Хайдеггера) установил именно такие отношения для данных понятий, произошел парадигматический сдвиг, который мы и описали в этой работе.

И еще. Выше мы уже указывали на эпический оттенок понятий «повесть» и попытки использовать эпический генезис «киноповести» в целях «эпизации» аморфного повествования. Однако нельзя сбрасывать со счетов и некоторые элементы эпичности в фильмах периода «оттепели» и более позднего времени. Зачастую в них вещи, жесты, приметы частной жизни людей приобретали эпический окрас, и эта «эпичность малых вещей», «эпичность малых людей» (например, шукшинских «чудиков») противостояла официозной эпичности, воспринималась чуткой к подтекстам публикой как знак столь чаемой художественской независимости. В подобных фильмах детали быта, драматургическая замедленность, «наивный» психологизм приобретали почти метафизическое звучание. И такие картины называли «киноповестями», хотя их элементы приобретали, быть может, не психологичный, а экзистенциальный характер. Возможно, что в таких случаях «киноповесть» была не столько редакторской уловкой, сколько возможностью *тихо противостоять*, как ни пафосно это сказано, режиму. Само слово «киноповесть», по-видимому, входило в систему особых скрытых опознавательных знаков, понятную лишь единомышленникам. Ослабленная драматургическая конструкция помогала создавать иным способом непередаваемую атмосферу, порожденную индивидуальной поэтикой режиссера—впрочем, может быть, так только казалось режиссерам и их тогдашней публике. А может, кажется и мне,—не настаиваю⁶⁷.

Киноповесть возникает и возрождается на активном перекресте литературы и кино, их непрерывном взаимообогащении (это и начало века, и 30-е годы, и середина 60-х; выходят сценарии фильмов отдельными книгами, книги о снятых лентах крупными тиражами—жди киноповести). Киноповесть как жанровый симулякр часто оказывается проверкой на сценарную

форму. Киноповесть как литературный эквивалент средней формы помогает выдержать стиль, емкость и насыщенность—но только тогда, когда грани этого образования не раздвигаются искусственно. Киноповесть помогает понять и связать в один узел развитие повествования в 10-х и 20-х годах, драматизацию 30-х и схематизацию 40-х.

Однако, каковы бы ни были ее свойства, киноповесть мертва. Как работать с мертвым понятием? На страницах этой работы мы продемонстрировали историко-текстологический подход (при наличии минимального теоретического базиса методологического и междисциплинарного характера) к этому недавнему еще термину. Возможны и иные подходы—формальные (дистрибутивно-лингвистический) или же содержательные (киноведческо-теоретический)⁶⁸. Поскольку «на свете столько же отдельных языков, сколько индивидов», как утверждал младограмматик Г. Пауль, теоретический подход является субъективным до появления априорно результативного метаязыка.

Кажется, это Щерба бранил филологов за то, что при объективном накоплении языкового материала происходит уподобление живого языка мертвому. Щерба считал, что в области языка необходим эксперимент. Через много лет Ролан Барт заявил фактически о необходимости эксперимента в области метаязыка. При символическом материале необходим и символический метаязык—вот одна из множества методологических посылок постструктурализма. Свойства исследуемого текста должны передаваться тексту исследующему.

... Киноповесть—это явление русского языка. Как и повесть. Ну, где повесть в Германии? *Novelle* есть нечто иное. А в Англии? *Story*—это не *storytelling*. А *conte* во Франции—это вообще сказка, басня. Киноповесть же—и киносценарий, и кинофильм, и книга (повесть) по фильму, и чуть не кинороман, и почти киноновелла, едва ли не кинорассказ, уже киносказ, киносказание, киносказка, киноповествование вообще. Это феномен русского языка, и он едва ли может возникнуть, скажем, в Швейцарии...

... Киноповесть возникает как казус, как поручик Кижэ. И как он же—исчезает.

1. Как указывает Дмитрий Салынский в статье «Наброски к проблеме жанров кино» («Киноведческие записки», № 69 (2004), с. 189).

