



КИНОИСКУССТВО

Авторы: К. Э. Разлогов; О. С. Лебедева (киномузыка)

КИНОИСКУССТВО, вид худож. творчества, основанный на разл. технич. способах записи и воспроизведения изображения в движении, как правило, в сопровождении звука. До 1927 фильмы демонстрировались с «живой» музыкой, а в случае необходимости – и с титрами или комментариями киномеханика, впоследствии – спец. комментатора (немое кино), затем с механически записанной синхронной фонограммой (звуковое кино). Включая драматургич., языковые, живописно-пластические, муз. элементы, игру актёров, К. перерабатывает и синтезирует опыт и эстетич. свойства лит-ры, театра, живописи, музыки в соответствии с особенностями экранного творчества. Обладая свойствами «зримой литературы», «движущейся живописи», «цветомузыки», К. отвечает потребности в синтетич. форме творчества, расширяющей потенциал образной выразительности и усиливающей обществ. резонанс худож. деятельности. В основе традиц. эстетики кино лежит эффект реальности, имманентная достоверность фотоизображения, а с появлением звукового кино – звукозаписи и звуковоспроизведения.

Произведение К. создаётся в процессе совместной работы кинодраматурга (автора сценария); режиссёра, определяющего истолкование и реализацию замысла и руководящего работой остальных участников постановки; актёров, воплощающих образы действующих лиц; оператора, характеризующего действие средствами композиционной, светотональной и цветовой трактовки кадров; художника, находящего изобразит. характеристику среды действия и костюмов действующих лиц (а в анимационном кино и внешнюю характеристику персонажей); композитора, звукорежиссёра, монтажёра и др.

Различают 3 осн. вида К. – игровое кино, [документальное кино](#) и [анимационное кино](#).

В игровом кино средствами исполнительского творчества воссоздаются реальные или

вымышленные события, как правило, на основе специально написанного сценария либо переработки произведений лит-ры – документальной или худож. прозы, театральной драматургии и др. В принятой русскоязычной терминологии игровое кино часто называют художественным, хотя таковыми в собств. смысле слова являются и мн. неигровые ленты. За рубежом распространён также термин «fiction film» (букв. – фильм, основанный на вымысле), однако и он неточен, ибо в игровом кино возможно создание произведения на строго документальной основе.

Анимационное (мультипликационное) кино базируется на съёмке неподвижных объектов (обычно последовательных фаз движения), которые при проекции объединяются на экране в целостное движение. Наиболее распространённые формы анимации – рисованная, кукольная и компьютерная, однако эта техника даёт также возможность реконструировать движения актёров или статистов, оживлять фотографии неподвижных объектов, начертания, нанесённые непосредственно на плёнку, и т. п. Техника анимации позволяет воспроизводить как жизнеподобные ситуации, так и условные стилизованные формы, вплоть до полной абстракции. Степень художественности в документальных фильмах, создаваемых на основе запечатлённых на плёнку реальных событий и действий, может быть разной в разл. жанрах – от чисто информационных хроникальных лент до образной публицистики и документально-поэтич. фильмов, построенных всецело по законам иск-ва.

Определённые черты и качества иск-ва свойственны и такой полифункциональной, прикладной форме кинематографии, как научно-популярное кино, которое может содержать документальные, анимационные и игровые кадры и эпизоды. Широкое распространение, особенно на телевидении, получили и короткометражные рекламные фильмы с рядом специфич. худож. особенностей.

Сугубо худож. направленность характеризует разнородную группу фильмов, которые можно условно назвать экспериментальными. Они могут быть игровыми, анимационными или документальными либо сочетать в себе элементы разных видов кинотворчества. Мн. экспериментальным произведениям присущи отказ от жизнеподобия, повествовательности, традиц. средств кинематографич. выразительности и стремление найти принципиально новые формы построения кинопроизведений: опыты с «цветомузыкой», картины, смонтированные из

непрерывного потока разных кадров, обыгрывание разл. скорости проекции, степеней освещённости экрана и т. п. Если в раннем кино эксперименты были составной частью кинопроцесса в целом, то с кон. 1920-х гг. авангардистские направления в К. развивались за пределами репертуара кинотеатров и были рассчитаны на специфич. и довольно узкую аудиторию.

Уже в период немого кино сложилось деление фильмов на короткометражные (менее 35 мин), полнометражные (как правило, от 1 до 2 ч) и многосерийные, демонстрирующиеся обычно в неск. сеансов. В кон. 20 в., с распространением телевизионных форматов, полнометражными стали считаться фильмы длительностью 52 мин и более.

Жанры К., относительно чётко разграничивавшиеся на ранних стадиях развития кино (мелодрама, приключенч. фильм, комедия и др.), видоизменяются, испытывают тенденцию к слиянию, взаимопроникновению или даже распаду. В одном произведении могут сочетаться черты комедии, мелодрамы, детектива и т. п. Жанровая трактовка фильма (степень его верности тому или иному жанровому канону) обусловлена прежде всего творч. индивидуальностью, эстетич. воззрениями режиссёра, кинодраматурга и др. создателей фильма.

