

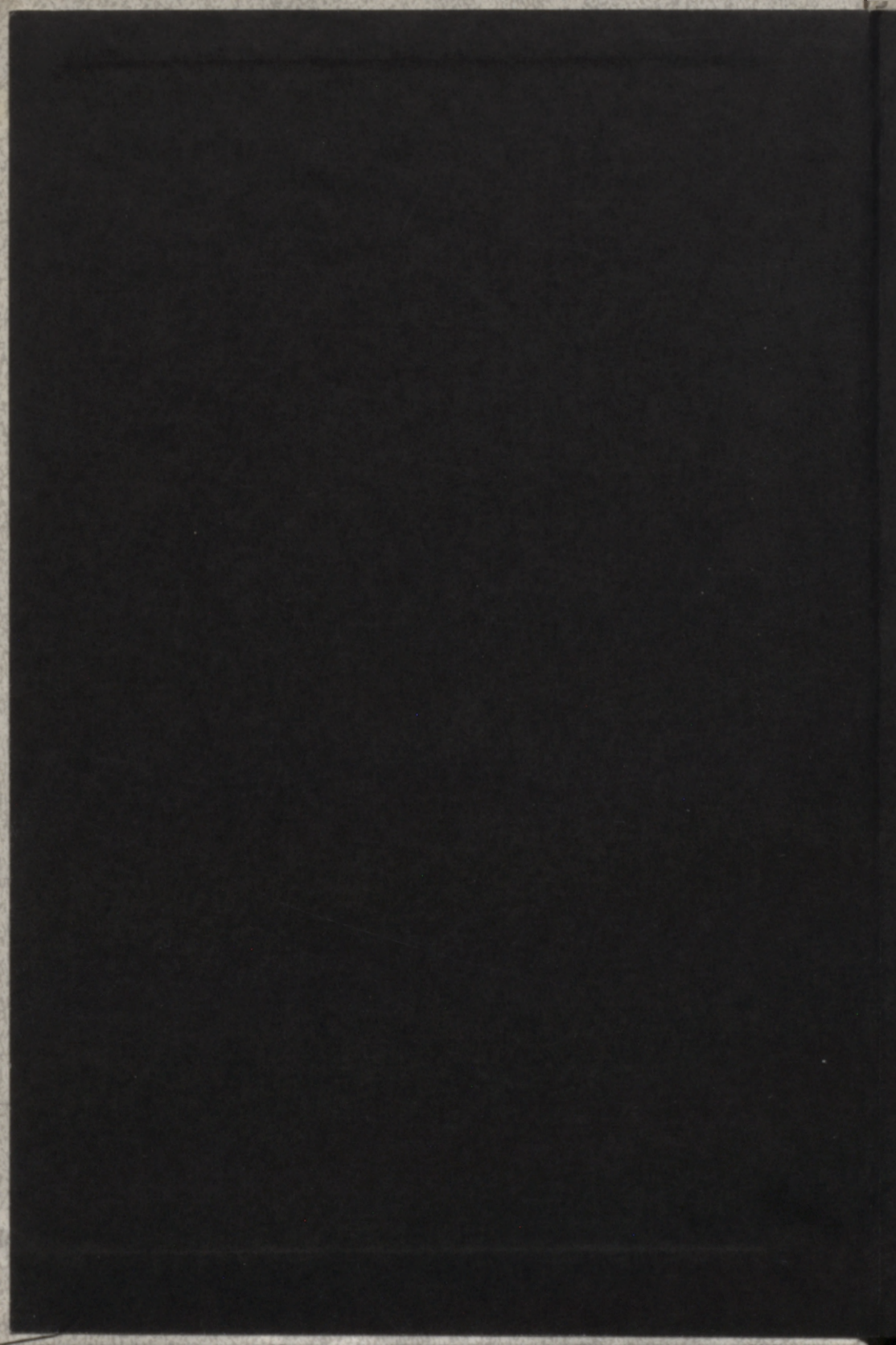
G. Ratņikova KINOMĀKSĻA PĀVIAI

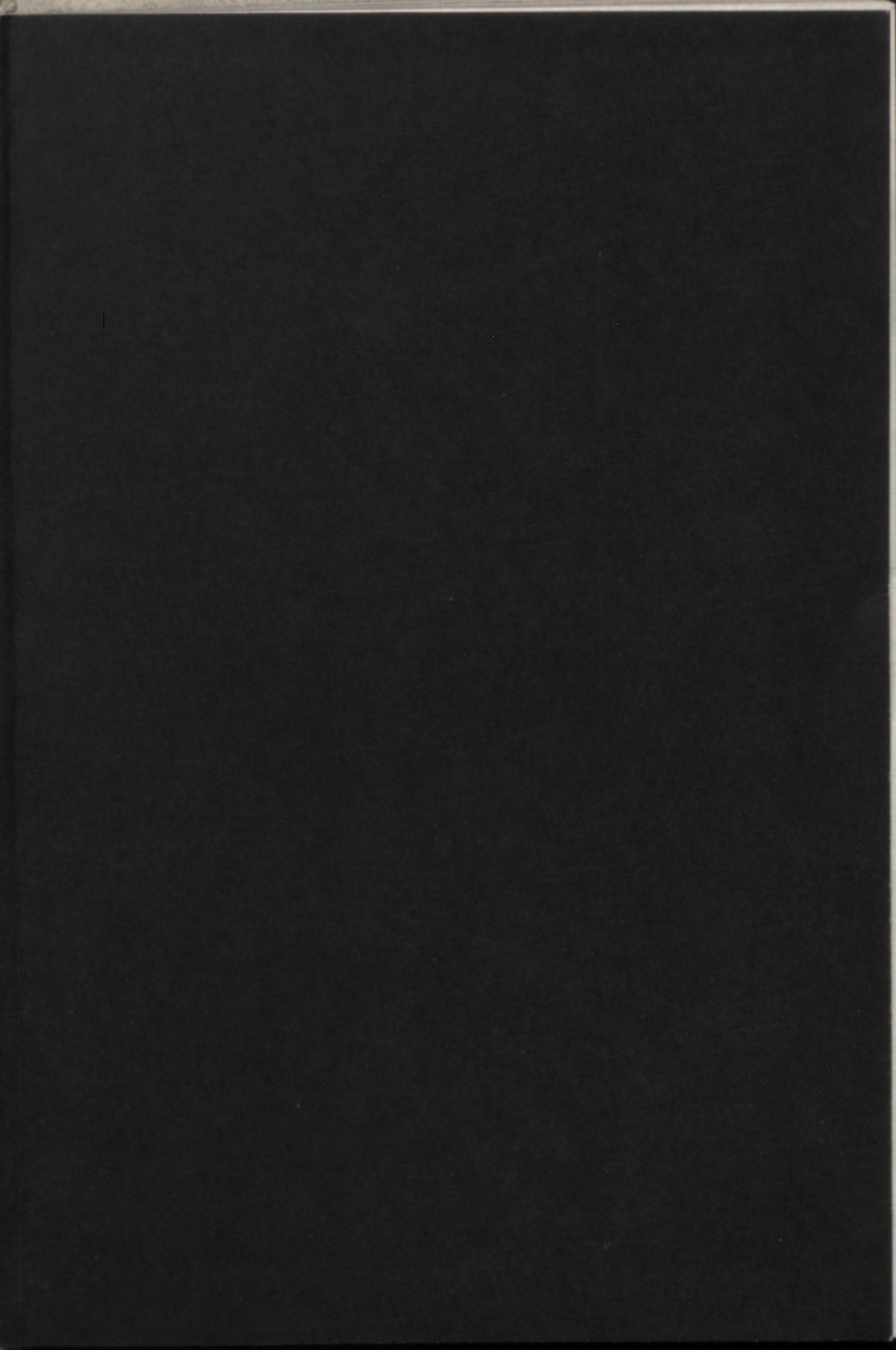
83-4

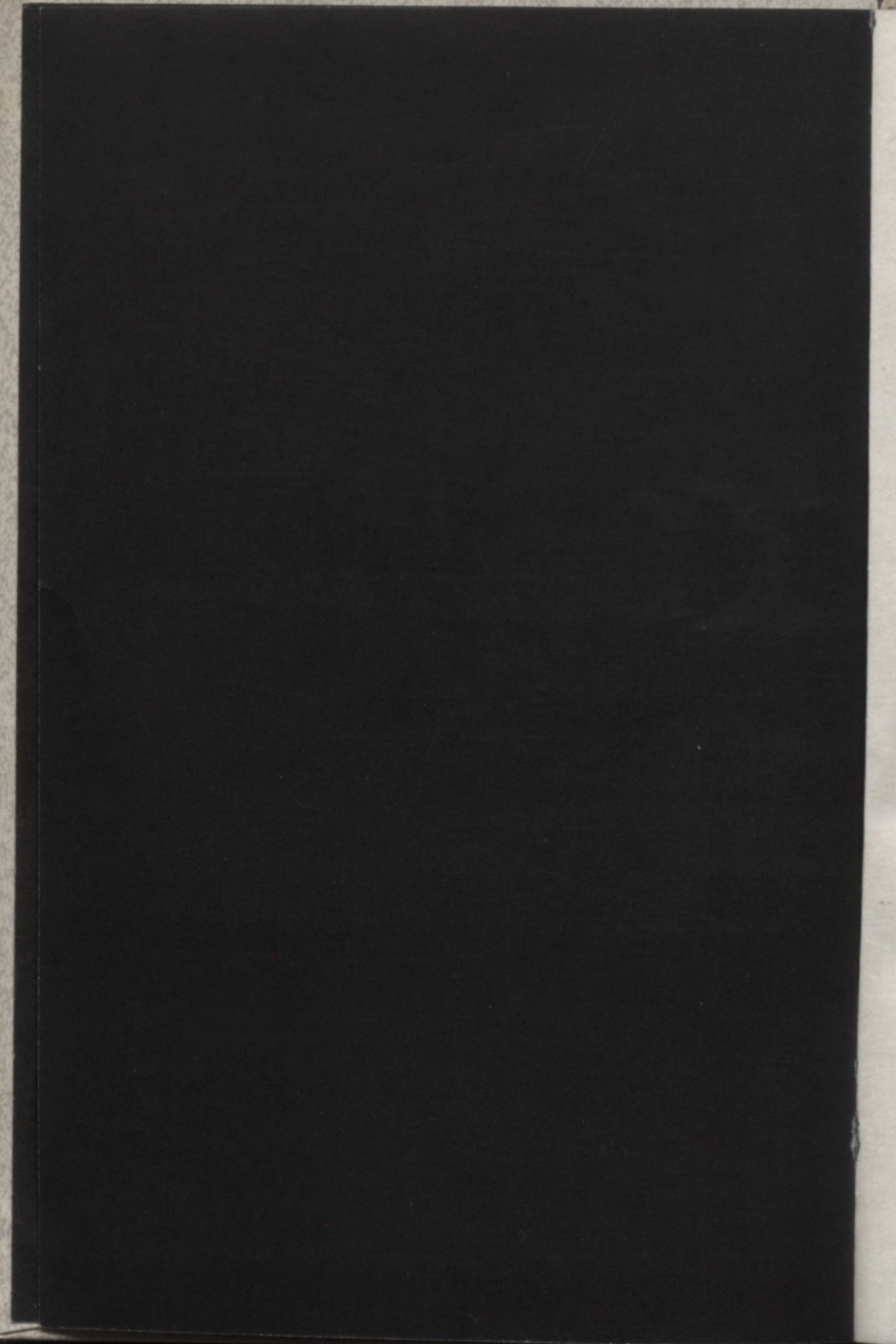
16

KINOMĀKSĻAS PĀVIAI

O. Nečaja,
G. Ratņikova

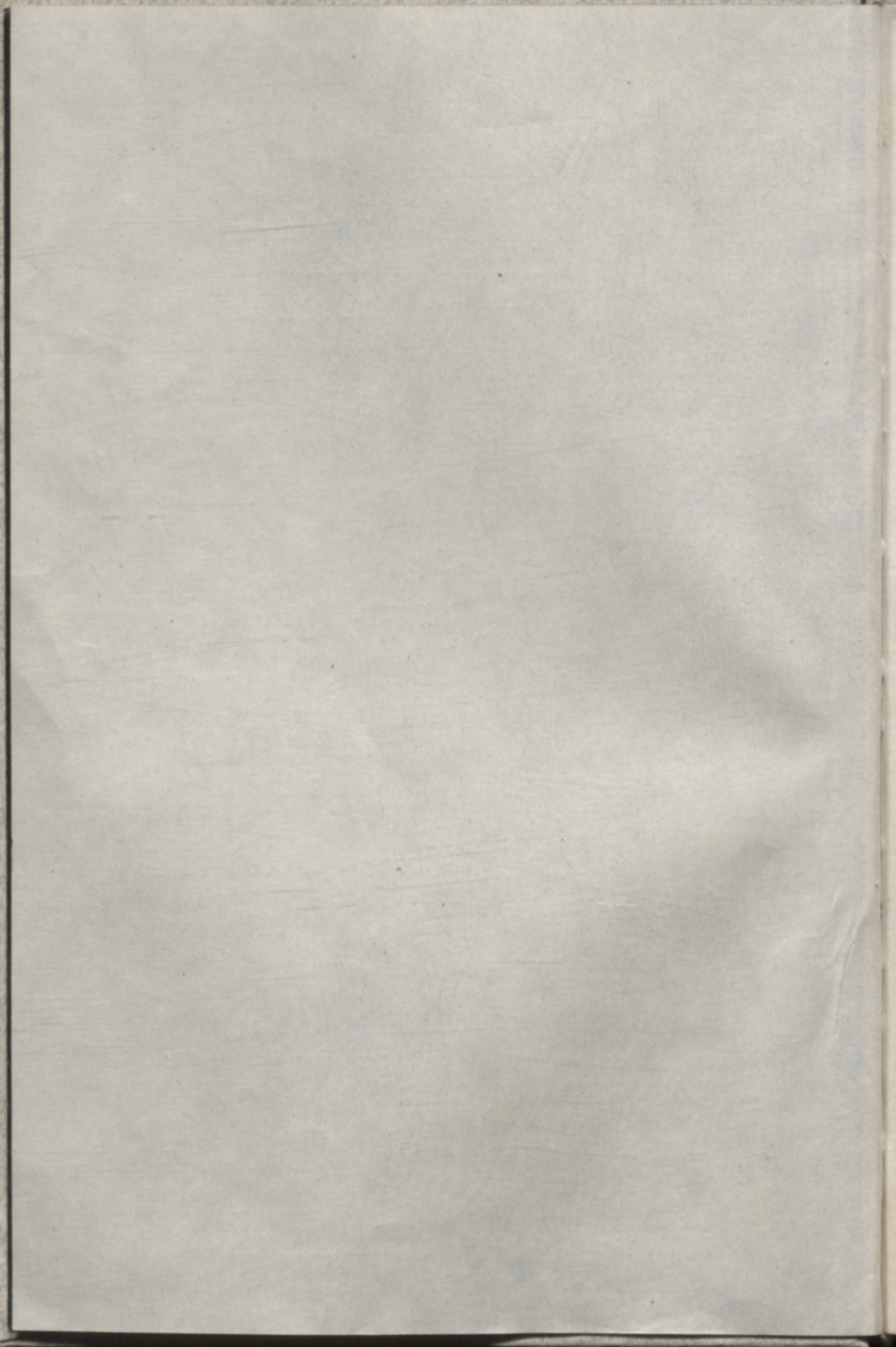






O. Nečaja
G. Ratņikovs

**KINOMĀKSLAS
PAMATI**



L 83-4
16

L
778-5

O. Nečaja
G. Ratņikovs

KINOMĀKSLAS PAMATI

Zinātniskais redaktors —
mākslas zinātņu doktors I. Vaisfelds



RĪGA «ZVAIGZNE» 1983

778
85.54
Ne 080

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

~~88-12.704~~, 20/p
0307093240

Ольга Федоровна Нечай
Геннадий Васильевич Ратников
ОСНОВЫ КИНОИСКУССТВА
Издательство «Высшая школа»
Минск 1978

Nodalījumu «Kino veidi un žanri», nodaļuma «Mākslas tēls kino» 1. un 5. nodaļu uzrakstījusi O. Nečaja, nodaļuma «Mākslas tēls kino» 2., 3., 4. un 6. nodaļu uzrakstījis G. Ratņikovs.