2. Стоит различать понятия «форма» в обыденном значении и литературоведческом. В обыденном (широком) значении это слово отсылает к некому своду писанных или неписанных правил, соблюдение коего и означает, что данный объект соответствует «форме»; в современном литературоведении это слово отсылает к определенному критерию—критерию объема текста.

3. До сих пор немецкое *novelle* переводят часто как повесть. Скажем, знаменитую *Traumnovelle* Артура Шницлера переводят как «Повесть-мечта» или «Повесть-сон».

4. Б е л и н с к и й В. Избранные сочинения. М., 1948, с. 59.

5. Ср.: «ПОВЕСТЬ, эпический прозаический жанр. <...> Следует различать древне-русский термин “повесть” (всякий “рассказ”, “повествование” о каких-либо событиях: ср. “Повесть временных лет” и т.п.) и современный термин, начавший складываться лишь в 19 веке. <...> В теоретической литературе бытует понимание термина “Повести” как “средней” формы эпической прозы. С этой точки зрения Повесть сопоставляется с *романом* (большая форма прозы) и *новеллой* или *рассказом* (малая форма). <...> Жанр Повести остается одним из ведущих в

современной прозе, хотя границы между Повестью и романом оказываются все более размытыми и различие между ними все более сводится к чисто объемному» (статья «Повесть»—В кн.: Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987, с. 393; принятое в словаре сокращение мной раскрыты).

6. Некоторые виды авангардной литературы, заключающие в себе просто бессмысленный ряд слов или букв, невозможно просто визуально представить, но практически все визуальные конструкции в кино можно описать хотя бы с помощью остенсии или сравнения. Если на экране показано нечто совершенно не распознаваемое на первый взгляд, обычно через какое-то время зритель уже сопоставляет этот объект с чем-то более знакомым. Т.е. мы можем сказать о том, что в референтной части фильма—диегезисе—происходят какие-то события («дым клубится на фоне черноты»), в то время как авангардистский пассаж «пивы ыашшоудапивать раоитоп» вообще может не иметь никакого референта.

7. См.: «Пегас», журнал, Москва, 1915, № 1 (январь).

8. См.: «Вестник кинематографии», журнал, 1915, №№ 11–12.

9. Первая статья была подписана: «Н. Петровский», остальные—«И. Петровский»; скорее всего, в подписи первой статьи опечатка.

10. При цитировании текст приводится к нормам современной орфографии и пунктуации с сохранением авторского стиля и архаичных неологизмов.

11. Понятие «кино-пьеса» в дореволюционной киномысли во многом аналогично искусствоведческому англоязычному раннему кинопонятию *photoplay* и, возможно, калькирует его. *Photoplay*, в противоположность *movie*, обозначавшему фильм как развлечение, означает фильм как произведение искусства (книга раннего кинотеоретика Хуго Мюнстерберга называлась «Photoplay: a psychological study»).

12. «Пегас», журнал, Москва, 1916, № 9–10 (сдвоенный номер за сентябрь–октябрь).

13. Более мелкие выражения этой тенденции: согласно фильмографическому справочнику Вениамина Вишневого «Художественные фильмы дореволюционной России», с 1910 года начинают появляться кинороманы, число которых неуклонно увеличивается до 1917 года. За это время появилась даже одна (возможно, я что-то пропустил) киноповесть. В 1914–1915 гг. в различных журналах, пишущих о кино, появляются «повести», «мистические драмы» и т.д. и т.п., которые записаны с соответствующих фильмов этих жанров. Кроме того, раздавались голоса критиков, призывавших дать актерам больше свободы в мимической игре, чтобы проявить всю палитру театрального дарования.

14. Чернышов А. А. Русская дооктябрьская киножурналистика. М., Издательство московского университета, 1987, с. 186; сам Чернышов не вполне правомерно отождествляет киноповесть с «психологической фильмой».

15. См.: «Кино-драма и кино-роман».—«Кино-неделя», журнал, Москва, 1924, № 5.