Исторический очерк

История К. началась с изобретений Т. А. Эдисона и бр. Л. и О. Люмьер. Первый публичный платный сеанс состоялся в парижском «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок 28.12.1895. Уже в ранние кинопоказы в кон. 19 в., наряду с видовыми и документальными сценами, включались игровые ленты – комич., мелодраматич., феерические и т. п., по своей природе, безусловно, принадлежавшие к сфере худож. деятельности, хотя их авторы были ещё весьма далеки от понимания специфич. возможностей К. В первые десятилетия истории кино кинематографисты энергично и порой весьма упрощённо осваивали опыт др. искусств, создавая экранизации театральных спектаклей, популярных лит. произведений, представлений мюзик-холла, даже песен. Одновременно получили распространение реконструкции подлинных событий, как исторических, так и современных. Постепенно разрабатывались специфич. выразит. средства иск-ва экрана: система планов –

общий, средний, крупный; разл. ракурсы (точки зрения), движения камеры (панорамы, наезды и отъезды); разные формы монтажа эпизодов и кадров, в частности раскадровка внутри отд. сцен; перекрёстный и параллельный монтаж. Усложнялась драматургич. структура, совершенствовались формы актёрского исполнения, изобразительно-пластич. решения. Претерпевали изменения и формы муз. сопровождения – от импровизаций пианиста (тапёра) до специально написанных партитур для больших оркестров.

К сер. 1910-х гг. в К. стран с развитой кинематографией – США, Франции, Италии, России, Японии и др. – сложилась система монтажного повествования, позволившая собрать воедино большинство открытых ранее выразит. средств, подчиняя их общим задачам произведения. Одна из ключевых ролей в этом процессе принадлежит амер. режиссёру Д. У. [Гриффиту](#). Ведущее место в кинорепертуаре заняли игровые повествовательные фильмы, сохранившие доминирующее значение и в дальнейшем. Именно на этом этапе кино завоевало в обществ. мнении право на звание иск-ва. Соответственно оно стало оказывать всё более сильное обратное влияние на др. виды иск-ва. Постепенно формировалась система видов и жанров К., порой тесно взаимодействующих между собой. В жанровой структуре К. с первых лет его истории одно из ведущих мест заняла комедия. Получившие в это время широкое распространение феерич. и сказочные сюжеты в дальнейшем дали импульс развитию «фильмов ужасов» и др. фантастич. киножанров, в особенности [фэнтези](#). В ряду наиболее популярных были приключенч. фильмы, со временем дифференцировавшиеся на детективные, гангстерские, полицейские и шпионские ленты, [вестерны](#), экзотич. приключения. С нач. 1910-х гг. на экранах стали появляться постановочные картины (к кон. 20 в. получившие назв. «блокбастеры»), использовавшие возможности кино для создания пышных зрелищ, в частности на материале истории и мифологии Древнего мира и античности, библейских сказаний (т. н. пеплумы). В массовой экранной продукции преобладала авантюрная линия, свойственная популярному жанру «плаща и шпаги». Постоянной и преобладающей составной частью кинорепертуара стали картины, основанные на драматич. сюжетах, в ряду которых особой любовью зрителей пользовались мелодрамы. Вместе с тем К. разных стран и регионов было богато примерами аналитич. подхода к истории – т. н.

ретроспективного документализма. В ходе историч. развития жанровая палитра становилась всё более богатой и разнообразной, усиливалось взаимодействие между разл. жанрами К. Освоение опыта др. искусств вписывалось в общие процессы развития поэтики кино. Наиболее тесные связи К. сохранило с прозой и театром, что было обусловлено ведущей ролью игровой повествовательности. Индивидуальные особенности того или иного произведения влияли преим. на стилистич. детали, не затрагивая общей структурной основы.



Кадр из фильма «Женщина ниоткуда». Режиссёр Л. Деллюк. 1923.

В 1920-е гг. особое распространение получили поиски живописно-пластич. и ритмич. выразительности кинематографич. образа. Наиболее яркими примерами были нем. экспрессионизм в кино (П. Вегенер, Р. Вине, Ф. Ланг, П. Лени, Ф. В. Мурнау) с его подчёркнутым гримом, рисованными утрированными декорациями, искажёнными пропорциями и франц. импрессионизм (А. Ганс, Ж. Дюлак, Л. Деллюк, М. Л'Эрбье, Ж. Ренуар, Ж. Эпштейн) с обилием фотографич.

живописных эффектов. Заметно их влияние и на др. течения и нац. школы, в особенности на швед. кино. Иначе трансформировала повествовательные стереотипы амер. эксцентрич. комедия (Б. Китон, Г. Ллойд, М. Сеннетт, Ч. Чаплин): принцип рассказа здесь не нарушался извне метафорич. сопоставлениями, а скорее взрывался изнутри эксцентрич. структурой гэгга, нарушавшего законы бытовой логики, продолжая традицию эксцентрич. форм зрелищных искусств.

В условиях рыночной экономики кино становилось выгодным коммерч. предприятием, право решать творч. вопросы постепенно присваивали продюсеры (эта система нашла наиболее полное воплощение в Голливуде). Искания, не соответствовавшие гл. зрелищно-повествовательной линии развития коммерч. кино, вытеснялись в область эксперим. кинематографа, где преобладали чисто формальные поиски в русле таких худож. направлений, как дадаизм (Р. Клер), абстракционизм (Х. Рихтер, В. Эггелинг, В. Рутман, О. Фишингер), сюрреализм (Л. Буньюэль).

В кон. 1920-х – нач. 1930-х гг., с приходом в кино звука (первым удачным опытом



Кадр из вестерна «Дилижанс».

Режиссёр Дж. Форд. 1939.

принято считать ф. «Певец джаза» амер. реж.

А. Кросленда, 1927), палитра экрана

обогатилась звучащим словом и естеств.

шумами, более гибкими и разнообразными стали

формы муз. сопровождения. Одновременно

закреплялось ведущее положение игрового

повествоват. полнометражного фильма. К

этому времени исчерпали себя эксперим.

течения, чьи находки во многом ассимилировал

повествоват. кинематограф. В целом развитие К. в 1930-х гг. было отмечено творч.

разработкой наиболее жизнеспособных (приспособленных как к уровню развития

техники кино, так и к уровню зрительского восприятия) выразит. средств

предшествующего периода.