Gatavojot tulkojumu latviešu valodā, grāmata papildināta ar piemēriem no latviešu kinematogrāfijas, atsevišķos gadījumos izmantotas arī jaunākās padomju un ārzemju filmas.

No krievu valodas tulkojis *Elmārs Riekstiņš*
Mākslinieks *Ādolfs Grīnbergs*

№ 60501—189 / 110.82.4306022100
M802(11)—83

©Издательство «Высшая школа», 1978 г.
©Tulkojums latviešu valodā, «Zvaigzne», 1983

Kino tapšana mākslas kultūras sistēmā

I

Mūsdienu mākslas kultūra nav iedomājama bez kinomākslas un televīzijas, šiem likumīgajiem radio un kinematogrāfa pēctečiem. Tomēr sākumā kino tika uztverts kā antikultūra, jo uz ekrāna panāktā ilūzija bija ļoti elementāra, nesniedzās ārpus gadatirgus atrakcijas ietvariem, kurai estētikas jomā nav nekādas nākotnes. Kino vēsturnieks N. Ļebedevs savā grāmatā citē jaunā žurnālista K. Čukovska sarkastisko spriedumu: kinematogrāfs ir «brīnumu brīnumš, jaunākais, nepārspējais un nepārspējamais cilvēka ģeniālā prāta auglis, — kāpēc gan, tikko kino sāka runāt, radās kaut kas tik naivs un bezpalīdzīgs, ka to varētu apskaust pat papuasi un ašanti? Skaties uz ekrānu un brīnies, kāpēc gan cilvēki, kas sēž tev blakus, nav tetovēti? Kāpēc viņiem aiz jostas nav skalpa un degunos nav ievērti gredzeni?»¹ Otrkārt, attīstoties kinoattēla un projekcijas tehnikai, Limjēru* izgudrojums kļuva par līdzekli, kā viegli nopelnīt, un tas pirmām kārtām ieinteresēja veikalniekus.

Bija veltīgi pūlēties atspēkot pamatotos agrīno filmu negatīvos novērtējumus, ekrāna banalitātes radīto sašutumu, jo pārāk liels bija bezdibenis starp seno mākslu — teātra, literatūras, glezniecības — kultūru un Š. Patē, L. Gomoņa, A. Drankova kustīgajām bildītēm. Tomēr kinematogrāfa «zelta drudzis» attīstījās strauji.

Ļoti īsā laika posmā, kas, vēstures mērogiem mērojot, ir tikai acumirkļis, pāris gadu desmitos uz ekrāniem tiek demonstrēta A. Drankova ražotā filma «Steņka Razins un kņaze» (par Stepana Razina vadītās tautas kustības tēmu), vodeviļa «Uzcītīgais dieninieks», melodrāmas «Liktenīgie briljanti», «Vandas noslēpums» un simtiem visdažādāko filmu, kas uzņemtas Parīzē, Ņujorkā, Londonā, Pēterburgā un daudzās citās pasaules pilsētās. Cik krass ir šis kinoprodukcijas kontrasts ar īstu mākslu, redzams kaut no tā, ka aptuveni tajā pašā laikā, kad paceļas

¹ *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР. — М., 1947, с. 12.

* Franči brāļi Ogists un Luijs Limjēri ir «kinematogrāfa» izgudrotāji (tā tika nosaukts aparāts, ko viņi patentēja 1895. gadā). Pasaulē pirmo kino-seansu viņi noorganizēja 1895. gada 28. decembrī Parīzē kādā kafējnicā Kapucinu bulvārī.

šis dulķainais kinovilnis, lasītāji saņem Ļ. Tolstoja «Augšāmcelšanos» (1899), «Pēc balles» (1903), «Hadži Muratu» (1904), A. Čehovs uzraksta darbus «Gravā» (1901), «Ķiršu dārzs» (1903), M. Gorkijs — lugas «Dibenā» (1902) un «Ienaidnieki» (1906). V. Meierholds 1906. gadā pieņem iestudēšanai A. Bloka lugu «Balagāniņš», kas vērsta pret toreiz modē nākušo dekadentismu, un tajā pašā laikā Bloks ciklā «Kuļikovas laukā» paredz «cildenu un dumpīgu dienu sākumu». 1896. gadā Nižņijnovgorodas gadatirgū, tajā pašā, kur pirmoreiz tika demonstrēts brāļu Limjēru izgudrojums, atsevišķā telpā bija izstādīti M. Vrubeļa panno «Mikula Seļaņinovičs» un «Sapņu princese», kas izcēlās ar krāsu pasaules poētiskumu un neparasto pasakas, episkās tēmas risinājumu. Ap viņa darbiem izraisījās cīņa: Mākslas akadēmijas žūrija aizliedza eksponēt šos darbus, taču mākslinieka draugi panāca, ka tos varēja parādīt īpašā telpā ārpus gadatirgus paviljoniem. Cik nesalīdzināmi ir visi šie gadsimta sākuma mākslas kultūras sasniegumi ar toreizējo kino!

Tomēr agrino kino nevar novērtēt tikai negatīvi. Sā kino dzīlēs radās un veidojās tas, kas to saistīja nevis ar antikultūru, bet ar vēlākajiem mākslinieciskajiem sasniegumiem. Pēc kino noskatīšanās Nižņijnovgorodas gadatirgū 1896. gadā Gorkijs rakstīja, ka šis apbrīnojamais izgudrojums vēlreiz apliecinās «cilvēka prāta enerģiju, viņa zinātkāro prātu, kas mūžam cenšas visu izzināt...»².

Līdz ar kino attīstību pakāpeniski diferencējās kinoscenārista, režisora, operatora un aktiera profesijas. Ekrāna stihijas vienveidību pārtrauca meistari ar spilgti izteiktu individualitāti: E. Porters, C. Caplins, D. Grifits — Amerikas Savienotajās Valstīs, J. Protazanovs, J. Bauers, Ļ. Kulešovs — Krievijā.

Kamēr kino bija tehnikas un mākslas jaunums, tam it kā trūka nacionālās piederības: attēls bija saprotams katram skatītājam, nedaudzos īsos uzrakstus viegli varēja pārtulkot citās valodās. Taču tā bija nevis internacionāla māksla ar vispārcilvēcisku nozīmi, bet tikai kinematogrāfa estētiskās neattīstības izpausme. Kinovēsture sākās nevis ar mākslas dziļu apguvi, bet ar kapitālu, trestu, firmu internacionalizāciju. Iemesli, kuru dēļ filmas viegli šķērsoja valstu robežas, bija saistīti ar ekonomiku. Kino tapšana prasīja attīstīt elektrorūpniecību, ķīmisko rūpniecību, optiku, kā arī plastmasu (celuloīda!) ražošanu. Jaunas kinofirmas auga kā sēnes pēc lietus. Kinostudiju īpašnieki centās par katru cenu pārspēt konkurentus. Veiksmīgākie iekaroja ārzemju tirgus. Franču kinovēsturnieks Ž. Saduls stāsta par šo svarīgāko agrīnā kino epopejas daļu: «Kino dzimšanai bija nepieciešams, lai jau eksistētu starptautiskie trestī ar internacionālu bāzi un spēcīgiem ražošanas resursiem... Kino — monopolu laikam tipiska izprieca — jau ar pirmajiem soļiem ir monopolizācijas objekts.»³

² Советское киноискусство. 1919—1939. — М., 1940, с. 11.

³ Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М., 1958. — Т. I., с. 218, 220.

Kinomonopolu spēcīgajai agresijai ārpus savām nacionālajām robežām bija (un arī tagad ir!) tālejošas sekas. Arī mūsu dienās bagātās kinematogrāfa organizācijas iekaro ārzemju tirgus, mēģina vienas valsts kultūras tradīcijas pakļaut citai. Angļu kinokritiķis A. Montagjū raksta, ka «tagad gandrīz trešdaļu amerikāņu finansētās kinoprodukcijas uzņem ārzemēs, jo tas ir lētāk. Mūsu kalpotājiem pienācis laiks uz savas ādas izbaudīt, ko nozīmē būt koloniālam darbspēkam. Kinodarbinieki patiešām ik dienas nodrošināti ar pusdienām, bet diezin vai tādā veidā iespējams atrisināt nacionālās pašizpaušmes problēmu.»⁴ Amerikas Savienotajās Valstīs un Anglijā ir viena valoda — angļu valoda, taču tautas ir dažādas, ar atšķirīgu vēstures vakardienu un šodien, ar dažādu kultūras līmeni un psiholoģiskajām nacionālā rakstura iezīmēm. Tomēr vienas valsts spēcīgākā finansu sistēma nomāca šīs atšķirības, uzspiežot otrai savu estētisko kodeksu, savus priekšstatus par kinokultūru. Tas, protams, traucēja izpausties tās valsts nacionālajām tradīcijām un mākslinieku savdabībai, kas bija nokļuvusi atkarīgā stāvoklī.

Tomēr pat jau XX gadsimta sākumā cauri kinematogrāfa vienveidībai bija saskatāmas jaunās ekrāna sociālās un estētiskās iezīmes. Arvien biežāk zviedru filmu varēja atšķirt no amerikāņu filmas, vācu filmu — no franču filmas, indiešu filmu — no krievu filmas. Kā izpaudās šīs atšķirības? Uz šo jautājumu atbild Ž. Saduls, kura novērojumi ir ļoti smalki. Pirmās Francijā uzņemtās ģimenes filmiņas, viņš saka, ir «tās publikas ideāls, kurā dominē rantjē, sīki privātīpašnieki, komersanti, rūpnieki, kalpotāji. XX gadsimta rītausmā šīs buržuāziskās dzīves ainiņas negribot, bez autoru īpaša nodoma, izpauša Francijas sabiedrības valdošo šķiru sentimentālās jūtas un gaumi. Šīs tipiskās, sikajiem rantjē raksturīgās nacionālās īpašības tajā pašā laikā bija svarīgs Limjēra kinematogrāfa internacionālo panākumu faktors.»⁵

Galvenokārt līdz ar attēlojamās vides un nacionālās sadzīves sociālās savdabības fiksēšanu uz ekrāna nokļuva dzīvā dzīve, kas ietekmēja kinomākslas izteiksmes paņēmienus, ieguva internacionālisma iezīmes. Amerikāņu filmu radītāju sociālā psiholoģija iemiesojās sižeta uzbūves sistēmā: notikumu attīstības shēma tika veidota tā, ka neveiksminieks ieguva veiksmi, nabadzīgais — bagātību, vientulis — ģimenes laimi, vājais — uzvaru cīņā pret spēcīgāku pretinieku, ikdienišķā cilvēkā tika atklāti negaidīti talanti. Sižeta uzbūves pamatā bija tieši neizpausta, bet varoņa liktenī iemiesota filozofiska koncepcija: katrs cilvēks var atrast savu laimi; dzīves sistēma padara laimi par viņa pastāvīgu pavadoni. Ne mazāk varoņa pašapliecināšanos veicināja aktieris, vai nu tas bija bezpalīdzīgais H. Loids ar ērnotajām brillēm, vai nevainojami sportiskais D. Fērbenkss, īsts veselības iemiesojums.

⁴ Монтегю А. Мир фильма. — М., 1969, с. 209.

⁵ Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 1, с. 168.

Skatītājs, kas bija iegrimis savās rūpēs, sociālās nedrošības nomāktis, kinovaronī, katrā jaunā slavenā aktiera veidotajā tēlā, pastāvīgi atjauninātajā stereotipā atrada atbalsta punktu, ja ne stabilitātes sajūtu, tad vismaz nākotnes cerību. Skatītājs kinopersonāžā atklāja jaunu sociālo vidi, kas vienlaikus bija gan izdomāta, gan reāla. Iztēlotā, iluzorā pasaule kompensēja spilgtu iespaidu trukumu reālajā dzīvē.

Varonis vidējam skatītājam nebija neaizsniedzams, viņus vienoja saskares punkti — sociālie, sadzīves, psiholoģiskie, tādēļ kinopersonu ceļš uz augšu, laimīga pārvēršanās netika uztverta kā kaut kas irēals. Gluži otrādi, pirmo filmu psiholoģiskajā zemitēstā bija likta svarīga tēze — «arī ar tevi var notikt kas labs, pat neticams». Konformisms ieguva visai tautai pieejamas izrādes formu. Tāda bija amerikāņu kino «demokrātiskā» antidemokrātisma paradoksālā dialektika, nacionālā rakstura sociālā būtība uz ekrāna. Poļu kinozinātnieks J. Teplics šādu filozofiju nosauca par «psiholoģisko panamerikānismu», kas palīdz pārvarēt nepilnvērtības kompleksu, kādu jaunā Amerika sajuta attieksmē pret veco Eiropas civilizāciju. «Pasaules finansu oligarhijas centra pārvietošanās no Londonas uz Ņujorku nevarēja neietekmēt visas amerikāņu dzīves un darbības nozares,» viņš raksta. «Amerikāņu biznesmenis sāka sajūst sevi par pasaules valdnieku. Bet kino šos ideālus konkretizēja jauns cilvēks — veikalneciskas uzņēmības, dolāra un muskuļu spēka iemiesojums.»⁶

Šī tēze ir pareiza, taču nepietiekama. Līdzās atklātai vai daļēji atklātai pastāvošā dzīves veida apoloģētikai, līdzās kinematogrāfiskajam konformismam tā paša komerciālā kinematogrāfa ietvaros izpaudās savdabīga opozīcija pret oficiālo ekrāna koncepciju, nedroši, bet pēc tam arvien pārliecinošāk arī demokrātiskas tendences. Aplūkosim to ar tā paša amerikāņu kino piemēru.