16. Туркин В. Сюжет и композиция сценария. М., 1934, с. 94

17. Кузнецова В. К истории становления жанров в советском кино 30-х годов.—В кн.: Актуальные проблемы теории киножанров. Сборник. Вып. 5. Л., 1977, с. 62.

18. Марголит Е. Эволюция фольклорной традиции в украинском советском кино. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1979, с. 12–13.

19. Интересно, что при повторном выпуске озвученного варианта фильма «Конец Санкт-Петербурга» в 1969 году он был назван «киноповестью». Таким образом, тенденция, обозначенная Туркиным, к 70-м—расцвету киноповести—нашла свое полное выражение в этом частном случае. Стоит отметить, что Пудовкин из всех «монтажников» 20-х, пожалуй, наиболее консервативен, и фильм, режиссером коего он считается, именно поэтому мог иметь право называться «киноповестью».

20. Первый в своей статье раскритиковал метод «Фаддея Кинтошкина», который по общеизвестной схеме стряпал сценарии для фильм. Второй оговорил в своем пособии невозможность построения четкой схемы для повествовательного (новеллистического) типа сюжета.

21. Волкенштейн В. Драматургия кино. М., 1939, с. 79–80.

22. Маневич И. Повествовательные жанры в кинодраматургии. М., 1965, с. 23.

23. Фильм был назван, как и литературный оригинал, но думается, название сохранили не зря.
24. См.: Ю р е н е в Р. Краткая история советского кино. М., 1979, с. 149.
25. См.: З а к М. Пусть живет киноновелла.—«Искусство кино», 1959, № 12, с. 51.
26. См.: К л а д о Н. Письма без конвертов.—«Искусство кино», 1959, № 12, с. 116.
27. В № 6 журнала «Искусство кино» за 1959 год был опубликован сценарий Юрия Нагибина «Пути-дороги...», в котором пути-дорожки разошлись на два финала. Сценарист просил читателей высказать мнение: какой конец лучше? Ясно, что сценарий, написанный так, что к нему могут подойти оба финала, имеет нечеткие драматургические очертания. Стоит только вспомнить о том, что в древнегреческом театре—родоначальнике европейской жанровой системы—трагедия и комедия отличались по финалу и—началу и темпоритму,—чтобы осознать, насколько разветвление категориальной системы кинотаксономии сделало ее жанровую парадигму ризоматичной.
28. В данном случае мы употребляем это понятие просто как «ослабление драматургической структуры», абстрагируясь от любых коннотаций.
29. Не поступивший в Литературный институт и продолжавший писать литературные произведения, Василий Макарович некоторые свои произведения осознанно или вынужденно помещал в разряд «киноповестей». Поскольку с ним это происходило чаще, чем с другими, можно назвать это его традицией.
30. Б е л я е в В., П о д о л я н и н И. В поисках брода.—«Искусство кино», 1962, № 4–5.
31. См.: А р н о л ь д и Э. Жанры раннего кинематографа.—В кн.: Вопросы киноискусства. Сборник. Вып. 6. М.: Наука, 1962.
32. См.: «Искусство кино», 1960, № 11; цитата по кн.: А н н и н с к и й Л. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980, с. 191.
33. Б а с к а к о в В. Спор продолжается. М.: Искусство, 1968, с. 23.
34. См.: Д о в ж е н к о А. Лекции на сценарном факультете. М.: ВГИК, 1963, с. 5.
35. См.: П р о ж и к о Г. Жанры в современном документальном кино 60–70-х. М.: ВГИК, 1980.
36. М а н е в и ч И. Повествовательные жанры в кинодраматургии. М., 1965, с. 4.
37. См. там же, с. 6.
38. В справочнике В.Вишневого, как мы помним, из киноповестей едва ли найдется несколько штук.
39. М а н е в и ч И. Повествовательные жанры в кинодраматургии. М., 1965, с. 7.
40. Там же, с. 22.
41. Там же, с. 21.
42. Там же, с. 14.
43. Ю р е н е в Р. На подступах к роману.—В кн.: Театр и кино. Сборник. М., 1967.
44. См. главу «Киноповесть и фильм («Калина красная»)» в книге Ю.Тюрина «Кинематограф Василия Шукшина» (М., 1984).
45. Проблема жанров на современном этапе развития советского киноискусства. Материалы научно-практической конференции (Москва, 20–21 октября 1976). Сборник, М.: НИИГИК, 1977, с. 33.
46. В л а с о в М. Виды и жанры киноискусства. М., 1976, с. 68.
47. Там же, 67.
48. Там же, с. 69.
49. М а н е в и ч И. Повествовательные жанры в кинодраматургии, М., 1965, с. 14.
50. Б е л и н с к и й В. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1953, с. 271–272.
51. В л а с о в М. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976, с. 64.