В качестве массового вида иск-ва К. было востребовано как средство политико-

идеологич. воздействия, что особенно ясно проявилось в прямом использовании

средств кино для фашистской и милитаристской пропаганды в Германии, Италии,

Японии и ряде др. стран. Вместе с тем развивались и антибуржуазные тенденции

(англ. школа документального кино, произведения критич. реализма во Франции и

США). В годы 2-й мировой войны возросла роль документалистики.



Кадр из фильма «Похитители

велосипедов». Режиссёр В. Де

Сика. 1948.

Одним из достижений К. 1940-х гг. стала т. н.

глубинная мизансцена, в сочетании с

внутрикадровым монтажом позволившая на

новом этапе вернуться к эффекту

достоверности. Родоначальниками этого

специфич. метода считаются Ж. Ренуар, М. И.

[Ромм](#) и [У. Уайлер](#), а самыми яркими

представителями – О. [Уэллс](#) и А. [Хичкок](#).

Вместо того чтобы разрезать плёнку, а потом

склеивать её фрагменты, авторы такого рода

фильмов отделяли главное от второстепенного

путём движения камеры (а вместе с ней и взгляда зрителя) – зачастую весьма сложного, переходящего от персонажа к персонажу, от говорящего к слушающему, от одного события к другому. В одном кадре могло быть одинаково отчётливо показано неск. планов: передний, средний и задний. Если в первые десятилетия истории кино операторы постепенно учились выделять фокусировкой в кадре лишь определённую пространственную зону, в которой происходило действие, их последователи в 1940-х и 1950-х гг. благодаря особому рода оптике проделали обратную операцию. Это позволяло вносить в кадр, наряду с необходимыми, основными для дальнейшего развития событий элементами, второстепенные объекты, составляющие часть информац. фона. Экран уподоблялся детективному повествованию, в котором самые существенные детали остаются незаметными, поскольку перемешиваются с другими – несущественными или уводящими в сторону от линии расследования. Зритель, т. о., сам как бы становится соавтором повествования и, пытаясь разгадать замысел автора, может двинуться в совершенно непредвиденном направлении. Более того, действие на переднем плане нередко использовалось как преграда, препятствующая восприятию осн. содержания кадра и заставляющая зрителя пробираться сквозь эти подробности, чтобы выйти на открытое пространство сюжета.

При этом большинство фильмов по-прежнему было призвано рассказать зрителю определённую историю, так или иначе «скрывая» способы своего специфически худож. воздействия. На этой повествовательной основе К. ассимилировало и технич. новшества – технологию получения цветного изображения (с 1930-х гг.), разл. пропорции экрана (с 1950-х гг. широкий экран, широкий формат и т. п.), а также получившие распространение значительно позднее способы воспроизведения стереоскопич. изображения, опыты поли- и вариозэкрана и т. п.

В эстетике кино после 2-й мировой войны вновь стала актуальной теория реалистич. природы киноизображения. Мастера итал. неореализма (Р. Росселлини, П. Джерми, Дж. Де Сантис, В. Де Сика и др.) провозгласили в качестве основного принцип экранной реконструкции потока жизни. Именно такие фильмы внесли наиболее ощутимый вклад в развитие выразит. средств К., хотя их авторы стремились к максимальной анонимности. С кон. 1950-х гг. в К. стали происходить существенные изменения, связанные, в частности, с взаимодействием кино и телевидения, которое

способствовало созданию фильмов «нестандартной» длительности – от короткометражных лент до многочасовых сериалов, а также стимулировало и развитие новых жанров. Одновременно возникали и развивались формы телевизионного экранного творчества, тесно связанные с К. Влиянием телевидения были обусловлены и такие новые явления в документалистике, как «прямое кино», «синема-верите» («кино-правда») и др. Некоторые игровые фильмы стали создаваться в двух вариантах – кинематографич. и телевизионном.

Абсолютизация принципа жизнеподобия и достоверности в кино и на телевидении вызвала к жизни теологич. теорию кино, согласно которой самоустранение человека как автора даёт возможность раскрыть подлинный смысл реальности в целом и любого её фрагмента, обнаружить в ней Творца, чей текст и запечатлевается благодаря механизмам экранного иск-ва. Внедрение кинематографич. проблематики в сферу размышлений о смысле бытия повысило обществ. престиж К., позволило расширить его возможности в области отражения духовного мира человека, сложных психологич. состояний, широких филос. обобщений. Филос. интеллектуальное кино завоевало права гражданства в период «оттепели» в К. соц. стран (фильмы А. [Вайды](#) и польск. школы) и в лучших произведениях крупнейших мастеров Запада (Ф. [Феллини](#), М. [Антониони](#), Л. [Висконти](#), Ж. Л. [Годара](#), Р. [Брессона](#), Ф. [Трюффо](#), И. [Бергмана](#), К. Т. [Дрейера](#), Л. Буньюэля и др.). Существенное влияние на европ. кинематографистов оказало творчество япон. режиссёров Кэндзи [Мидзогути](#), Ясудзиро [Одзу](#), Акиры [Кurosавы](#).

В 1960–70-х гг. в США и странах Зап. Европы, а позднее в Центр. и Вост. Европе б. ч. посетителей кинотеатров составили студенчество и интеллигенция. Новая ситуация привела к своеобразному переплетению в отд. фильмах элементов авангардистской выразительности и стереотипов массовой культуры. Если раньше кинематографич. эксперименты почти никогда не получали выхода к широкой публике, то теперь причастность к авангарду стала одним из залогов кассового успеха. На Западе и в Вост. Европе получила распространение теория т. н. авторского кино, в рамках которой утверждалось, что фильм, как и др. произведения автономных искусств, является результатом индивидуального творчества, что режиссёр и сценарист вместе представляют собой единого автора.