Caplins ne tikai uzjautrināja publiku ar klaunādi. Viņš ar komiskās filmas, bet vēlāk ar psiholoģiskās drāmas («Parīziete») līdzekļiem pauda savu attieksmi pret pasauli. 1926. gadā rakstā «Par manu darbu» Caplins izteicies, ka no skatītājiem viņam sevišķi dārgi esot krievi, jo tos mazāk saistot uzjautriņošais un tie viņu uzlūkojot kā patiesas dzīves mākslinieku. Rakstā «Mans noslēpums» Caplins sīki analizējis filmas «Piedzīvojumu meklētājs» epizodi, kurā viņš nejauši uzmet saldējumu uz kakla bagātai sievietei. Izskaidrojot šīs epizodes komisko efektu, Caplins norādīja uz avotiem, kas galvenokārt meklējami sociālajā psiholoģijā: «Publika — un šī patiesība jāiegaumē pirmām kārtām — ir sevišķi apmierināta, kad bagātņiekiem gadās visādas nepatīkšanas... Ja es, teiksim, uzmetu saldējumu uz kakla nabadzīgai sievietei... tas izraisītu nevis smieklus, bet simpātijas pret viņu. Turklāt mājāsaimniecei nav ko zaudēt no savas cieņas, tātad nekas

⁶ *Теплиц Е. История киноискусства. — М., 1968. — Т. 1, с. 107.*

smieklīgs nebūtu iznācis. Bet, kad saldējums uzkrīt uz bagātnieces kakla, publika uzskata, ka tā arī vajag.»⁷

Protams, tā ir tikai detaļa, taču detaļa, kas raksturīga mākslinieka noskaņai. Mēs zinām, kā turpmāk attīstījās Čaplina konsekvētā antielitārā pozīcija gan viņa daiļradē, gan publicistikajā darbībā. Filma «Diktators», kurā tiek atmaskots Hitlers, beidzas ar Čaplina tiešu antifašistisku vērsanos pie skatītāja. Bet kapitalisma satīriskas izsmiešanas pamati bija likti jau šķietami nevainīgajās komiskajās filmās.

Vēl piemērs, kas attiecas uz vēlāku laiku. D. Fērbenkss bija ļoti populārs aktieris, pilnīgi pielāgojies amerikāņu kinoražošanas piedāvātajiem apstākļiem, panākumiem bagāts un laimīgs. Tomēr arī viņu saistīja citādas intereses. 1926. gada vasarā viņš ieradās Maskavā, noskatījās filmu «Bruņukuģis «Potjomkins»» un tikās ar Eizenšteinu. Fērbenkss uzaicināja padomju režisoru strādāt Holivudā, uzskatīdams, ka tur no tā varēšot daudz mācīties, jo «Potjomkins», pēc viņa domām, esot pasaules rekords.

Ar laiku kinoprodukcija norobežojās pa žanriem un paveidiem, tagad tā tikai pirmajā brīdī šķiet vienveidīga, kā uz konveijera ražota, viennozīmīgi pildot uzdoto ideoloģisko un estētisko funkciju. Kas gan, piemēram, var būt vienveidīgāks par amerikāņu vesternu? Ir zināmi varoņi — kovboji; antivaroņi — ļaundari; upuri, kas cieš un tiek izglābti, — visbiežāk potenciālās ligavas; zināmas ir dinamiskās ainas — noteikti ar zirgiem, šaušanu, pakaldzišanos, glābiņu, kas nāk romantiskajai personai grūtā brīdī. Tas viss ir tā un... ne tā.

Pirmām kārtām vesterna žanrs nevarētu būt dzīvotspējīgs līdz mūsu dienām, ja tas būtu sastindzis savā domāšanas veidā, raksturos, sīzeta uzbūvē. Taču izrādījās, ka tas ir ļoti noturīgs. Tā stereotipi laika gaitā pārveidojās, atjaunojās. Jau ar pirmajiem pastāvēšanas gadiem vesterns diferencējās, to ietekmēja gan zemas kvalitātes literatūra, gan amerikāņu labākās literatūras tradīcijas — F. Brets-Harts, F. Kupers. J. Karceva grāmatā par vesternu raksta, ka tas «varēja kļūt gan par leģendu, gan vēsturiski patiesu stāstu. Var izskaistināt pagātņi un runāt par to patiesību, var būt oficiāli patriotisks, uzticīgi kalpot valdošās šķiras ideoloģijai, un var būt asi kritiski noskaņots, dodot jūtamus triecienus melīgajiem ideāliem... Vesternā, beidzot, īsta māksla sadzīvo ar patērētāju mākslu, kas tam diemžēl nodara arvien lielāku postu.»⁸

Līdzīgas parādības vairāk vai mazāk skaidri varētu izsekot arī ar citu valstu kinematogrāfiju piemēriem. Un tas mūs tuvina svarīgam secinājumam: lai cik specifisks būtu kinematogrāfs ar tā atkarību no tehniskiem un ekonomiskiem faktoriem, lai cik

⁷ Чаплин Ч. / Под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича. — М., 1945, с. 166.

⁸ Карцева Е. Вестерн: Эволюция жанра. — М., 1976, с. 251.

liela tajā būtu starptautisko kapitālistisko monopolu vara un mākslinieka atkarība no producentiem un kinostudiju īpašniekiem, tomēr kinoprodukcijā katras nacionālās skolas ietvaros atspoguļojās īstenība ar tās sociālajiem noslēpumiem.

Franču vai krievu, zviedru vai vācu kino attīstība arvien skaidrāk atklāja tā sociālo neviendabīgumu. Tiesa, visam, kas vērsās pret sabiedrībā valdošo ekonomisko un ideoloģisko spēku, bija jāstāpās ar ļoti lielām grūtībām. Nepiepildītas ieceres, kompleksi, ko rada neiespējamība izpaust sevi, bezgalīgi kompromisi, pašcenzūra un pusoficiālā vai oficiālā antidemokrātiskā cenzūra — ar visu to jāstāpās māksliniekam, kurš iedrošinājies nostāties pret vispārpieņemto. Un tomēr, par spīti tam, katrā valstī izveidojās divi kinematogrāfi: viens — valdošais, komerciālais, bez savas sejas, un otrs — ar mākslas iezīmēm, kas atspoguļo nacionālās, demokrātiskās tradīcijas. Visa kinematogrāfa attīstība vēlreiz apliecināja to, cik universāla ir V. I. Leņina koncepcija par divām nacionālās kultūras pusēm: «...mēs no *katras* nacionālās kultūras ņemam *tikai* tās demokrātiskos un tās sociālistiskos elementus, ņemam tos *tikai* un *noteikti* pretsvārā *katras* nācijas buržuāziskajai kultūrai, buržuāziskajam nacionālismam.»⁹

Kinematogrāfs, kas gadu gaitā kļūst arvien masveidīgāks, tajā pašā laikā tomēr nekļūst par patiesas masu kultūras (tautas kultūras nozīmē) sastāvdaļu. Mūsdienu buržuāziskās sabiedrības tā saucamā masu kultūra — kinematogrāfiskā un televīzijas kultūra —, kas domāta manipulēšanai ar sabiedrības apziņu, nevis tās iemiesošanai un pārāk bieži daiļradi aizstāj ar antimākslu, dzima kinostudiju paviljonos jau XX gadsimta sākumā. Tikai toreiz viss salīdzinājumā ar mūsdienu augsto kinotehnikas propagandas metožu un psiholoģisko aspektu līmeni bija elementārāks, naivāks, primitīvāks. Tomēr jau tad izveidojās vairāku vadošo buržuāziskā kino žanru — melodrāmas, kriminālfilmās, vesterna, komēdijas — struktūra.

Bija vajadzīgs vēsturisks spēks, kas spētu izdarīt radikālu apvērsumu cilvēces likteņos, lai kinematogrāfs patiešām kļūtu par īstas kultūras masveida parādību. Krievijas un pasaules ekrāna vēsturē par tādu pagrieziena punktu var uzlūkot Oktobri. Viss, kas kinematogrāfa dzīvē notika pēc Oktobra, ir daļa no nesaraunāmā veselā — no revolucionārā apvērsuma ekonomikā, sociālajās attiecībās, ideoloģijā, estētiskajās normās. Kino tagad faktiski tiek aplūkots kā savdabīga kultūras sistēmas apakšsistēma. Kinovēsture līdz tam vēl nepazīna revolucionāros pārveidojumus ar tādu saturu un ievirzi. Katrs solis bija meklējums, mēģinājums, atklājums, pārvērtējums, korekcija un atkal virzība uz priekšu. Tika risināts jautājums par jaunās Padomju republikas dzīvību vai nāvi. Visas zemes uzmanības centrā bija jaunās valsts iekārtas celšana un tās aizstāvēšana ar uguni un zobenu, bet tieši tāpēc, ka tā bija jauna valsts, tā pat kara laikā savā

⁹ Leņins V. I. Raksti. Tulk. no 4. izd., 20. sēj., 8. lpp.

darbībā organiski iekļāva kultūras celtniecību, arī jaunā kinematogrāfa veidošanu.

Jaunais posms kinematogrāfijas attīstībā sākās ar privātīpašuma pārvēršanu par sabiedrisko īpašumu. Šo posmu iezīmē Tautas Komisāru Padomes 1919. gada 27. augusta dekrēts par fotogrāfiskās un kinematogrāfiskās tirdzniecības un rūpniecības nodošanu Izglītības Tautas Komisariāta pārziņā.

Revolucionārā lūzuma procesā kinovēsturē veidojās gan jauna sabiedrisko sakaru struktūra, gan jauna meistarību psiholoģija. Talanti atklājās gan revolūcijai veltītu filmu uzņemšanas gaitā, gan topot jaunai sociālo attiecību sistēmai, ko atspoguļoja kino. Šo procesu nedrīkst iedomāties idillisku, tas bija grūts process, kā vispār ir grūts jebkurš jaunrades atklājums. Taču viens ir neapstrīdams: kinematogrāfs par patiesas kultūras daļu varēja kļūt pirmām kārtām tāpēc, ka bija radīts jauns ekonomisks pamats, salauzta iepriekšējā kinoražošanas hierarhija. Tika iekustināts neizmērojams spēks — filmu veidotāju radošā iniciatīva visos līmeņos. Filmas radītājs, kas vakar vēl bija pakļauts kinouzņēmuma īpašniekam, sajuta sevi par vēsturisku notikumu saimnieku, revolūcijas dalībnieku, un varēja sacīt kā Eizenšteins: «... es pirmoreiz sajūtu brīvību izvēlēties savu likteni...» Kinematogrāfists sāka runāt ar miljoniem ne tikai savā, bet arī šo miljonu vārdā, un tas mainīja daiļrades kvalitāti, jo «... māksla ir patiesa, kad ar mākslinieka muti runā tauta».¹⁰

V. Beļinskis uzskatīja, ka krievu literatūra ir tautas pašapziņa, tās zieds un auglis. Dziļu sociālu pārmaiņu rezultātā arī kino kļuva par tautas pašapziņu. Lai tā pārmainītu kinematogrāfa ievirzi, nepietika ekspropriēt kinoekspropriatorus. Kinoražošanai bija pareizi jāsāk dzīve jaunos sociālos un ekonomiskos apstākļos. V. I. Leņins sarunā ar tautas izglītības komisāru A. Lunačarski, kam bija uzticēta jaunā darba vadība, norādīja tā ievirzi: «... jauno filmu ražošana, kuras būtu piesātinātas ar komunisma idejām, atspoguļotu padomju īstenību, jāsāk ar hroniku...»¹¹

Grāmatā «Kino Rietumos un pie mums» Lunačarskis stāstīja, ka bez hronikas bija paredzēts veidot «tēlainas publiskas lekcijas par dažādiem zinātnes un tehnikas jautājumiem.. Vladimirs Iljičs par ne mazāk svarīgu, bet, šķiet, svarīgāku uzskatīja mūsu ideju māksliniecisko propagandu ar aizraujošām filmām...».¹² Šis pārdomas bieži saista ar kinoteātru repertuāra veidošanas problēmu. Tāds iztulkojums ir pareizs, bet nepietiekams. Īstenībā te runa ir par ko lielāku — par to, ka kinematogrāfs ir kaut kas viengabalains, kas aptver informāciju, propagandu, izglītību un mākslu.

¹⁰ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 1, с. 73, 74.

¹¹ Самое важное из искусств. Ленин о кино: Сб. документов и материалов. — М., 1963, с. 123.

¹² Луначарский А. В. Кино на Западе и у нас. — М., 1928, с. 63—64.

Valstī, kur lielākā iedzīvotāju daļa bija analfabēti, valstī, kuru bija izpostījis pasaules karš un kurā bija sācies pilsoņu karš, kinematogrāfs kļuva par skolu un grāmatu, avīzi un teātri, izglītības un izklaidēšanās līdzekli.

Meistari, kas nostiprināja jauno kinoestētiku, revolūcijas tēmas nepiemēroja vecajiem filmēšanas kanoniem; risinot šīs tēmas, viņi atklāja vēl nebijušas mākslas pasaules. Patiesi radošai virzībai un meklējumiem kinomākslā piemita milzīgs attīstības un pašatjaunošanās potenciāls, tie saistīja visas pasaules kinematogrāfistus. Piemērs tam ir visa mūsdienu ekrāna vēsture. Tā Ļ. Kuļešovs 1918. gadā, filmējot hroniku «Sarkanajā frontē», atklāja jaunu montāžas principu, jaunu kinopoētiku. Tas iegāja vēsturē ar nosaukumu «Kuļešova efekts». Sai piemērā redzams tiešs sakars: filma par revolucionāro karu bija atklājums mākslā.

Patī hronika mainījās (mainās arī tagad), no jauna atklāja pati sevi katru reizi, kad pievērsās jaunām īstenības pusēm un slāņiem. S. Eizenšteins, piemēram, uzņēma «Brunukuģi «Potjomkinu» — «visu laiku un tautu labāko filmu», kas izskatās kā hronika, bet veidota kā pieccēlienu antikā traģēdija. Režisora nākamā filma neatkārtoja atrasto, bet to vēlreiz pārbaudīja un piešķīra tam jaunu jēgu (filma «Oktobris»). Lunačarskis šo filmu novērtēja kā «īstu poēmu», kurā atsevišķas vājas vietas «nogrīmst grandiozajā brīnišķīgu, bet dažkārt patiešām ģeniālu vietu straumē». «Oktobris» ir milzīgs solis uz priekšu salīdzinājumā ar «Potjomkinu».¹³ Pagāja gadi, un tas, ko bija atraduši Eizenšteins, Vertovs, Pudovkins, Dovženko, negaidot (bet īstenībā pilnīgi izskaidrojami un likumsakarīgi) saistīja itāliešu neoreālistus, kad viņi pēc otrā pasaules kara sāka ne tikai uzņemt savus antifašistiskos šedevrus, bet arī veidot jaunu pasaules kinovirzienu, kino skolu. Radot oriģinālu mākslu, viņi likumsakarīgi uzskatīja sevi par padomju kino pirmatklājēju mantiniekiem un turpinātājiem. Runa ir nevis par kinopaņēmienu vienkāršu pārņemšanu, bet par to, ka kino sāka veidot tradīcijas un turpināt tās (noliedzot vai bagātinot) tikai tad, kad tas kļuva par tautas kultūras daļu, par revolūcijas ideju, tās varoņu un cēlāju iemiesotāju. Tādēļ kinovaloda, kas par savu dzimšanu var pateikties revolucionārajai īstenībai, Komunistiskās partijas idejām, miljoniem cilvēku ir līdzeklis domu, jūtu, noskaņu izteikšanai un nav savienojama ar inertumu, šablonu, sekošanu ātri pārejošai mākslas modei.

II

Mūsu dienās filmas demonstrē ne tikai kinoteātros, bet arī pa televīziju. Pati televīzija kļuvusi par patstāvīgu informācijas, izziņas, mākslas sistēmu. Televīziju un kino vieno dažādu izmēru ekrāns, kas darbojas dažādos apstākļos.