52. Б е л и н с к и й В. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1953, с. 271.
53. Проблема жанров на современном этапе развития советского киноискусства. Материалы научно-практической конференции (Москва, 20–21 октября 1976). М.: НИИТИК, 1977, с. 194–195.
54. М а н е в и ч И. Сквозь магический кристалл. М., 1977, с. 49.
55. Н е ч а й О., Р а т н и к о в Г. Основы киноискусства. Минск: ВИК, 1985, с. 58.
56. Г а б р и л о в и ч Е. Работа над киноновеллой.—В кн.: Мастерство кинодраматурга. Сборник. М.: ВГИК, 1980, с. 122.
57. Г е р а с и м о в С. Герой и современность: социалистический образ жизни на экране кино и телевидения (доклад на пленуме СК СССР). В кн.: Г е р а с и м о в С. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 3. М., с. 243–244.
58. Б е л о в а Л. Сквозь время. М.: Искусство, 1978.
59. С о б о л е в Р. Виды и жанры кино.—В кн.: Встречи с X музой. Кн. 1. М.: Просвещение, 1981, с. 175.
60. К л и е н т о в А. Пять встреч с музой кино. М., 2001, с. 178.
61. Ч е р н ы ш о в А. А. Русская дооктябрьская киножурналистика. М.: Издательство московского университета., 1987, с. 182.
62. С м.: З а й ц е в а Л. Кинороман как синтез повествовательных форм. М.: ВГИК, 1990.
63. С м.: М и х а л к о в и ч В. Рождение киноповествования.—В кн.: Экранные искусства и литература. Выпуск о немом кино. М., 1992.
64. Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в 6 тт. Т. 2. М.: «Искусство», 1964, с. 96–97.
65. М и х а л ь ч е н к о С. Киноэтюды. Киноновеллы. Записные книжки. Первый год обучения на сценарном факультете. М.: ВГИК, 2006, с. 44.
66. Мы уже цитировали книгу Марата Павловича Власова, пытавшегося показать, что и зарубежные фильмы можно признать киноповестями. Однако примеры Марата Павловича нам не кажутся убедительными. Кроме того, известный киновед тем самым навязывал фильмам, обычно определявшимся в родных жанровых таксономиях совершенно определенно, признаки чужеродного псевдожанрового образования.
67. Мысли, содержащиеся в этих абзацах, появились при осмыслении идей и сведений, полученных в результате длительных консультаций с моими преподавателями, очевидцами событий и явлений времени «расцвета феномена киноповести»: Klarой Михайловной Исаевой и Дмитрием Афанасьевичем Сальнским. От всей души благодарю их за концептуальные замечания и советы по редактуре этой работы.
68. Между прочим, мы считаем, что понятие «киноповесть» не вполне справедливо стало мертвым; на наш взгляд, оно весьма и весьма неправомерно вышло из киноведческого обихода. Оно еще может послужить, но—как уже было нами сказано во *Введении*—в качестве чисто формального обозначения, как аналог «средней литературной формы» в кино. При наличии установленных границ объема, метража (сейчас только эти параметры могут оправдать существование подобного термина; думается, объем киноповести—примерно от 70 до 110 минут: при меньшем объеме получится киноповесть или киноновелла, при большем уже есть намек на кинороман) это понятие может соотноситься с бытующим определением «среднеметражного фильма».
-