В кон. 1960-х – нач. 1970-х гг. в условиях роста обществ. активности разных слоёв населения К. было вынуждено более непосредственно откликаться на текущие события, что привело к распространению «политических фильмов», по своей направленности весьма неоднородных. В среде кинематографистов, связанных с движением протеста, особенно в зап.-европ. странах, возникли представления о необходимости тотального разрушения бытового правдоподобия на экране, кардинальной «деконструкции» экранного образа. Активизировались разл. течения альтернативного кино, создавались открыто агитационно-пропагандистские ленты.

С 1970-х гг. в промышленно развитых странах возобладала тенденция к своеобразному возрождению старых жанров, в первую очередь мелодрамы, к оживлению традиц. форм кинематографич. повествования. Вместе с тем внимание ведущих режиссёров (Б. [Бертолуччи](#), П. П. [Пазолини](#), П. и В. Тавиани, Э. [Скола](#), Р. В. [Фасбиндер](#), Ф. [Шлёндорф](#) и др.) сместилось из сферы поисков новых средств выразительности в область всестороннего осмысления социопсихологич. проблем бытия. В этот период Голливуд не только восстановил те позиции, которые занимал в мировом кинопроцессе в кон. 1940-х гг., но очень быстро завоевал качественно новый плацдарм, приняв на себя глобальную функцию мейнстрима (основного потока) кинематографич. культуры. Результатом стала потеря нац. самобытности продукции крупных голливудских студий, по существу, перешедших к произ-ву транснациональной продукции, изначально рассчитанной на планетарное распространение. Мейнстрим породил «артхаус» – специализир. маленькие принципиально убыточные кинотеатры, где демонстрируется авторское кино, «кино как искусство». Т. о., интеллектуальное кино превратилось в своего рода субкультуру. Сформировались две ветви – «прокатное» и «фестивальное» кино, следствием чего стал бурный рост количества фестивалей по всему миру.

Глобализационные процессы 1980–1990-х гг. дали импульс развитию самобытных кинематографич. школ в ряде государств Зап. Европы, появлению новых кинематографий во многих странах Азии, Африки, Лат. Америки. Среди режиссёров, создавших самобытный киноязык: П. [Альмодовар](#), А. [Каурисмяки](#), Й. Стеллинг, Э. [Кустурица](#). С процессом формирования [постмодернизма](#) тесно связано иск-во



Кадр из фильма «Возвращение».
Режиссёр П. Альмодовар. 2006.

режиссёров П. [Гринауэя](#), Д. [Линча](#), К. [Тарантино](#). Влияние клиповой эстетики во многом определяет стилистику фильмов Т. Тыквера, Д. Бойла, Ж. П. Жене и М. Каро, Г. Ван Сента. Для этого периода также характерен возросший интерес зап. кинематографа к культуре и эстетич. принципам Китая и Юго-Вост. Азии. В 1980–2000-х гг. междунар. признание получили режиссёры Ли Ань (в зап. прессе – Ang Lee, Энг

Ли), Чэнь Кайгэ, [Чжан Имоу](#), Цзян Вэнь, Лоу Е, Хо Цзяньци, Ван Цюаньань, Цзя Чжанкэ, [Им Квон Тэк](#), [Ким Ки Дук](#) и др. Как оппозиция голливудскому мейнстриму воспринимается в мире кинематография Ирана (А. [Кияростами](#) и др.), заставившая вспомнить об опыте итал. неореализма.

К кон. 20 в. развитие К. осложнилось в результате появления новых телевизионных систем – кабельного ТВ, вещания с помощью спутников и др., а также распространения видеомагнитофонов и видеопроекторов, видеокассет и видеодисков, которые составляют существенную конкуренцию коммерч. киносети, параллельно открывая перспективы развития новых форм иск-ва экрана, не связанных с кинематографич. техникой. Проблемы кризиса К., поглощаемого телевидением, вызвали к жизни один из самых громких манифестов рубежа 20–21 вв. – «Догма», инициатором которого стал Л. фон [Триер](#).

В России К. развивалось в контексте мирового кинопроцесса, хотя и обладало своей спецификой. Первый игровой ф. «Понизовая вольница» («Стенька Разин и княжна», реж. В. Ф. Ромашков) вышел на экраны в 1908. В 1910-х гг. осн. источником образов для молодого кинематографа служила рус. классич. лит-ра. В это время была создана «Русская золотая серия» – ряд фильмов по произведениям Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, А. Н. Островского, Ф. М. Достоевского и др. Создавались также комедии, приключенч. сериалы, историч. хроники. Первый отеч. полнометражный фильм – «Оборона Севастополя» (1911, режиссёры В. М. Гончаров и А. А. [Ханжонков](#)). Признание получили режиссёры Е. Ф. [Бауэр](#), П. И. [Чардынин](#), Я. А. [Протазанов](#),

актёры В. В. [Холодная](#) и И. И. [Мозжухин](#).

С установлением сов. власти кино в силу массовости своего распространения получило статус, по известной формулировке В. И. Ленина, «важнейшего из искусств». Развивая и перерабатывая принципы монтажного повествования в хронике и агитфильмах рубежа 1910–20-х гг., в образной публицистике и монтажных картинах, в ставших классическими игровых произведениях 2-й пол. 1920-х гг., сов. кинематографисты стремились к тому, чтобы их творч. эксперименты были понятны миллионам.



Кадр из фильма «По закону».
Режиссёр Л. В. Кулешов. 1926.