¹³ Луначарский о кино: Сб. — М., 1965, с. 241.

Pievērsīsimies attieksmei «ekrāns un grāmata». Ar to domājam grāmatas likteni laikmetā, kad kino un pēc tam arī televīzija plaši un spēcīgi ielauzusies cilvēces dzīvē.

Komerčiālā kino un televīzijas apstākļos ekrāna informācijas un ekrāna mākslas masveidīga izplatīšanās tiek izmantota manipulēšanai ar sabiedrisko domu, ar skatītāja individuālo psiholoģiju, lai ieviestu noteiktus domāšanas stereotipus, ētiskos vērtējumus, morāles normas un māksliniecisku bezgaumību. Pilnīgi saprotams, ka par visas pasaules progresīvo spēku svarīgu uzdevumu kļuva pasargāt ekrānu no antimākslas un antipatiesības, izmantot kinomākslas vareno spēku progresīviem mērķiem, audzināt cilvēkā prasmi pazīt buržuāzisko antihumāno ideoloģiju, ko izplata ar ekrāna palīdzību. Mūsdienu cilvēka dzīvē ekrānam ir tāda pati vieta kā grāmatai, bet jauniešu dzīvē vēl lielāka. No šīs realitātes daži masu komunikāciju teorētiķi izdara secinājumu, ka cilvēce aizsāk laikmetu, kurā valdīs tikai ekrāns, tikai vizuāla pasaules uztvere. Tāda veida koncepcijas izsaka, piemēram, masu komunikāciju propagandists kanādietis M. Makluēns, kas domā, ka ekrāns ar laiku aizstās grāmatu.

Par vienu no elementiem cīņā par ekrāna morālo un estētisko tīrību jākļūst grāmatas aizstāvēšanai pret tās savdabīgajiem likvidētājiem. Kinoizglītības praksei jābūt vērstai uz to, lai neaizstātu grāmatu ar ekrānu, bet mācītu mīlēt grāmatu kā zināšanu un mākslinieciska baudījuma avotu. Un ne tikai grāmatu. Kino ir estētiskās audzināšanas līdzeklis, tas ir literatūras, mūzikas, tēlotājas mākslas, teātra, horeogrāfijas draugs. Kino spēj attīstīt estētisko gaumi, harmonijas izjūtu, tieksmi uztvert skaisto dabā, cilvēkos, darbā, tā ritmos un spraigumā... Un tajā pašā laikā skaista ir paša kino tēlainā struktūra, tā iekšējā pasaule, savdabīga ir tā mākslinieciskā valoda, neatkarīgi tā meistarū radošie meklējumi.

Nebūtu pareizi filmu skatīšanos reducēt uz literatūras kursa ilustrēšanu, bet kinomākslas pamatu mācīšanos — uz filmu komentēšanu. Taču skolu un augstskolu praksē izveidojies šāds stāvoklis: ilggadējo un likumsakarīgo tradīciju dēļ literatūrai (un pilnīgi pamatoti) ierādīta ļoti liela vieta, bet kinematogrāfa un televīzijas vēsture gandrīz nemaz netiek mācīta. Lai gan kinoizglītības ieviešanā būs jāstopas ar lielām praktiskām grūtībām, tomēr mums šķiet, ka skolu un augstskolu nākotne saistīta ar ekrāna mākslas pamatu apgušanu. Šis auglīgais process ir neizbēgams. Skatītājiem, pat visjaunākajiem, kino jāredz ne tikai kā izklaidējoša izrāde, bet arī kā kultūras joma, kā cildena māksla. Kinoizglītību kā estētiskās audzināšanas daļu nedrīkst nostatīt pretī citiem tās komponentiem, tās uzdevums ir veicināt harmoniskas personības audzināšanu. Kinomākslas pamatu mācīšanas procesā noteikti jāievēro estētiskā un ētiskā elementa nesaraujāmā saistība. Filma kā mākslas darbs, attīstot skatītāja radošo iztēli, veido tā māksliniecisko gaumi. Tajā pašā laikā filma satur

noteiktu tikumisko ideālu un tai jābūt ietekmīgam jaunatnes ētiskās audzināšanas līdzeklim.

Padomju Savienības Komunistiskās partijas XXV kongresa lēmumos paredzēts «nodrošināt, lai tālāk palielinātos sociālistiskās kultūras un mākslas loma padomju cilvēku idejiski politiskajā, tikumiskajā un estētiskajā audzināšanā, viņu garīgo vajadzību veidošanā», kā arī paredzēts «ievērojami uzlabot kinofikāciju, paplašināt kinoteātru tīklu un kinematogrāfijas materiālo bāzi. Paaugstināt filmu idejiski māksliniecisko līmeni. Nodrošināt populārzinātnisko, mācību un hronikāli dokumentālo filmu izlaidi nepieciešamajā daudzumā. Paplašināt bērniem un jaunatnei domāto kinofilmu ražošanu un bagātināt to tematiku.»¹⁴

Tagad pie mums izveidojušās vairākas galvenās kinoizglītības un kinoaudzināšanas formas: kino fakultatīvie kursi; kinomākslas pamatu mācīšana estētikai un literatūrai paredzēto stundu ietvaros kā organisks nodarbību turpinājums šajos priekšmetos un vienlaikus kā patstāvīga izziņas objekta izpēte; kinolektoriji vai pulciņi pie skolu un jaunatnes kinoteātriem vai vispārēja tipa kinoteātriem; kinoklubi; kinomākslas pamatu nodarbības kinoamatieru studijās.

Pakavēsimies tuvāk pie kinoizglītības metodiskajiem aspektiem. PSRS kinematogrāfiistu savienība kopā ar PSRS Pedagoģijas zinātņu akadēmijas Mākslinieciskās audzināšanas institūtu izstrādājušas kinomākslas pamatu eksperimentālo programmu vecākajām klasēm. PSRS Izglītības ministrija to ieteikusi eksperimentālai pārbaudei pilsētu un lauku skolās. Galvenais programmas uzbūves princips ir skatītāju audzināšana ar labākajiem klasiskajiem padomju un ārzemju kinodarbiem, kas paliek kinovēsturē kā nezūdošas mākslinieciskas vērtības. Rūpīga patiešām ievērojamu darbu atlase dod iespēju pasniedzējam koncentrēt uzmanību uz svarīgām un skolēniem saprotamām estētikas problēmām.

Mūsdienu skatītājam jābūt priekšstatam par jēdzienu sistēmu, no kuriem veidojas filma, piemēram, par kino veidiem un žanriem, par filmas veidošanas procesu, kompozīciju un sižetu, kompozīciju un montāžu, raksturu kinomākslā, par konkrētā darba vietu, konkrētā mākslinieka daiļrades nozīmi padomju un pasaules kinomākslas kopīgajā attīstības procesā. Kinomākslas pamatu mācīšanā visi šie jautājumi jāaplūko vēsturiskā aspektā, attīstībā, salīdzinot mēmā kino un mūsdienu kino sasniegumus ar piemēriem no viena vai otra mākslinieka darba prakses.

Vairākās mūsu valsts nekinematogrāfiskajās augstskolās tiek lasīti speciāli kinomākslas pamatu kursi, organizētas nodarbības ar studentiem pēc kino fakultatīvo kursu un kinoaudzināšanas klubu darba metodikas, paredzēta studentu radošā darba stimulēšana — sākot ar piedalīšanos filmas analizē un beidzot ar patstāvīgu scenārija izstrādāšanu un amatierfilmu uzņemšanu. Tādā

¹⁴ PSKP XXV kongresa materiāli. — R., 1976, 249. lpp.

veidā sastādīta, piemēram, pedagoģiskajām augstskolām paredzētā kinomākslas pamatu programma, ko ieteikusi PSRS Izglītības ministrija (autore J. Gorbuļina. Arnaviras pedagoģiskais institūts).

Grāmata, kas tiek piedāvāta lasītājiem, iepazīstina ar ekrāna izteiksmīgumu, stāsta par padomju kinomākslas radošajiem meklējumiem. Šajā darbā raksturota arī mūsdienu ekrāna meistarumu priekšteču daiļrade, aplūkotas atsevišķas ārzemju kino dzīves parādības — kā progresīvā virziena tendences, tā arī tās, kas pelnījušas nesamierināmu, kōnsekventu kritiku. Tie visi ir orientieri turpmākajām patstāvīgajām nodarbībām, pārdomām, salīdzinājumam sakarā ar filmu analīzi. Ilustrācijas — kadri no dažādu veidu, žanru, līmeņu un hronoloģisko periodu filmām — ir palīgmateriāls, kam papildu orientieru funkcija.

Autori šai jomā ir pirmatklājēji, viņi studentiem un skolotājiem radījuši savdabīgu zināšanu antoloģiju par kino.

Mēs esam pārliecināti, ka panākumus gūs lasītājs, kas kinomākslas pamatus apgūs ar tādu pašu iekšēju iedvesmu un meistarību, kāda raksturīga šīs grāmatas varoņiem — kinodarbiniekiem, jaunās mākslas radītājiem.

Mākslas zinātņu doktors, profesors *I. Vaisfelds*

Ekrāna mākslas sintētiskais raksturs

Kinematogrāfs ir zinātniski tehniskā progresa auklējums. Cilvēces vajadzība maksimāli pilnīgi fiksēt pasauli telpas un laika sakarībās izpaudās jau agrāk citos mākslas veidos. Tomēr tikai tehnikas attīstība radīja priekšnoteikumus, lai dzīves virzību varētu dokumentāli precīzā formā fiksēt uz filmas lentes un parādīt uz ekrāna. Pirmie skatītāji kino uztvēra kā kustīgu fotogrāfiju. Patiešām, kino fotogrāfiskā daba ir tā materiālās eksistences pamats. Kino izmantoti fotogrāfijas izteiksmes līdzekļi (rakursi, plāns, gaisma, kompozīcija utt.). Kustīgais fotogrāfiskais attēls, ko sākumā uzskatīja tikai par tehnisku atrakciju, arvien vairāk apguva ritma, harmonijas, strukturālās vienotības likumus, tas ir, tēlainās pasaules apguves likumus, mākslas likumus.

Cilvēces vēsturē nav vēl bijis piemēra, kad pavisam nesen dzimusi māksla attīstītos tik strauji. Kinematogrāfam ir tikai mazliet vairāk par astoņdesmit gadiem, bet kinomākslai pat vēl mazāk — aptuveni sešdesmit. Gandrīz XX gadsimta vienaudzis, kinematogrāfs, šis mūsu laikmeta fenomens, uzskatāmi pauž zinātnes, tehnikas un mākslas sintēzi. Vismasveidīgākās, sintētiskās ekrāna mākslas dzimšanu veicināja divi galvenie apstākļi: no vienas puses, — sabiedriska nepieciešamība pēc tās, laikmeta vitāla prasība, un, no otras puses, — iespēja pārņemt, radoši pārstrādāt un sintezēt visu agrāk radušos mākslu pieredzi.

Masu revolucionārās kustības, lielo sociālo satricinājumu laikmets, pasaulē pirmās sociālistiskās valsts rašanās bija auglīga vide un labvēlīga augsne masu mākslas dzimšanai. Tieši kino, vispārpieejama, pēc savas dabas demokrātiska māksla, kļuva par īstu tautas tribīni un mākslinieciskā formā spilgti un pilnīgi pauda tās intereses un problēmas. Pasaules progresīvā kinomāksla (un pirmām kārtām Padomju valsts filmas) tēlainā formā iemiesoja plašu tautas masu reālās problēmas, veidoja tautas — komunisma cēlājas radošā darba hroniku, atspoguļoja kapitālistiskās sabiedrības asās pretrunas, divu sociālo sistēmu ideoloģisko cīņu. XX gadsimta radīta, kinomāksla dzīvo ar tā problēmām, rūpēm un cerībām. Pasaulē, kurā valda asas sociālas pretrunas, kinomāksla vienmēr bijusi un ir ierocis cīņā par cilvēka dvēseli, pauž «. . noteiktu ideoloģiju, dažādu šķiru politiskos, filozofiskos, eko-

nomiskos, ētiskos uzskatus, šo šķiru sociālo psiholoģiju, koncentrē sevī cilvēku sociālo pieredzi...»¹.

Cenšoties vērsties pret visas tautas sociālistiskās mākslas un pasaules progresīvās mākslas ietekmi, buržuāziskā māksla aktīvizē savu iedarbību uz masām ar tā saucamās masu kultūras palīdzību (to sauc arī par «populāro» vai «tautisko» kultūru). «Populārās kultūras» šķietamais demokrātisms, apzinātā apelēšana pie plašām tautas masām nebūt neliecina ne par tās patiesu tautiskumu, ne par augstu humānismu. Buržuāziskā masu kultūra pilda stingri noteiktu ideoloģisku uzdevumu — sekmēt kapitālistiskās sabiedrības stabilizāciju, apliecināt tās normas un vērtības, manipulēt ar kinoskatītāju apziņu, iesakņojot tajā buržuāziskos sociālos mītus un ilūzijas, audzinot patērētāja attieksmi pret dzīvi. Tādējādi «masu kultūra» pēc savas būtības ir prettautiska parādība, tā kalpo valdošās šķiras interesēm, ir līdzeklis tās iedarbībai uz masām.

Masveida tautiskas kinomākslas un pseidotautiskas masu kultūras vienlaicīga eksistēšana uz mūsu planētas uzskatāmi apliecina, ka pareiza ir ļeņinskā mācība par divām kultūrām katrā nacionālajā kultūrā, par kino sociālo lomu sabiedrības dzīvē. Sociālistiskā reālisma kinomāksla, kas piesātināta ar partejiskuma un tautiskuma idejām, ar apziņu par mākslinieciskās daiļrades cildeno idejiski estētisko misiju, iekaro arvien plašāku auditoriju un atzinību visā pasaulē, aktīvi veicina marksistiski ļeņinisko ideju nostiprināšanos. Piepildījies V. I. Ļeņina paredzējums par to, ka tehnikas progress padarīs zinātnes un mākslas dārgumus pieejamus visai tautai.

Kinematogrāfs nevarētu izdarīt šādu kolosālu lēcieni no nullveidīga estētiska stāvokļa līdz lielai mākslai, ja nebalstītos uz gadsimtos uzkrātiem citu mākslu sasniegumiem, uz visdziļākajiem pasaules kultūras slāņiem. Sodien kinomākslu pamatoti sauc par sintētisku mākslu, jo tā pārņēmusi teātra, tēlotājas mākslas, mūzikas un vārda mākslas izteiksmes līdzekļus, tos pārveidojot, piešķirot tiem jaunu jēgu un tos sintezējot. Smeļot no šī avota, kino nebūt neatkārtoto to, kas katrā mākslas veidā līdz tam bijis sasniegts. Agrāk dzimušo mākslu daudzveidīgo māksliniecisko līdzekļu sintēze jaunajā ekrāna mākslā rada principiāli atšķirīgus izteiksmes līdzekļus.

Būdama masveidīga pēc savas funkcionēšanas sabiedrībā, kinomāksla savā tapšanas procesā ir kolektīva. Katra filma ir liela ražošanas kolektīva kopīga darba produkts. So kolektīvu veido visdažādāko radošo un tehnisko profesiju pārstāvji.