В поисках нового киноязыка успешно разрабатывались принципы метафорич. фильма, использовавшего возможности сопоставления разнопорядковых явлений и формирования общего смысла на основе их монтажного столкновения («интеллектуальное кино» С. М. [Эйзенштейна](#), «эффект Кулешова», «Кино-Глаз» Д. [Вертова](#), и др.). Художники экрана развивали технологию членения пространства на разномасштабные планы, применяли перекрёстный монтаж на сюжетном и технич. уровнях, что обогащало формы кинорассказа (игровые и документальные

фильмы А. М. [Роома](#), Ф. М. [Эрллера](#), Е. В. Червякова, Э. И. [Шуб](#), Г. М. [Козинцева](#) и Л. З. [Трауберга](#), В. А. Ерофеева и др.). Важной особенностью сов. К. 1920-х гг. было повышенное внимание к обобщённым эпич. формам (С. М. Эйзенштейн, В. И. [Пудовкин](#), А. П. [Довженко](#), Н. М. [Шенгелая](#) и др.).

В 1930-е гг. наряду с историко-революц. картинами (бр. [Васильевы](#), Е. Л. [Дзиган](#), М. И. Ромм, С. И. [Юткевич](#)) появились кинопроизведения, вдохновлённые утопич. настроениями, пафосом всеобщей гармонии, обогатившие киноязык множеством находок и вскоре в большинстве своём подвергшиеся остракизму за формализм (фильмы И. А. [Савченко](#), Б. В. [Барнета](#), А. И. [Медведкина](#), А. М. Роома и др.). Эстетич.

унификация в соответствии с требованиями канона социалистич. реализма приводила к жанровому и стилевому единообразию (одним из ведущих жанров стал историко-биографич.), в то же время выдвигая на первый план актёрские индивидуальности в лучших кинопроизведениях эпохи (фильмы С. А. [Герасимова](#), А. Г. [Зархи](#) и И. Е. [Хейфица](#), Ю. Я. [Райзмана](#)). Вместе с тем в 1930-х гг. возникла сов. массовая кинокультура, получили распространение фильмы развлекат. жанров, отмеченные влиянием идеологич. стереотипов, но основанные на приключенч. и комич. элементах, популярных песнях и т. д. (фильмы Г. В. [Александрова](#), И. А. [Пырьева](#), А. В. [Ивановского](#), К. К. [Юдина](#) и др.). Невзирая на ужесточавшуюся идеологич. цензуру, жанрово-стилевое многообразие К. проявилось в развитии и взаимообогащении нац. кинематографий СССР.

В годы Вел. Отеч. войны особое значение приобрели фронтовая кинохроника, военно-пропагандистские фильмы. Самыми популярными были жанры мелодрамы, комедии и народной трагедии (фильмы А. Б. [Столлера](#), Л. Д. [Лукова](#), Г. М. Раппапорта, В. И. Пудовкина, Ф. М. Эрмлера, М. С. [Донского](#), Б. В. Барнета, А. М. Роома и др.).

В послевоенные годы по экономич. и идеологич. причинам существенно сократился объём кинопроизводства. Ведущим вновь стал историко-биографич. жанр, трактуемый в рамках эстетич. догм социалистич. реализма.

В 1950–60-х гг. наступило время эстетич. обновления К. Развивались новые принципы строения фильма, нарушавшие традиц. каноны киноповествования. В экранном творчестве стали широко применяться самые разнообразные формы стилистич. полифонии: сочетание документальных, анимац. и игровых сцен, «коллажи» цитат – пластич., муз., титровых и текстовых; звукозрительный контрапункт, разработка экранного внутреннего монолога, связанные с опытом телевидения приёмы прямого обращения к зрителю и т. п. Широкое распространение получил жанр бытовой драмы. Внимание к частному человеку отличало фильмы В. С. Ордынского, Л. А. [Кулиджанова](#), М. А. [Швейцера](#), Я. А. Сегеля, С. И. [Ростоцкого](#), Ю. П. Егорова, М. М. [Хуциева](#), Г. Н. [Чухрая](#), М. Н. Калика и др. Новый импульс развитию киноязыка дал ф. «Летят журавли» реж. М. К. [Калатозова](#) и оператора С. П. [Урусевского](#). Возрос интерес к документальному кино (фильмы Ф. М. Эрмлера, М. И. Ромма, В. П.

Лисаковича, П. С. Когана, Б. Д. Галантера и др.).



Кадр из фильма «Тени забытых предков». Режиссёр С. И. Параджанов. 1965.

В кон. 1960-х – сер. 1980-х гг., несмотря на идеологич. давление, отеч. К. выходило на новые рубежи в творчестве Анд. А.

[Тарковского](#), А. Ю. [Германа](#), А. С.

[Кончаловского](#), Н. С. [Михалкова](#), С. И.

[Параджанова](#), К. Г. [Муратовой](#), И. А. [Авербаха](#),

Г. Н. [Данелии](#), Л. Е. [Шепитько](#), Г. А. [Панфилова](#),

Э. Г. [Климова](#), С. А. [Соловьёва](#), Р. Г. [Балаяна](#),

Д. К. Асановой, П. Г. Чухрая и др. Широкой

популярностью пользовались ленты Э. А.

[Рязанова](#), В. М. [Шукшина](#), эксцентрич. комедии

Л. И. [Гайдая](#).

«Перестройка» сер. 1980-х гг. на первых порах стимулировала творч. энергию

кинематографистов. Были выпущены на экраны

ранее запрещённые фильмы. Переломным в истории отеч. К. стал ф. «Покаяние» Т. Е.

[Абуладзе](#) (1987). В жанровой палитре особое место заняли антиутопии и кинопритчи

(фильмы А. Н. [Сокурова](#), В. Ю. [Абдрашитова](#), К. Г. [Шахназарова](#), К. С. Лопушанского,

Р. А. [Быкова](#), А. Л. [Кайдановского](#) и др.). Разнообразие постмодернистских тенденций

отразилось в творчестве В. И. [Хотиненко](#), С. М. Овчарова, С. М. Сельянова,

представителей «параллельного кино» – Е. Г. Юфита, Г. О. и И. О. Алейниковых,

М. Г. Пежемского. Распад СССР и кризис экономики привели в 1990-х гг. к слому всей системы кинематографии.