Scenārijs ir ekrāna tēla literārais pirmavots. Tas nav identisks citām literārās daiļrades formām, jo pirmām kārtām domāts ekrānam, tā skaņu un plastiskajām iespējām. Tēlotāju mākslu kino pārstāv mākslinieka un operatora darbs. Mākslinieks vēl

¹ Искусство и идеологическая работа партии. — М., 1976, с. 7.

pirms filmēšanas skiču un metu formā iemieso nākamās filmas māksliniecisko ideju, pēc tam piedalās grima, kostīmu un dekorāciju veidošanā. Kinooperators ir mākslinieks, kas fiksē pasauli plastiskos, redzamos tēlos. Viņa «ierocis» ir kinotehnika (kamera, filmas lente, apgaismošanas aparatūra). Komponists kino veido filmas muzikālo tēlu, izraugot no plašā mūzikas izteiksmes līdzekļu klāsta tos, kas organiski sakausējas ar attēlu, to emocionāli pastiprina un bagātina. Kinoaktieris, attīstot teātra aktieru skolas pieredzi, jaunā veidā pauž savas iespējas specifiskajos ekrāna tēlainības apstākļos, kas teātrim nav pieejami. Viss viņa darbs kino pakļauts filmas kopīgajai uzbūvei, tās ritma un harmonijas likumiem. Kino režisūra, mantojusi teātra režisūras tradīcijas, tajā pašā laikā ir kvalitatīvi jauna parādība, jauns mākslinieciskās daiļrades veids tehnogēniskās (tas ir, ar mūsdienu tehnikas palīdzību radītas un masveidīgi tirazētas) mākslas formās. Citiem mākslas veidiem raksturīgos montāžiskās domāšanas likumus kinorežisors izmanto principiāli citādi, uz sintētiskās ekrāna mākslas bagāto iespēju pamata. Tādējādi kino ir nevis vienkārši formāls dažādu mākslu izteiksmes līdzekļu apvienojums, bet kvalitatīvi jauna mākslas parādība, jauna māksla.

Ekrāna mākslas veidi — kino un televīzija —, ienākdami «tradicionālo» mākslu saimē, šodien ļoti spēcīgi ietekmē savus vecākos brāļus. Audiovizuālā kultūra, kas pašlaik kļuvusi globāla, visdažādāko mākslu pārstāvjos veido jaunu māksliniecisko skatījumu, veicinot visu šo mākslu veidu un žanru atjaunotni, attīstību un sintēzi. Mūsu laikmeta sintētiskā kultūra — tā šodien var nosaukt visu mākslas veidu sistēmu to mijiedarbībā un nemitīgajos mākslinieciskajos meklējumos. Cienīgu vietu šajā sintētiskajā kultūrā ieņem kino un televīzija — vismasveidīgākās un iedarbīgākās XX gadsimta sintētiskās mākslas.

KINO VEIDI UN ŽANRI

Mākslas kino
Dokumentālais kino
Multiplikācijas kino
Zinātniskais kino

KINO
VEIDLIN ZAMBI

- Makela's kino
- Dokumentarais kino
- Mitfilmis kino
- Novatorišais kino

Kinoveidi ir mākslas, dokumentālais, populārzinātniskais un multiplikācijas kino.*

Kino attīstības gaitā katrs no tā veidiem radījis savu izteiksmes līdzekļu sistēmu. Paralēli katra kinoveida attīstībai nepārtraukti noris to savstarpējās iedarbības, sintēzes, mākslinieciskās bagātināšanās procesi. Aktīva mākslas kino un dokumentālā kino savstarpējā ietekmēšanās, kas sevišķi spēcīgi izpaudās 60. un 70. gados, dod auglīgus rezultātus. Populārzinātniskais kino plaši izmanto aktierkino un dokumentālā kino izteiksmes līdzekļus. Multiplikācija pauž savas patiešām neierobežotās iespējas sintētiskās mākslas novadā — oriģinālā mākslinieciskā formā apvieno citiem kinoveidiem raksturīgos tēlainās pasaules apguves paņēmienus.

Katram kinoveidam ir sava žanru sistēma. Termins «žanrs» kinozinātnē pagaidām vēl nav atradis pilnīgi precīzu definējumu, taču tam ir aptuveni tāda pati nozīme kā literatūrzinātnē, kur «ar žanru tiek saprasta kompozicionālās struktūras vienotība, kas atkārtojas daudzos darbos visā literatūras vēsturē un ko noteikusi tajos atspoguļoto īstenības parādību savdabība un mākslinieka attieksme pret šīm parādībām».¹

Pašlaik literatūrzinātnē pieņemti šādi žanru apzīmējumi — episkais, liriskais, līroepiskais un dramatiskais žanrs. Laikā, kad radās kinomāksla, literatūrā jau bija bagāta un daudzveidīga žanru sistēma. Dabiski, ka jaunā kinematogrāfija pēc analogijas aizguva no tās daudzu savu žanru apzīmējumus. Tomēr nevar sacīt, ka literatūras un kinematogrāfiskie žanri ir identiski. Kino ir audiovizuāla māksla, un tai ir savi līdzekļi, kā iedarboties uz auditoriju, savi oriģināli žanri un sava izteiksmes līdzekļu sistēma katrā no tiem. Nereti tradicionālo sižetiski kompozicionālo struktūru saskares punktus rodas jauni žanriski veidojumi. Dažreiz nav iespējams filmu pieskaitīt pie kāda noteikta viena žanra, tik organiski tajā apvienojušās un pārveidojušās visdažādāko žanru iezīmes. Talantīgam māksliniekam katrs jauns darbs ir radošs meklējums, to skaitā arī kompozicionāli žanriskās struktūras jomā. Tāpēc, lietojot terminu «kinožanrs», jāievēro, ka tas nebūt nav kaut kāds sastindzis, kanonisks jēdziens, bet gan kinozinātnē pieņemta mākslas parādības definīcija un ka šī mākslas parādība atrodas nemitīgā dialektiskas attīstības un atjaunotnes procesā.

Ir žanri, ko masu skatītāji sevišķi iecienījuši, — piedzīvojumu un komēdijas žanri. Tajā pašā laikā dažu žanru darbi, kas pēc

* Daudzas dokumentālās filmas ir isti kinomākslas darbi, un tās nereti nosauc par «dokumentāli mākslinieciskām» vai vienkārši par «mākslas» filmām, vadoties no tā, cik liela ir autora tēlainās pasaules apguves pakāpe. Bet multiplikācija? Arī tā ir māksla. Tātad apzīmējums «mākslas filma» attiecināms ne tikai uz aktierkino darbiem, bet arī uz kinodokumentālistiku, multiplikāciju, populārzinātnisko kino. Tomēr ērtības dēļ attiecināsim tradicionālo apzīmējumu «mākslas filma» uz filmām, kurās piedalījušies aktieri.

¹ Словарь литературных терминов. — М., 1974, с. 82.

savas struktūras ir sarežģītāki un prasa skatītāju aktīvu līdzdalību, estētisku analīzi, ne vienmēr iemanto plašu auditoriju. Gadās, ka skatītāji, kas filmu uzskata tikai par izklaidēšanās līdzekli, nepieņem «grūtos» žanrus. Dažreiz mākslinieks, meklēdams jaunus žanriskus risinājumus, neatrod skaidru, saprotamu formu. Vienas vai otras filmas valoda ir pārāk sarežģīta, kaut gan iekšēji tas nemaz neattaisnojas. Ja reklāma, informācija par filmu nesniedz vajadzīgos orientierus (to skaitā arī par žanru), skatītāju iepriekšējais noskaņojums ne vienmēr atbildīs filmas žanram. Estētiski neattīstīts skatītājs neuztver visu bagāto viena vai otra žanra mākslinieciskās nosacītības audiovizuālo sistēmu un paliek visprimitīvākās uztveres līmenī. Visā filmas idejiski estētisko slāņu bagātībā tāds skatītājs būtībā spēj saskatīt un novērtēt tikai vienu, pašu vienkāršāko, acīmredzamo slāni — notikumu, fabulu, intrigu. Par vienīgo jebkura žanra uztveres kritēriju tad kļūst vērtējuma formula: vai dzīvē tā mēdz būt vai ne.

Katram žanram ir savas iespējas, kā pārveidot dzīves patiesību par mākslas patiesību. Piemēram, kinopoēmā, mūziklā, komēdijā vai zinātniski fantastiskā filmā nebūt nav obligāta tieša līdzība dzīvei, parastā sadzīviskā loģika, tāpēc šos darbus nedrīkst vērtēt no psiholoģiskas drāmas uzbūves principu viedokļa. Priekšstats par uztveramās filmas žanru ir nevis tukša formalitāte, bet nepieciešams priekšnoteikums, lai skatītājs varētu psiholoģiski precīzi noskaņoties noteiktas māksliniecisko nosacītību sistēmas uztverei.

Atkarībā no mākslinieka ideoloģiskās pozīcijas, no viņa sociālā, sabiedriski nozīmīgā ideāla katru no žanriem var izmantot dažādi. Jebkurš kinožanrs attīstās noteiktā mākslas un sociālā vidē, uzņem sevī viena vai otra laikmeta kultūras iezīmes, dažādu valstu un tautu kino stilistiskās īpatnības.

Kinorežisors A. Mihalkovs-Končalovskis žanrus definē kā «spēles noteikumus, kas režisoram jau ar pirmajiem kadriem jāpazīņo savam skatītājam, lai viņš zinātu, kādu spēli viņam piedāvā. Sist ar nūju pa galvu var gan Šekspīra traģēdijā, gan Gorkija drāmā, gan cietsirdīgā mietpilsoniskā melodrāmā, gan cirkā. Darbība visur ir viena un tā pati, bet skatītāju reakcija ļoti atšķirīga. Cirkā, kad cilvēkam sit ar nūju pa galvu un viņam no acīm izsprāgst asaras, zāle aizrautīgi smejas, melodrāmā — lej līdzjūtības asaras, drāmā — pārdzīvo, traģēdijā — klusē, ciešanu pārņemti. Kad Sobakevičs sarunājas ar cilvēku, stāvot uz sarunbiedra kājas, — tas nekādi neatbilst patiesībai. Bet mākslā tā ir patiesība. Un uz tā balstās viss Gogolis un Saltikovs-Ščedrins, un daudzu citu mākslinieku daiļrade.»²

Žanrs kino ir savdabīgs kods, veids, kādā mākslinieks runā ar skatītāju. Lai šī saruna būtu rezultatīva, skatītājam jāsaprot kinorežisora valoda, viņa mākslas tēlu sistēma.

² Михалков-Кончаловский А. В поиске. — Искусство кино, 1975, № 9, с. 151—152.

Mākslas kino

Dramatiskie žanri
Episkie žanri
Liroepiskie žanri
Muzikālās filmas žanri
Žanriski tematiskie veidojumi

Mākslas filmas (aktierfilmas) pamatā ir spēles sižeti, ko veidojis dramaturgs un režisora vadībā tēlojuši aktieri. Viss radošā kolektīva darbs vērsts uz vienota mākslas darba izveidošanu. Lai filmai būtu viengabalains stila un tēlainais risinājums, ir ļoti svarīgi jau iepriekš noteikt tās žanru un līdz ar to stilistiku, filmēšanas grupas darba manieri. Mākslas kino žanrus nosacīti var apvienot trīs galvenajās grupās — dramatiskajos, episkajos un liroepiskajos žanros. Katram no tiem ir sava izteiksmes līdzekļu un mākslinieciskās nosacītības sistēma. Bez tam, ja žanriskā iedalījuma pamatā liek citu principu, šo grupu sastāvā var atšķirt arī muzikālo filmu žanrus un dažus žanriski tematiskos veidojumus. Filmām ar šāda tipa sižetiskām konstrukcijām piemīt savas specifiskās īpatnības.

DRAMATISKIE ŽANRI

Kino, kas radās kā tehnisks atklājums 1895. gadā un kā māksla izveidojās galvenokārt XX gadsimta 20. gados, ienāca mākslas pasaulē, kurai bija jau gadsimtiem ilga vēsture un bagātas kultūras tradīcijas. Starp pašiem pirmajiem kinožanriem atrodam melodrāmu, komisko filmu un feeriju. Tieši tie bija sarežģītās un sazarotās mūsdienu kino žanru sistēmas priekšteči.

Aktierkino attīstības sākuma posmā tā vadošais žanrs bija melodrāma, kas stāstīja par nelaimīgu mīlestību, briesmīgiem noziegumiem, ugunīgām kaislībām un rūgtām ciešanām. Tā izauģusi no lubu literatūras un bulvārliteratūras tradīcijām, un, pievēršoties vēl tālākai pagātnei, — no folkloras ar tās tradicionālajiem sižetiem, ar raksturu un konfliktu tipiēm. Melodrāma gadsimta sākuma kino ar visu savu varoņu nedabisko izturēšanos (mūsdienu cilvēka izpratnē) izraisīja patiesas asaras un skatītāju līdzjūtību. Tā bija savdabīga pilsētas kinofolklorā, kurā sīkburžuāziskās vides ideāli iemiesojās didaktiskos stāstos par netikumu nosodīšanu un tikumu triumfu. Melodrāmu varoņi bija cietēji upuri un nelabojami ļaundari.

Savas eksistēšanas pirmajā, tā sauktajā gadatirgus posmā kino bija ļoti cieši saistīts ar balagāna, cirka, mūzikhola, varietē tradīcijām. Tieši tādēļ agrīnajā kinematogrāfā radās komēdijas žanrs. Pirmā komiskā filma (tā gadsimta sākumā sauca kino-komēdijas) bija brāļu Limjēru filma «Aplietais laistītājs». Tā bija vienkārša ainiņa, kurā zēns, kas gribēja izjokot dārznieku, aizspieda šļūteni, bet pēc tam pēkšņi palaida to vaļā, un pats no galvas līdz kājām tika apliets ar ūdeni. Šī filma aizsāka plašo un sazaroto kinokomēdijas žanru «saimi». Kino, kas iepriecināja un pārsteidza pirmos skatītājus jau ar pašu iespēju parādīt kustību, aktīvi ekspluatēja uz ekrāna neskaitāmus kritienus, trikus, pakaļdzišanos utt. Varoņi skrēja, ķēra cits citu, joņoja uz automobiļu buferiem, lēca uz vilcienu jumbiem, auļoja uz zirgiem. Tā bija īpaša dzīvespriecīgas kustības stihija. Kino izmēģināja sevi atklātā dinamiskā darbībā.

Trešais žanrs, kas kļuva tikpat populārs jau kinematogrāfa sākuma gados, bija piedzīvojumu žanrs. Lielā daudzumā tika uzņemtas kā feerijas (filmas, kurās tika izmantoti dažādi kinotriki — cilvēku pārvēršanās par zvēriem, priekšmetiem utt.), tā arī bulvāru kriminālliteratūras ekranizējumi.