Кадр из фильма «Русский ковчег».

В нач. 21 в. в России, как и в большинстве стран с развитой кинематографией, появилось

фестивальное кино, а затем и отеч. варианты

массовой кинокультуры, в известной мере

продолжавшие сов. традиции, но отмеченные

значительно большим, чем ранее, влиянием

Режиссёр А. Н. Сокуров. 2003.

Голливуда: получили широкое распространение ремейки (новые версии классич. фильмов) и

сиквелы – продолжения коммерчески успешных картин.

Киномузыка

Музыка как составная часть кинофильма (телефильма) – игрового, документального, анимационного – представляет собой разновидность прикладной музыки. Она создаётся в процессе коллективной работы над фильмом, поэтому музыка в экранизациях опер, оперетт, балетов, мюзиклов и т. п. киномузыкой не является. Хотя киномузыка представляет собой результат авторского творчества, её стиль, характер, удельный вес в синтетич. структуре целого задаются режиссёром; иногда он же и сочиняет музыку (образцы – в творчестве Ч. Чаплина, П. Е. Тодоровского). В широком смысле словом «киномузыка» обозначается не только авторская, но и любая музыка, вводимая режиссёром в фильм (напр., использование классич. муз. произведений в фильмах Л. Висконти, И. Бергмана, Анд. А. Тарковского).

Музыка в фильме разделяется на закадровую и внутрикадровую. Закадровая музыка не принадлежит к изображаемой реальности, представляя собой худож. условность; нередко она начинает звучать с первыми кадрами на экране, настраивая зрителя на нужный эмоциональный лад, возникает в ключевые моменты действия, усиливает психологич. воздействие кинофабулы на зрителя, служит характеристикой гл. героев или доминирующей образной сферы (в т. ч. через систему лейтмотивов).

Внутрикадровая музыка звучит в фильме по ходу действия, как часть изображаемой реальности; нередко способствует исторически достоверному воссозданию быта и атмосферы эпохи.

Муз. ряд в фильме выстраивается разл. способами: его элементы могут обладать самостоят. логикой и эстетич. законченностью (масштабные партитуры сквозного развития, создававшиеся для фильмов немого кино; песни, а также инструментальные номера, нередко в классич. формах, – напр., киноовертюры И. О. Дунаевского) или же иметь характер звукового фона, полностью зависящего от видеоряда и нередко тяготеющего к лаконизму и простоте муз. средств (комбинации нескольких аккордов, последования звуков, сонорные эффекты и т. п.). Традиц. жанр

киномузыки – песня, сочиняемая для конкретного фильма. Обычно это вставной номер (напр., кинопесни И. О. Дунаевского, А. П. [Петрова](#), А. С. [Зацепина](#)); однако иногда песня становится несущим элементом драматургич. конструкции («Окно во двор», 1954, реж. А. Хичкок, композитор Ф. Ваксман). Нередко песня из кинофильма теряет прикладной характер и обретает самостоят. жизнь, переставая ассоциироваться с оригинальным фильмом. За годы развития К. откристаллизовались стилевые стереотипы в комедийной, детективной, лирической, батальной и др. сферах киномузыки. Тематизм, гармония, фактура, оркестровка по-прежнему часто основаны на лучших образцах мировой классики 19 – 1-й пол. 20 вв. (напр., образы страха, ужаса голливудские кинокомпозиторы нередко заимствуют из музыки Р. Вагнера, К. Дебюсси, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского). Для создания ретроспективного эффекта музыка может мигрировать из одного фильма в другой: напр. музыка С. С. [Прокофьева](#) к фильмам «Поручик Киже» (1934, реж. А. М. Файнциммер) и «Александр Невский» (1938, реж. С. М. Эйзенштейн) используется в ф. «Любовь и смерть» В. [Аллена](#) (1975); «Еврейская комсомольская» И. О. Дунаевского («Искатели счастья», 1936, реж. В. В. Корш-Саблин) – в ф. «Мой друг Иван Лапшин» А. Ю. Германа (1984) и в 4-й части киноэпопеи «Индиана Джонс» С. [Спилберга](#) (2008). В документальном кино обычно используется классич. музыка; яркие образцы авторской музыки создали А. С. [Караманов](#) («Обыкновенный фашизм», 1965, реж. М. И. Ромм), Ф. [Гласс](#) (трилогия «QATSI», 1983, 1988, 2002, реж. Г. Реджо). Хрестоматийные образцы оригинальной музыки для анимац. фильмов – в полнометражных мультфильмах студии У. [Диснея](#) «Белоснежка и семь гномов» (1938, композиторы Ф. Черчил, Л. Херлайн и др., реж. Д. Хэнд) и «Алиса в стране чудес» (1951, композиторы О. Уоллес и др., режиссёры К. Джероними, У. Джэксон и др.). Музыка к анимац. фильмам б. ч. ограничивается комедийными и лирич. образами («Бременские музыканты», 1969, композитор Г. И. [Гладков](#), реж. И. А. Ковалевская), но порой по своей значительности и развитости приближается к киномузыке для игрового кино («Маугли», 1972, композитор С. А. [Губайдулина](#), реж. Р. В. Давыдов).