Mūsdienu dramatiskos žanrus nosacīti var iedalīt trīs lielās sistēmās: *psiholoģiskajos, komēdijas un piedzīvojumu* žanros. Šīs sistēmas cieši saistītas cita ar citu. Tomēr, lai būtu vieglāk analizēt, tās var aplūkot atsevišķi, ņemot par pamatu kādas raksturīgas pamatiezīmes. Visu dramatisko žanru kopīga īpatnība ir dinamiska dramatiskā konflikta attīstība sižetā, raita darbība. Tajā pašā laikā katrā no dažādajām žanru sistēmām ir sava dominante. Psiholoģiskajos žanros tā ir sevišķā uzmanība, kāda pievērsta varoņa rakstura un personības izpētei. Komēdijas žanros dominante ir komisma kategorija, īpašs satīrisks vai humoristisks skatījums uz raksturiem un parādībām. Piedzīvojumu žanru atšķirīgā īpatnība ir asa, spraiga notikumu attīstība, strauja, negaidītiem pavērsieniem bagāta darbība. Katra no šīm sistēmām izstrādājusi savdabīgu kodu, savus izteiksmes līdzekļus, savu pieeju skatītājiem; tas nebūt šīs sistēmas nešķir, bet, gluži otrādi, veicina savstarpējo bagātināšanos, kinomākslas tēlainās valodas attīstību.

PSIHOLOĢISKIE ŽANRI

Noteicošais psiholoģiskajos žanros ir varoņa rakstura analīze viņa saistībā ar vidi, laiku, laikmetu. Katrs no šiem žanriem arvien biežāk iegūst jaunus izpausmes veidus. Piemēram, līdzās traģēdijai un melodramai attīstās traģikomēdija un traģifarss, līdzās psiholoģiskajai drāmai — sociālpsiholoģiskā un dokumentālā drāma, kurā raksturi atklājas ciešā saistībā ar mākslinieciski rekonstruētu vēsturisku notikumu attēlojumu. Šo žanru struktūrā cilvēka psiholoģija un notikums, vēsturiskais fakts ir vienlīdz nozīmīgi un noteicoši komponenti.

Psiholoģiskā drāma ir viens no vadošajiem mūsdienu kino žanriem, kam ir raksturīga cilvēka personības dziļa psiholoģiska izpēte. Galvenais, kas šajā drāmā saista skatītāju, ir konfliktu dziļums un dzīvīgums, varoņa neatkārtojamā personība, viņa domāšanas nestandartiskums, garīgās pasaules sarežģītība un aktīvā dzīves pozīcija. Labākajās padomju filmās, kas uzņemtas šajā žanrā, skatītājs atrod savu ētisko ideālu, paraugu atdarināšanai. Mums ir tuva komunistu Vasilija Gubanova aktīvā pilsoniskā pozīcija (J. Raizmana «Komunists»). Viņš visu dara uz savu iespēju maksimālās robežas: tā viņš būvē Šaturas elektrostaciju, tā ved vilcienā pārtiku bada apdraudētajiem celtniekiem, tā viens, kad tas vajadzīgs, cērt milzīgos kokus. Tā viņš arī mirst no bandītu lodes, sperdams savus trīs klasiskos pēdējos soļus uz nāvi un nemirstību. Ētiski paraugi mums ir atomfiziķi Gusevs un Kuļikovs (M. Romma «Viena gada deviņas dienas»). Marijas Tkačevas uzticība internacionālajam pienākumam (J. Heifica «Sveika, Marija!»), ieroču biedru draudzība un brālība, kas uz visiem laikiem saliedē cilvēkus (A. Smirnova «Baltkrievijas stacija»), jūtu dziļums un cilvēciskums (J. Raizmana «Mašepka», V. Abdrašitova «Vārds aizstāvībai», S. Solovjova «Simts dienas pēc bērības») — tas viss ir daļa no mūsu garīgās pasaules, no mūsu garīgās pieredzes. Šādas filmas, tuvinot skatītāju lielai mākslai, padara viņu garīgi tirāku, labāku.

Psiholoģiskā drāma ir G. Pieša filma «Nāves ēnā», kas uzņemta pēc R. Blaumaņa noveles par zvejnieku traģēdiju, kurus ledusgabals aiznes jūrā. Sajā situācijā dziļi atklāti varoņu raksturi. Psiholoģiskā drāma, gan ar spēcīgiem melodramas elementiem, ir G. Cilinska un V. Braslas veidotā «Ezera sonāte». Psiholoģiskās drāmas elementi sastopami arī citās latviešu filmās (P. Armanda un L. Leimaņa filmā «Salna pavasari», O. Dunkera filmā «Klāvs — Mārtiņa dēls», R. Gorjajeva filmā «Noktirne» u. c.), kur, tāpat kā vispār kinematogrāfijā, vienā darbā bieži apvienoti dažādu žanru elementi.

Psiholoģiskās drāmas ietvari ir plaši, tās stilistiskajām iespējām nav robežu. Kino atklāj cilvēka tēlu saistībā ar vēsturi, ar sabiedrībā notiekošajiem sociālajiem procesiem. Personiskais un sabiedriskais, cilvēks, ko izveidojusi vēsture un kas pats veido vēsturi, — tas ir dažādu valstu kinematogrāfistu māksliniecisko meklējumu objekts. Mūsdienu psiholoģiskā drāma nereti cieši savijas ar kinostāstu, ar kinoromānu, bet dažreiz ar traģēdiju vai melodramu; tā psiholoģiskā drāma nemitīgi bagātinās ar visas kinožanru sistēmas pieredzi.

Traģēdija ir kinožanrs, kura pamatā sabiedriski nozīmīgs, nesamierināms konflikts, kas visbiežāk beidzas ar varoņu bojāeju. Traģēdijā tiek apliecinātas vispārcilvēciskās vērtības, cilvēces augstākie ideāli. Traģēdija kino ir samērā rets žanrs. Šādā stilā tiek veidoti morāli īpaši piesātināti, cildenas garīgas deģsmes pilni darbi.

Spilgtas lappuses kinovēsturē ierakstījuši Sekspīra traģēdiju ekranizējumi. Ģeniālā angļu dramaturga darbi visā kinovēsturē bijuši auglīgs māksliniecisko ideju un tēlu avots. Padomju kino traģēdijas žanrā sevišķi auglīgi strādāja G. Kozincevs («Hamlets», «Karalis Līrs»).

Nereti traģēdijas žanrs ietver sevī gan dramatisko, gan episko žanru īpatnības. Tādas, piemēram, ir Eizenšteina filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»», «Ivans Bargais». Jau klasisks kļuvis apzīmējums, ko pats režisors devis filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»» žanram. Šī filma veidota kā hronika, bet iedarbojas kā drāma. Un tajā pašā laikā tā ir traģēdija.

«Eizenšteins iemācīja kinematogrāfam mākslu satricināt.

Viņš kino radīja eposu. Uz ekrāna atgriezās vērienīgums, ko teātris bija pzaudējis jau pirms gadsimtiem,» rakstīja G. Kozincevs. «Atkal — un jau citā kvalitātē — atdzīvojās patoss, traģiskās šausmas, patētiska līdzcietība. Tūkstošgalvainais cilvēku pūlis — tieši, bez protagonistiem — kļuva par traģēdijas varoni. Pasaulē radās jauns ekrāns.»¹

Traģēdijas specifika padomju kino ir tās varonības pilnais raksturs, tuvība eposam, tendence veidot tautas kolektīvo portretu, neatkarījamie dzīves konflikti un raksturi, maksimāls varoņu garīgo un fizisko spēku sasprindzinājums cīņā par sociālo taisnību (tādas ir filmas «Mēs no Kronštates», «Optimistiskā traģēdija»).

Filozofiskās traģēdijas žanrā veidota A. Tarkovska filma «Andrejs Rubļovs», kurā stāsts par ģeniālo krievu gleznotāju risināts plašā laikmeta vēstures un kultūras kontekstā.

Melodrāma ir kinožanrs, kam raksturīga pastiprināta emocionalitāte, dinamiska intriga, interese par morāles un ētikas problēmām, neslēpti didaktisks fināls.

Pirms revolūcijas tika uzņemtas daudzas filmas, ko dažkārt sauca par «salona melodrāmām». Melodrāmu nosaukumi pilnībā raksturoja to limeni — «Liktenīgās mīlestības pasaka», «... Klusējiet, skumjas, klusējiet!», «Grēka meita» utt. Tajās vienmēr darbojās personu trīsstūris, — pozitīvais varonis, cietēja varone (ļauņuma un netikumumu upuris) un ļaundaris. Varoņi krasi sadalījās negatīvajos un pozitīvajos varoņos, liela loma bija laimīgai netaisībai.

Padomju revolucionārā kinomāksla 20. gados veidojās atklātā cīņā ar šīs sīkburžuāziskās, miētpilsoniskās kinoprodukcijas tradīcijām. Varbūt tāpēc pret melodrāmas žanru saglabājās mazliet augstprātīgi nievājoša attieksme, dažkārt šo terminu lietoja ironiskā nozīmē, gandrīz vai identificējot to ar banalitāti, haltūru, sliktu gaumi; to veicināja arī apstākļi, ka buržuāziskajā kinomākslā melodrāma šodien tāpat ir viens no galvenajiem žanriem. Tajā neskaitāmas reizes tiek variēts un atkārtots pasakai

¹ Эйзенштейн в воспоминаниях современников: Сб. / Сост.-ред. Р. Н. Юрнев. — М., 1974, с. 195.

līdzīgais stāsts par mūsdienu Pelnrušķīti — nabadzīgo meiteni, kas apprecas ar miljonāru vai laimīgas nejaušības dēļ negaidot kļūst par populāru kinozvaigzni. Finālā viņa var mirt no neārstējamas slimības vai sakarā ar nelaimes gadījumu; tas nekādi nemaina mūsdienu kinopasakas nomierinošo būtību. Buržuāziskās melodrāmas uzdevums ir radīt auditorijā ilūziju par laimīgas nejaušības iespējamību, par to, ka kapitālistiskajā pasaulē nabadzīgajiem sapnis par laimi un bagātību var kļūt par realitāti. Šī žanra būtība buržuāziskajā kinomākslā ir saglabāt, stabilizēt pastāvošo tiesisko iekārtu. Tas ir ilūziju, kinematogrāfisku sapņu žanrs. Tādas ir neskaitāmas filmas, kā, piemēram, «Esenija», ««Santeklera» karaliene», «Smieklīgais skuķis», «Mežonīgā sirds», «Melnās brilles». Tāda veida melodrāma ir mākslas surogāts (bet nereti arī banalitātes un bezgaumības sinonīms), kas piesaista estētiski neattīstītu publiku.

Pēdējos gados buržuāziskajā melodrāmā ielaužas gan politika (dažkārt reakcionāra), gan sociālas problēmas.

Melodrāmu nedrīkst uzskatīt tikai par buržuāziskās mākslas parādību ar visām tās tradīcijām, shēmām un ideoloģiskajām nostādņēm. Melodrāma kā atklātu emociju žanrs, kā aktuālu ētisku problēmu izpēte saistījusi un saista plašu skatītāju auditoriju. Ja pēc šī žanra likumiem tiek veidoti darbi, kas patiešām savilņo nevis ar lētu sentimentalitāti un butaforiskām kaislībām, bet ar emociju spēku un dziļumu, tad tie pelnīti gūst publikas atsaucību un mīlestību. Šādas filmas modina gaišas jūtas, māca būt labiem un taisnīgiem. Tādas, piemēram, ir padomju filmas «Dzimtas asinis», «Sievietes», «Maskava asarām netic», filmas, kurās piedalās T. Doroņina, aktrise ar emocionāli tiešu, ļoti ietekmīgu tēlojumu («Vēlreiz par mīlestību», «Trīspadsmit papeļu iela», «Pamāte»). Pie šādām filmām pieder arī L. Leimaņa «Purva bridējs» un vairāki citi Rīgas kinostudijas darbi.

Šāda tipa melodrāmu galvenā īpatnība ir cilvēku raksturu nestandartiskums, psiholoģiskā individualizācija. Saglabājot emocionālo piesātinātību, spilgtu stāstījumu par morāles problēmām, mīlestības un ģimenes sarežģījumiem, tās savā ziņā tuvojas psiholoģiskajām drāmām. Autoru mākslinieciskā gaume šajās filmās izpaužas prasmīgā tradicionālo melodrāmas paņēmieni izmantošanā.

Mūsdienu kino sastopama arī oriģināla stilizācija 20. gadu tradicionālās melodrāmas garā. Tāda, piemēram, ir Ņ. Mihalkova filma «Mīlas verdzene». J. Soloveja precīzi veido maīgu, cēlu slavenas mēmā kino aktrises tēlu, kurai it kā pilnīgi svešas ir visas sadzīves problēmas. Viņas varonē ir mēmā kino karalienes Veras Holodnajas zināmas iezīmes. Ne tik izteikti šāda stilizācija izpaužas arī Ģ. Cilinska filmā «Agrā rūsa», kas ir uzskatāms klasiskās melodrāmas piemērs. Stāsts par filmas varones Elzas karjeru un krišanu ir tipisks šim žanram.

Melodrāma attīstās arī šodien, iegūstot jaunas iezīmes un īpašības.

KOMĒDIJAS ŽANRI

Kāpēc skatītāji tā iecienījuši komēdijas žanrus? Starp daudzajiem iemesliem acīmredzot nav mazsvarīgs arī tas, ka smieklī attīra, izklaidē, ļauj garīgi izlādēties. Komēdijai bez idejiski estētiskās funkcijas ir vēl kāda svarīga sabiedriskā funkcija — tā atjaunina. Ne velti mēdz teikt, ka smieklī ir labākās zāles. Tomēr ir ļoti svarīgi, par ko un kāpēc mēs smejamies. Smieklī ir sociāli aktīvi, tie pauž progresīvās sabiedriskās šķiras pozīcijas. Bezrūpīga izklaidēšanās, bezgala muļķīgo buržuāzisko kinokomēdiju personu tukšie smieklī; savā būtībā izvirtušās buržuāziskās sistēmas satīriskā izsmiešana; smieklī par visu, kas mūsu veselīgajā, ētiski attīstītajā sabiedrībā traucē virzīties uz priekšu, par visu, kas savu laiku nodzīvojis un ko savā attīstības procesā likvidēs pati sabiedrība, — tik plašs ir smieklī diapazons filmās, kas veidotas, šķiet, vienos un tajos pašos komēdijas žanros, taču no principiāli dažādām autoru pozīcijām.

Kinomākslinieks E. Arnoldi interesanti aprakstījis laiku, kad kino demonstrēja pirmās komiskās filmas, kuras skatītājos izraisīja primitīvus reflektoriskus smieklus. Komiskā filma «darbojās nekļūdīgi, kā kutināšana. Skatītājiem par sajūsmu neskaitāmās īsās filmiņās cilvēkus aplēja ar krāsām un samazgām, apmetēji nosmērēja garāmgājēju sejas ar kaļķiem, no logiem viņiem uz galvām krita dažādi priekšmeti, turgussievās uzmauca pircējam galvā līdz pašam kaklam krējuma podu, un viņš iekrita olu grozā...»² Tomēr agrīnās komiskās filmas nebūt nebija tik vienkāršas. Turgus laukuma smieklī tradīcijas pārmantotas jau no agrajiem viduslaikiem, no jokdaru, klaunu, gadatirgu komediantu priekšnesumiem. Te var konstatēt savdabīgas saites ar karnevālu tradīcijām.

Jaunās revolucionārās padomju kinomākslas veidošanās procesā attīstījās arī komēdijas žanri. Parādījās komēdijiskas agitfilmās, kas stila ziņā bija tuvas tautas farsam, lubu bildītēm un tajā pašā laikā arī revolucionārajai karikatūrai, avižu grafikai, plakātam. A. Pantelejeva «Brinumdaris», Ļ. Kuļešova «Mistera Vesta neparastie piedzīvojumi boļševiku zemē», G. Kozinceva un L. Trauberga «Oktjabrinās piedzīvojumi», V. Pudovkina «Šaha drudzis» — tie visi ir jaunās tautiskās masu komēdijas mākslas iekarojumi. Ļoti populāras bija J. Protazanova satīriskās komēdijas «Svētā Jurgā svētki», «Prāva par trim miljoniem», «Toržokas piegriezējs». Trīsdesmito gadu padomju kinokomēdijas īpatnības bija «nevaldāms, kūsājošs dzīvesprieks, gaiša, laimīga pasaules izjūta»,³ kas piemita tautai, kura cēla jaunu dzīvi.

² Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа. — В кн.: Вопросы киноискусства, вып. 6. М., 1962, с. 241.

³ См.: Юренев Р. Смешное на экране. — М., 1964, с. 115.

Komēdija auglīgi attīstās daudzās pasaules valstīs. Labāko meistarību daiļradei ir raksturīgas demokrātiskas, progresīvas mākslas tendences. Pasaules kino klasikā iegājuši tēli, ko radījis franču aktieris Ž. Filips, kurš apvienoja liriku un ekscentriku («Fanfans Tulpe»), neparasti spilgtais mimiskais komēdijiskais pāris — francūzis Fernandels un itālietis Toto («Likums paliek likums»), itāliešu komēdijas meistari — temperamentīgā, dzīvespriecīgā S. Lorēna un viņas partneris M. Mastrojāni («Tā precas itālieši», «Vakar, šodien, rīt»), tūlīgais un savā veidā viltīgais A. Sordi («Visi uz mājām», «Bums»). Tajā pašā laikā komēdijas žanros atspoguļojas ideoloģiju cīņa, cīņa par masu skatītāju. ASV, Japānā un citās valstīs uzņem neskaitāmas muzikālu izrāžu un reviju filmas. Tā lielākoties ir tipiska masu kultūra.

Komēdija ir «viens no galvenajiem drāmas veidiem, kurā kolīzijas, darbība un raksturi traktēti smieklīgā formā vai ir komisma piesātināti»⁴. Šī vispārīgā definīcija attiecas arī uz kino-komēdijas žanriem. Sakarā ar kinomākslas izteiksmes līdzekļu paletes paplašināšanos ārkārtīgi paplašinājušās arī kinokomēdijas žanriskās iespējas. Kinokomēdijas pētnieks R. Jureņevs raksta: «..mākslas zinātnieki jau sen apjautuši dažādu komēdijas žanru eksistēšanu. Siem dažādajiem žanriem ir arī nosaukumi: farsa, vodevīļa, traģikomēdija, revija, pamflets un tā tālāk. Ir tikai skaļāk jāpasaka: komēdija nav tikai viens žanrs, tie ir daudzi žanri, ar dažādām likumsakarībām, ar dažādiem iedarbības līdzekļiem. Komēdija — tā ir vesela mākslas joma.»⁵

Traģikomēdija, apvienojot traģisko un komisko, paceļ skatītāju līdz cilvēka gara augstumiem, padziļina viņa zināšanas par pasauli. Izsmejot netikumus un trūkumus, traģikomēdija satīriski groteski atklāj to, kas savu laiku nodzīvojis. Traģikomēdijas radīšana prasa no mākslinieka māku uz paletes organiski savienot visdažādākās krāsas, aprakstīt daudzveidīgo īstenību. Tikai nedaudzi meistari spēj savu pasaules uztveri izpaust traģikomēdijas žanrā.

Ipaša vieta kinokomēdijas un visas pasaules kinomākslas vēsturē pieder Čaplīnam, kas radījis mūžīgā klaidoņa, neveiksmnieka, labsirdīgā un atsaucīgā sapņotāja Čārlija, Šarlo masku. Iesācis ar piedalīšanos M. Seneta komiskajās filmās (tā saucamajā komiskajā primitīvā), Čaplīns no vienkāršas joku taisīšanas pacēlās līdz cildenai un skaistai traģikomēdijas mākslai. «Zelta drudzis», «Cirks», «Modernie laiki», «Lielpilsētas uguns» un citas viņa filmas stāsta par vienkāršo mazo cilvēku, ko atstūmusi kapitālistiskā civilizācija un kas velti meklē laimi. Tomēr viņa cerība nav apslāpējama. Čaplīna filmās komiskais pauž dramatisko, bet dažreiz arī traģisko.

⁴ Словарь литературоведческих терминов, с. 140.

⁵ Юрнев Р. Смешное на экране, с. 84.

Trāģikomēdijas žanrā sevi veiksmīgi apliecinājis padomju kino-režisors G. Panfilovs, kas uzņēmis filmas «Sākums» un «Ugunī brasla nav». Katrā no šīm filmām apvienoti gan cildenī trāģiski motīvi, gan humoristiskas, ļoti dzīvas, siltu autora jūtu apdvēstas ainas. Filmās «Ugunī brasla nav» varone, jauna sanitāre, negaidot atklāj sevī mākslinieka talantu. Viņas gleznās atainojas cildens un tīrs, skaidrs revolūcijas un pilsoņu kara varoņu tēls. Pamazām visas komiskās ainiņas, filmas žanriskais gleznojums pāriet uz cildenas trāģēdijas tonalitāti. Varone iet bojā, pirms nāves pauzdama visaugstāko gara spēku un vīrišķību. Revolūcijas ugunīs viņai «nav brasla», nav atkāpšanās no saviem ideāliem.

Filmā «Sākums» vēl vairāk izpaužas trāģikomēdijas žanra īpatnības. Sākumā šķiet, ka divi filmas slāņi nekādi nesaskaras viens ar otru. No vienas puses — jaunas fabrikas strādnieces dzīves humoristiskas (bet dažreiz arī satīriskas) ainas, viņas iemīlēšanās precētā cilvēkā, komunālo dzīvokļu, deju laukumu, trokšņaino pilsētas ielu atmosfēra, no otras puses — cildena trāģēdijas tonalitāte stāstā par franču tautas varoni Zannu d'Arku, pratināšana, spīdzināšana, viņas sadedzināšana uz sārta. Šīs divas līnijas apvieno ne tikai fabula (mūsu laikabiedre filmējas kino vēsturiskās varones lomā), bet arī filmas iekšējā jēga. Ne uzreiz, pamazām, sižeta attīstības gaitā uzzinām par jaunās strādnieces pašizliedzību, iekšējo gatavību varoņdarbam, par viņas godīgumu, patiesīgumu.

Trāģikomēdija prasa no aktiera sevišķu meistarību. Kinomākslas vēsturē aktieri, kas spēļ ļoti dažādi pārveidoties, ir reta un unikāla parādība. Tādi ir Č. Čaplins, Dž. Mazīna, S. Lorēna, R. Bikovs, I. Smoktunovskis, I. Curikova.

Trāģikomēdijai tuvs ir *trāģifars*s. Tajā noteicošais ir groteska, kas atklāj antihumānus momentus trāģifarsa situācijā. Trāģifarsa varonis fiziski vai garīgi iet bojā, taču viņa bojāeja nerada katarsi kā trāģēdijā. Trāģifarsa žanrā veidota Č. Čaplina filma «Lielais diktators», F. Šafnera «Pērtiķu planēta», M. Romma «Parastais fašisms».

Liriska komēdija ir lirisks stāsts jautrā komēdijiskā formā, piesātināts ar mīlestības pilnu autora attieksmi pret varoņiem. No 30. līdz 50. gadiem liriskās komēdijas jomā veiksmīgi strādāja I. Pirjevs («Cūkkope un gans», «Bagātā līgava», «Teiksmas par Sibīrijas zemi» u. c.). Liriski komēdijiskas epizodes var sastapt arī citu žanru filmās — psiholoģiskajā drāmā (B. Barneta «Nomale»), trāģikomēdijā (G. Panfilova «Sākums»). Liriskā komēdija saista masu auditoriju ar atklātu jūtu emocionalitāti, ar stāstu par lielu un skaidru mīlestību, ar humoristisku situāciju bagātību. Šāda komēdija sniedz gan izziņu, gan atpūtu, gan izklaidēšanos. No otras puses, praksē liriskās komēdijas žanrs nereti tiek traktēts kā atvieglots kinostāstījuma variants, kur par glābšanas riņķi kalpo liriskās ārijas (muzikālajās komēdijās),

nenozīmīgi, smieklīgi pārpratumi un bezgaumīgi joki. Ar visu savu šķietamo vienkāršību liriskā komēdija ir grūts žanrs, kas prasa no autoriem lielu meistarību un patiesu talantu. Par interesantām liriskām komēdijām uzskatāmas A. Braginska un E. Rjazanova filmas «Likteņa ironija jeb viegļu garu!» un «Dienesta romāns». Tajās šim žanram obligātie komēdijiskie sarežģījumi, bet dažkārt arī ekscentrika apvienojas ar cildenu liriski poētisku filozofiju, kas izpaužas lirisku dziesmu formā, kuru tekstus sace-rējuši talantīgi dzejnieki.

Pie liriskajām komēdijām pieskaitāma J. Streiča filma «Mans draugs — nenopietns cilvēks», kaut gan tajā netrūkst arī satiras un drāmas elementu. Ar izteikti liriskas komēdijas līdzekļiem veidota, piemēram, epizode, kurā galvenais varonis Arvīds Lasmanis ierodas pie vecā pašdarbības mākslinieka viņa pagrabā dzīvoklī. So ainu piestrāvo silta, sirsnīga autora attieksme pret varoņiem, labsirdīgs humors, kas jūtams arī daudzās citās epizodēs.

Ekscentriskās komēdijas pamatā ir ekscentrika — apzināta ierastās dzīves loģikas pārkāpšana. Šās komēdijas sākumi meklējami tautas tirgus izrādēs, cirkā, mūzikholā, pirmajās komiskajās filmās, kurās ir obligāta pakaldzīšanās, straujš ritms, alogiskas situācijas, triki un nereti parupjš tautas humors (A. Dida filmas Francijā, M. Seneta, B. Kītona, H. Loida filmas Amerikas Savienotajās Valstīs). Sodiens diezgan reti uzņem triku komēdijas to pirmatnējā veidā, kaut gan plašā auditorijā tās ir ļoti iecienītas. Viskonsekvētākais tās piekritējs padomju kino ir L. Gaidajs, kura filmas iemantojušas lielu popularitāti («Suns Barboss un neparastais kross», «Operācija «I» un citi Surika piedzīvojumi», «Briljantu roka», «Kaukāza gūstekne», «Ivans Vasiljevičs maina profesiju», «Divpadsmit krēsli», «Nevar būt!», «Inkognito no Pēterburgas»). Šajā žanrā uzņemtas arī citas filmas: E. Sengelajas «Savādnieki», E. Rjazanova «Neticamie itāļu piedzīvojumi Krievijā», A. Serija «Fortūnas džentlmeņi».

No Rīgas kinostudijas filmām ekscentriskās komēdijas žanram visvairāk atbilst E. Lāča «Dāvana vientuļai sievietei». Šajā filmā veiksmīgi izmantots komēdijām tradicionālais paņēmieni ar pārgērbšanos, kad viens aktieris tēlo divas pretēja rakstura lomas. V. Artmanes tēlotā milicijas leitnante Gita un vecā Kņopiene, par kuru viņa pārgērbjas, lai notvertu automobiļu zagļus, ir filmas dramaturģiskās uzbūves centrā.

Originālas ir R. Bikova komēdijas, kas pēc stila tuvas mūziklam, tomēr atšķiras no tā («Aikāsāp-66», «Automobilis, vijole un suns Kleksis» u. c.). Šīs filmas ir kā svētki, izrāde, izklaidēšanās. Bet tajā pašā laikā tās ir pārdomu, dzīves izpētes filmas. Tās nevar nosaukt par ekscentriskām komēdijām tīrā veidā un vispār grūti pieskaņot pie kāda noteikta žanra. Nevaldāmas jautrības un lirisku skumju, burleskas komēdijas un psiholoģiska stāsta sintēze tajās dažkārt tik smalki veidota, ka skatītājs ne

vienmēr saredz «šuves». Un kādēļ gan tās būtu jāredz? Autors mūs it kā aicina tikai priecāties, smieties, līksmot un skumt kopā ar šo vienkāršo un pamācošo stāstu varoņiem.

... Pa vecas pilsētas stāvajiem dakstiņu jumtiem, rokās saķērušies, piesardzīgi iet muzikanti. Mēs priecājamies, pazīdami populāru aktieru sejas. Viņi gērbusies melnos smokingos, galvās cilindri. No viņu jautrajām kuplejām uzzinām, ka redzēsīm notikumus, kuros piedalās ir bērni, ir vecāki, ir nelaimīgi aktieri, ir noslāpuši motori... Bez šiem mīļajiem, aušīgajiem aktieriem, viņu nenogurdināmās draiskulības un jautrajām izdarībām nebūtu tās īpašās pasaku atmosfēras, fantāzijas, kāda valda kadrā. Orķestranti ar milzīgu ātrumu joņo ratos... bez zirga, ieskrienoties lec upē, maina kostīmus, tēlodami gan šašliku pārdevējus kūrorta pilsētā, gan jauno varoņu ģimenes locekļus. Starp viņiem ir arī pats režisors R. Bikovs. Viņš ir gan jautrā orķestra diriģents, gan pārgalvīgais automobilists Lomakins un pat vecmāmiņa, kas veikli nirst savā pārplūdinātajā dzīvoklī, kurā savākti kaķi no visiem apkārtējiem pagalmiem.

Tā ir rotaļas, izdomas, ekscentrikas pasaule. Auditorija ļoti ātri uztver šīs pasakai līdzīgās komēdijas kodu. Te dzīvo «vis-skaistākā meitene pasaulē» — Aņa Horošajeva. Un vēl — divi draugi: pilnīgi tehnikai nodevies automobilists Oļegs Počinkins, kas no vecas automašīnas veikli sameistaro «superauto», un viņa draugs — vijolnieks un sapņotājs Davidīks. Un vēl — pats galvenais filmas varonis, četrgadīgais sapņotājs Kuzja, kas savu melno, pinkaino suni Kleksi nemitīgi pārvērš gan par ziloni, gan par zeburu un sapņo iegādāties daudz kaķu, lai varētu tos pārvērst par pērtiķiem, pēc tam par lāčiem un beidzot — par draugiem. Mazajam cilvēkam vajadzīgs draugs. Tā ir filmas galvenā doma. Bērnišķīgās divkaujas, greisirdība, izjokošana, pirmā iemīlēšanās — tas viss parādīts ar vieglu ironiju, pasaku stila aranžējumā, bet dažreiz arī bufonādes veidā. Te ir tik daudz gaiša autora humora, siltuma un mīlestības pret jaunajiem varoņiem, tik daudz precīzu novērojumu, ka saproti — ekscentrika ir tikai forma, bet saruna nopietna. Autori par bērniem un to problēmām runā nopietni un ar cieņu. Viņi tos mīl.