Исторический очерк. Развитие киномузыки тесно связано с историей К. Во 2-й пол. 1890-х гг. появились озвученные патефоном Ш. Пате «поющие» фильмы. В эпоху немого кинематографа муз. сопровождение фильма первоначально носило случайный

характер и определялось репертуаром тапёра, позднее – наличием грампластинок. В 1900-е гг. в России издавались руководства «для игры музыкальных иллюстраторов под кинематографические картины». Первый фильм со специально написанной для него музыкой – «Убийство герцога Гиза» (Франция, 1908, композитор К. [Сен-Санс](#), режиссёры Ш. Ле Баржи и А. Кальмет); в России киномузыку впервые написал М. М. [Ипполитов-Иванов](#) («Понизовая вольница», 1908, реж. В. Ф. Ромашков). Для некоторых немых фильмов, вошедших в историю кино, музыка сочинялась неоднократно: так, для ф. «Броненосец "Потёмкин"» (1925, реж. С. М. Эйзенштейн, композитор Э. Майзель) музыку создавали Н. Н. Крюков (1950), Д. Д. [Шостакович](#) (1976, на материале симфонии № 11 «1905-й год»), брит. поп-группа «Пет-Шоп-Бойз» (2005). В 1-й пол. 20 в. киномузыка особенно интенсивно развивалась в Германии: симфонич. полотно в позднеромант. стиле создавал Г. Хуппертц (дилогия «Нибелунги», 1924, реж. Ф. Ланг); с крупнейшими режиссёрами работал также Х. Эрдман («Носферату», 1922, реж. Ф. В. Мурнау; «Завещание доктора Мабузе», 1933, реж. Ланг). В 1930–40-е гг. яркую развлекательную киномузыку создали Г. Виндт (в т. ч. к фильмам Л. [Рифеншталь](#)), В. Бохман, Ф. Гроте, Ф. Р. Фридль. В сер. 20 в. выдвигаются композиторы США: Д. Тёмкин (рус. эмигрант), а также Б. Херрман и Ф. Ваксман, писавшие музыку к фильмам А. Хичкока; киномузыку создавали также А. [Копленд](#), М. [Кастельнуово-Тедеско](#). В этот же период, с появлением неореализма в итал. кино, переживает расцвет итал. киномузыка, крупнейший представитель которой – Н. [Рота](#), сотрудничавший с режиссёрами Ф. Феллини, Л. Висконти, позднее с Ф. [Дзеффирелли](#) и Ф. Ф. [Копполой](#).

Киномузыка 2-й пол. 20 в. отличается стилистич. разнообразием, во многом обусловленным как нац. особенностями кинематографич. культур, так и влиянием новейших тенденций муз. иск-ва. Киномузыка Франции, отмеченная изяществом, лиричностью интонации, рельефной песенной мелодикой, представлена творчеством Ж. [Косма](#) (музыка к фильмам Ж. Ренуара, М. [Карне](#) и др.), М. [Леграна](#), Ф. Лея (работавших с режиссёром К. [Лелушем](#) и др.), Ж. Делерю, В. Косма, Я. Тирсена. В нем. киномузыке выделяются работы Ю. Книпера (сотрудничавшего с реж. В. [Вендерсом](#)), Х. В. [Хенце](#) (для фильмов Ф. Шлёндорфа), К. Дольдингера, Х. М. Маевски, П. Рабена (к фильмам Р. В. Фасбиндера) и Ф. Фрике (к фильмам В. [Херцога](#)); в киномузыке

Великобритании – саундтреки М. Наймана (прежде всего к фильмам П. Гринауэя), претворяющие реминисценции из муз. классики (в т. ч. музыки барокко) в стилистике [минимализма](#); в польском К. – музыка З. Конечны (к фильмам А. Вайды, Т. Конвицкого), З. Прайснера (к фильмам К. [Кесьлёвского](#)), В. Килара (к фильмам Вайды, К. [Занусси](#), Р. [Полански](#)); в финском – пародийная музыка М. Сумены для фильмов А. Каурисмяки; в сербском – отмеченная ярким балканским колоритом музыка Г. Бреговича к фильмам Э. Кустурицы. Конгломерат итал. и амер. стилистики составляет киномузыка Э. [Морриконе](#). Стремление к симфонич. масштабности при ориентации на традиции европ. классики отличает музыку амер. кино; среди её создателей – Г. Манчини, Дж. Уильямс (для фильмов У. Уайлера, Дж. [Лукаса](#) и С. Спилберга), Дж. Голдсмит (к фильмам Т. Кочеффа и др.), А. Сильвестри (для фильмов Р. Земекиса), Д. Грузин (к фильмам С. [Поллака](#)), Д. Элфман, Г. Циммер, Ф. Гласс.

Во 2-й пол. 20 в. кинематографич. культуры стран Востока активно развивали собств. традиции киномузыки. В Японии музыку к фильмам Акиры Куросавы писали Фумио Хаясака (ученик Н. Н. Черепнина) и Масару Сато; среди др. кинокомпозиторов – Акира Ифукубе, Джо Хисаиси, создающий, в частности, музыку к мультфильмам. В Индии своеобразно сочетают европ. и локальные муз. традиции композиторы Й. Д. Панкал и Ш. Рагуванши (для фильмов Р. [Капура](#)), Р. Д. Бурман, Наушад, Б. Лахири. Синтез «общезападного» муз. языка и кит. традиции – в работах [Тан Дуна](#) [к фильмам Ли Аня (Энга Ли) и [Чжан Имоу](#)].

В России киномузыка нач. 1930-х – сер. 1950-х гг. характеризуется, с одной стороны, высоким профессионализмом, с другой – доступностью, нередко даже упрощённостью. Крупнейшие кинокомпозиторы этого периода: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Ю. А. [Шапорин](#), А. И. [Хачатурян](#), Д. Б. [Кабалевский](#), И. О. Дунаевский, Г. Н. [Попов](#), Т. Н. [Хренников](#), Н. В. [Богословский](#), Ю. С. Бирюков, В. В. Желобинский, Н. Н. Крюков, В. В. Пушкин, О. А. Сандлер, В. П. [Соловьёв-Седой](#), А. Э. Спадавекия, С. Ф. [Цинцадзе](#), Л. А. Шварц, Г. С. [Милютин](#), Б. А. [Мокроусов](#). Во 2-й пол. 1950-х гг. появились работы, определившие звуковой облик сов. кинематографа в следующее десятилетие; киномузыка стала более «дерзкой» по языку и технике композиции, массовая песня утратила доминирующее значение. В эти годы свою

лучшую киномузыку написал Р. К. [Шедрин](#) («Высота», 1957, «Люди на мосту», 1960, оба – реж. А. Г. Зархи), начал работать в кино А. Я. [Эшпай](#) («Карьера Димы Горина», 1961, режиссёры Ф. В. Довлатян и Л. С. Мирский; «Адъютант его превосходительства», 1970, реж. Е. И. Ташков), симпатии зрителей завоевала также песня М. С. [Вайнберга](#) из ф. «Последний дюйм» (1959, режиссёры Т. Ю. Вульфович, Н. Ф. Курихин). Стиль киномузыки 1960-х гг. отмечен большей индивидуализацией; в то же время широко практиковались стилизации джаза, музыки барокко и венских классиков; внутрикадровая музыка стала более «натуралистичной». «Домашним» голосом, типичным для времён «оттепели» доверительным тоном зазвучала кинопесня (песня-вальс К. В. Молчанова из ф. «На семи ветрах», 1962, реж. С. И. Ростокский, песни В. Е. [Баснера](#) из фильмов «Тишина», 1964, «Щит и меч», 1968, оба – реж. В. П. [Басов](#)). На 1960-е гг. пришёлся расцвет творчества А. П. Петрова («Путь к причалу», 1962, «Я шагаю по Москве», 1964, «Тридцать три», 1966, все – реж. Г. Н. Данелия; «Зигзаг удачи», 1968, реж. Э. А. Рязанов). Самобытностью отмечена киномузыка Л. В. Афанасьева, В. А. [Гаврилина](#), М. П. Зива, А. Н. [Пахмутовой](#), Н. С. Симонян, М. Л. [Таривердиева](#), А. Г. [Флярковского](#), М. Г. [Фрадкина](#), Я. А. [Френкеля](#), И. И. [Шварца](#). Выдающиеся явления этого времени – музыка Д. Д. Шостаковича к ф. «Гамлет» (1964, реж. Г. М. Козинцев), работа В. А. [Овчинникова](#) в фильмах режиссёров Анд. А. Тарковского и С. Ф. [Бондарчука](#). Важная сфера – комедийная киномузыка, безусловным лидером которой стал А. С. Зацепин, сотрудничавший с реж. Л. И. Гайдаем. В 1970–80-е гг. в отеч. киномузыку вновь проникли элементы массовой культуры, которые привели к снижению её худож. ценности. На общем фоне выделяются удачные работы В. С. [Дашкевича](#), Э. С. Колмановского, В. М. Лебедева, Е. Н. Птичкина, М. Л. Таривердиева, А. Л. [Рыбникова](#), М. И. Дунаевского, Ю. М. [Антонова](#), В. Б. Бабушкина (основоположник отеч. школы звукорежиссуры). Крупный вклад в сов. киномузыку внёс груз. композитор Г. А. [Канчели](#). В те же годы активно работал Г. И. Гладков (музыка к фильмам М. А. [Захарова](#)). Индивидуальный почерк отличает киномузыку С. А. Губайдулиной, Э. В. [Денисова](#), О. Н. Каравайчука, Н. С. [Корндорфа](#), А. Г. [Шнитке](#) («Восхождение», 1977, реж. Л. Е. Шепитько; «Маленькие трагедии», 1980, реж. М. А. Швейцер). Из созданной в кон. 1980–90-х гг. музыки заслуживают внимания работы В. И. [Мартынова](#) («Холодное лето пятьдесят третьего», 1987, реж. А. А. Прошкин), В. С. Дашкевича («Собачье сердце», 1988, реж.

В. В. Бортко), С. А. Курёхина («Господин оформитель», 1988, реж. О. П. Тепцов; «Тюремный романс», 1993, реж. Е. М. Татарский).

Фонограмму для большинства отеч. фильмов записывает Рос. гос. симфонич. оркестр кинематографии (1924), дирижёрами которого в разные годы были А. В. [Гаук](#), В. В. [Небольсин](#), Э. Л. Хачатурян, Ю. И. Николаевский, С. И. Скрипка; ныне фильмы нередко озвучиваются с помощью синтезаторов и сэмплеров (пионеры отеч. электронной киномузыки – А. С. Зацепин и Э. Н. [Артемьев](#)). Среди отеч. композиторов, писавших музыку к анимац. фильмам, – А. В. [Варламов](#), Г. И. Гладков, В. Я. Шаинский, А. Г. Шнитке.

Литература

Лит.: Каплер А. Я. О значении кинодраматургии в современном киноискусстве. М., 1960; Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963; Зоркая Н. М. Портреты. М., 1966; она же. На рубеже столетий. М., 1976; она же. История советского кино. М., 2005; Ханютин Ю. М. Предупреждение из прошлого. М., 1968; Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970; Козлов Л. К. Изображение и образ. М., 1980; Кинематограф оттепели. М., 1996–2002. Кн. 1–2; Первый век кино. М., 1996; Фомин В. И. Кино и власть. М., 1996; Egorova T. K. Soviet film music: an historical survey. Amst., 1997; Craggs S. R. Soundtracks: an international dictionary of composers for film. Aldershot; Brookfield, 1998; Великий Кино. М., 2002; Carmona L. M. Diccionario de compositores cinematográficos. Madrid, 2003; Первый век нашего кино. М., 2006; Cooke M. A history of Film Music. Camb., 2008. См. также лит. при ст. [Киноведение](#).