Satīriskās komēdijas mērķis ir asi izsmiet trūkumus, pagātnes paliekas, kas traucē sabiedrībai virzīties uz priekšu. Pie padomju kinoklasikas pieder 30. gados uzņemtās G. Aleksandrova komēdijas («Volga, Volga», «Jautrie zēni» u. c.). To pozitīvās īpašības meklējamas ne tikai satīriskajā, bet arī spēcīgajā liriskajā stihijā, dzīvi apliecinošajā tautas muzikālās daiļrades spēkā. Tādēļ šīs filmas nevar uzskatīt par satīriskajām komēdijām tīrā veidā. Tomēr birokrāta Bivalova tēls («Volga, Volga»), tāpat kā vēlākā laikā viņa garīgā dviņa Ogurcova (E. Rjanzova «Karnevāla nakts») tēls, satīriski izsmej birokrātismu un paviršību. Daudzas negatīvas parādības mūsu dzīvē satīriski šausa E. Rjanzova komēdija «Garāža».



«Simts dienu pēc bērnības». Psiholoģiskā drāma ir viens no vadošajiem mūsdienu kino žanriem. Tai raksturīgs konflikta dziļums un dzīvīgums, cilvēka personības dziļa psiholoģiskā izpēte.

Filma «Nāves ēnā», kas veidota pēc R. Blaumaņa noveles, ir psiholoģiskā drāma. Tajā dziļi atklāti varoņu raksturi.





«Pamāte». Melodrāmai ir raksturīga īpaša interese par morāles un ētikas problēmām, dinamiska intriga, dažkārt neslēpti didaktisks fināls.

«Karalis Līrs». Traģēdija kino ir samērā rets žanrs. Cēlas garīgas degsmes pilni, tās varoņi apliecina cilvēces cildeno ideālu vērtību.





Melodrāmas piemērs ir filma «Agrā rūsa».

«Zelta drudzis». Trāģikomēdija, apvienojot trāģisko un komisko, paceļ skatītāju līdz cilvēka gara augstumiem, padziļina viņa zināšanas par pasauli. Izsmejot netikumus un trūkumus, trāģikomēdija satīriski groteski atklāj to, kas savu laiku nodzīvojis.

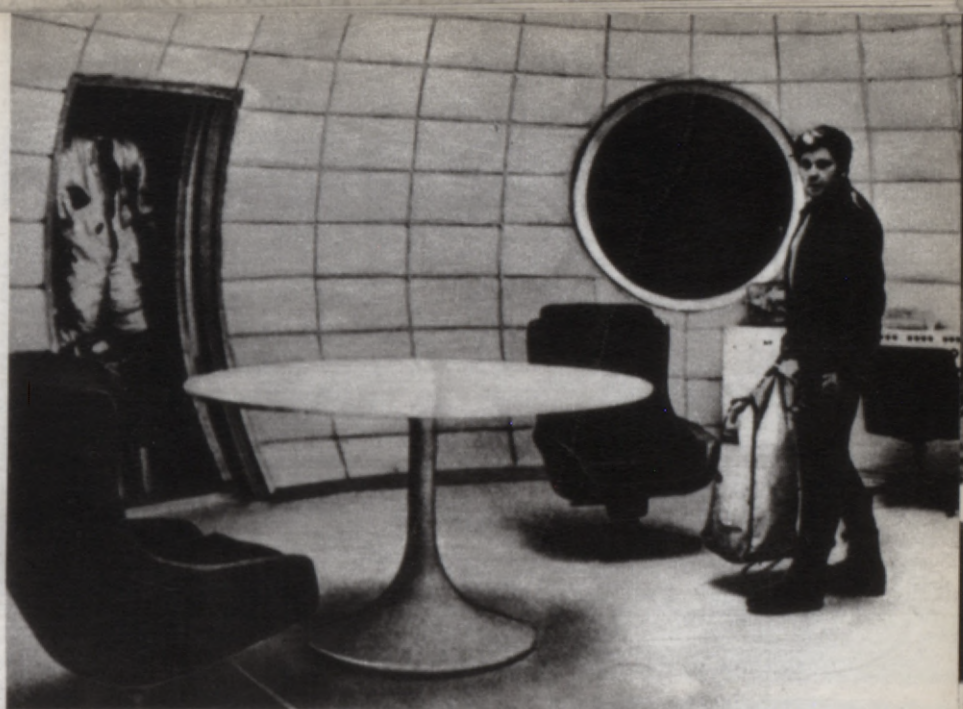




«Automobilis, vijole un suns Kleksis». Ekscentriskās komēdijas sākumi meklējami tautas tirgus izrādēs, cirkā, mūzikholā, mēmajās komiskajās filmās, tajā apvienojas ekscentrika un lirika.

«Traka, traka, traka, traka ir pasaule». Satīriskā komēdija groteskā formā atklāj sabiedrības sociālās pretrunas un asi izsmej tās trūkumus, pagātnes paliekas.





«Solāris». Zinātniskā fantastika var izpausties filozofiski analītiskā žanrā, tā var būt savdabīga socioloģiska hipotēze par sabiedrības attīstības procesiem.

«Debesis virs galvas». Ārzemju kinofantastikā asās mūsdienu problēmas bieži tiek it kā ekstrapolētas, pārceltas nākotnē. To iespējama risinājums atkarīgs no mākslinieka sociālās pozīcijas.

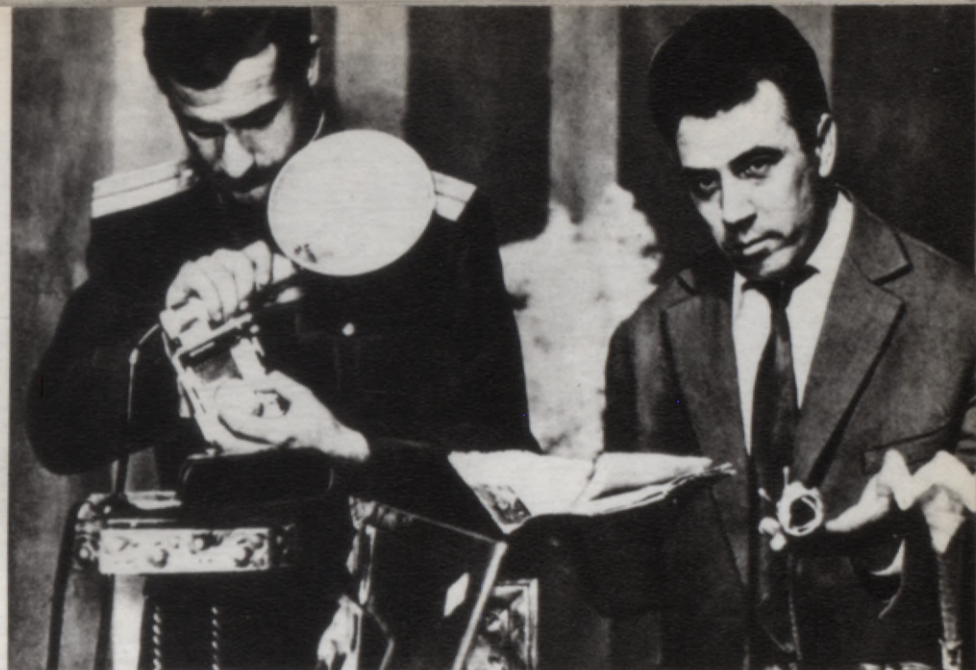




«Slepenā misija». Intriga, spraiga fabula ir obligāti komponenti piedzīvojumu filmās par izlūkiem. Varoņa griba koncentrēta, viņa fiziskie un garīgie spēki saspringti.

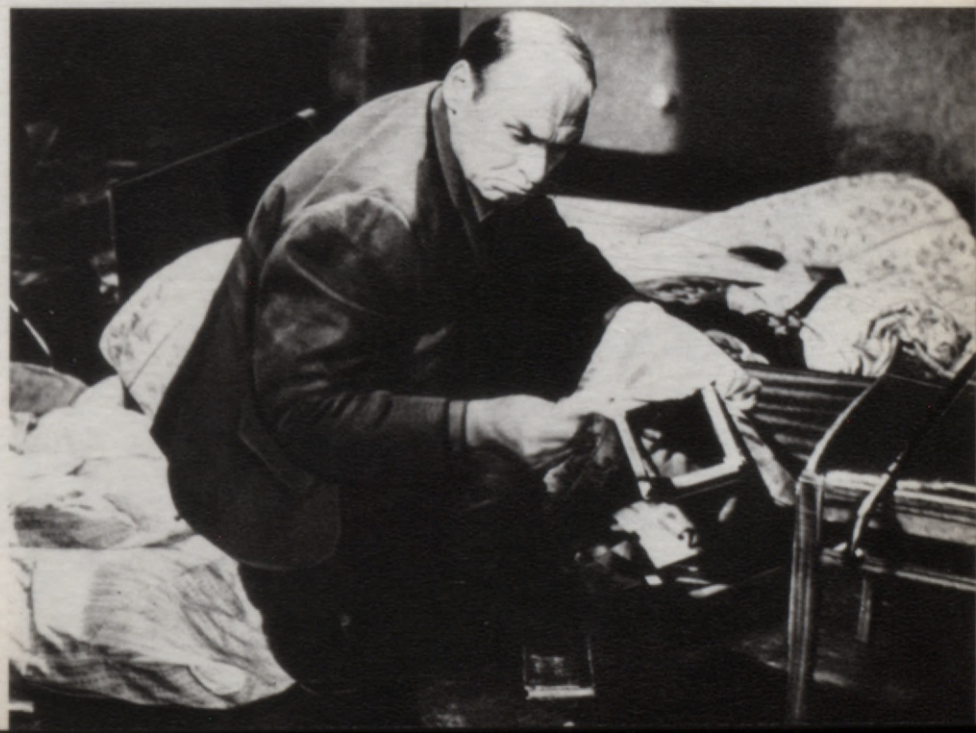
«Vella kalpi». «Kostīmfilmās» uzņemtas arī Rīgas kinostudijā.





«Inspektors un nakts». Kriminālfilmā galvenā varoņa analītiskā doma spēj orientēties sarežģītajos notikumos un atklāt nozieguma noslēpumu.

«Trīs dienas pārdomām». Iekšējs dinamisms, vides un personu ticamība kriminālžanrā var kompensēt ārēji spraigas darbības trūkumu.





«Atbrīvošana». Kinoepopeja vispārinātā formā atspoguļo plašu tautas masu darbību, vēstures dziļumprocesus.

«Monologs». Kinostāsts apvieno dramatisku attēlojumu un episku stāstījumu, tajā vienlīdz nozīmīga gan atklāta darbība, gan vēstījuma elementi.



Latviešu kinematogrāfijā satīriskās komēdijas žanrā veidotas galvenokārt filmas par buržuāzisko Latviju. Izteikta satīriskā komēdija ir V. Krūmiņa īsfilma «Cēloņi un sekas» pēc A. Upīša noveles, kurā visas personas un viņu rīcība parādīta asi satīriskā gaismā. Tāpat spēcīgs buržuāziskās sabiedrības «labāko aprindu» satīriskas atmaskojums ir R. Kalniņa filmā «Ceplis» un L. Leiņa darbā «Pie bagātās kundzes». Pats Ceplis, bet jo sevišķi peļu slazdu fabrikants Nagainis ir trāpīgi iezīmētas satīriskas figūras. Tādā toņkārtā veidotas visas epizodes, kurās redzami valdošo aprindu pārstāvji. Turpretī stāsts par grāmatveža Caunes un kasieres Austras likteni ir sociāla drāma, bet karjerista leitnanta Edmunda Sausā mātes tēlā ieskanas patiesa traģisma notis. Tā veidota arī filma «Pie bagātās kundzes», kur nabadzīgās meitenes Emmas dzīves attēlojums brīžam paceļas patiesas traģēdijas augstumos. Tādēļ šī filma ir tuva traģikomēdijas žanram. Satīras elementi var būt arī citu žanru filmās. Jau minētajā filmā «Mans draugs — nenopietns cilvēks» asi satīriskā formā veidota, piemēram, kapraču barveža nekaunīgās izrīcības epizode kapsētā.

Satīriskā komēdija ārzemju kino sekmīgi attīstās uz politiskā kino materiāla pamata, šaustot gangsterismu, mafiju, politisko korupciju (E. Petri «Aizdomās neturamā pilsoņa lietas izmeklēšana» u. c.) un atmaskojot savu laiku nodzīvojušos buržuāziskās sabiedrības institūtus (V. de Sikas «Tā precas itālieši», P. Džermi «Tā šķiras itālieši», S. Kreimera «Traka, traka, traka, traka ir pasaule» u. c.).

Kinopamflets ir asi publicistisks satīriskis kinodarbs, kas groteskā formā šausta un izsmej trūkumus sabiedrības dzīvē. Pamflets prasa īpašu izteiksmes līdzekļu ekspresiju, saasinātus raksturojumus, sižeta dinamiskumu, kontrastējošu varoņu pretstatīšanu. Kinopamfleta žanrā uzņemta (pēc A. Ļeonova scenārija pamfleta) M. Šveicera filma «Mistera Makinlija bēgšana», kas stāsta par mazo cilvēku, kurš buržuāziskajā sabiedrībā mēģina pielāgoties tās vilku likumiem un izdzīvot. Situācijas paradoksālitate izpaužas tai apstākļi, ka visi varoņa pūliņi vērsti uz to, lai iekļūtu greznajā «viņpasaulē», bagātnieku «paradīzē», kur klienti anabiozes stāvokli īpašās kapsulās gaida «atmošanos», kas notiks pēc daudziem gadiem, kad, spriežot pēc prognozēm, būs atrisināts jautājums par superilggadību un varbūt pat par nemirstību.

Kinopamflets ir samērā rets žanrs, kas vēl gaida savus autorus.

Kinovodeviļa ir pirmsrevolūcijas muzikālā teātra žanra — vodeviļas savdabīgs atveidojums kino (piemēram, K. Judina «Uz skatuves dēļiem»). Komēdijiskās dziesmas, kuplejas un dejas mijas ar komiskām un liriskām ainām, darbību virza tradicionālie sižeta gājieni. Visu piestrāvo labvēlīga attieksme pret varoņiem.

PIEDZĪVOJUMU ŽANRI

Pie piedzīvojumu žanriem pieskaitāma liela grupa filmu, kas tiecas pēc aktīvas ārējās darbības, pēc asiem sižeta pavērsieniem. Piedzīvojumu žanri izstrādājuši savu stilistiku, savus raksturīgus paņēmienus. Cilvēkā nav apslāpējama tieksme pēc neiepatīta, aizraujoša, noslēpumainā. Un tieši šādas filmas sniedz skatītājiem iespēju kaut vai domās sajūst riska asumu un grūtību pārvarēšanas prieku, pārbaudīt gribasspēku un izturību. Uz ekrāna viņi redz neparasti stiprus un enerģiskus cilvēkus, kas spēj godam izkļūt no vissarežģītākajām situācijām un uzvarēt pretiniekus.

Piedzīvojumu žanriem ir raksturīga asa fabula, spraigi dramatiskie konflikti, strauja darbības attīstība. Darbība pārbagāta ar dažādiem sarežģījumiem: ar negaidītiem, taču iekšēji sagatavotiem pavērsieniem, noslēpumiem, briesmām, pakalīdzīšanu un vajāšanu. Vairākos ārzemju piedzīvojumu filmu žanros (vesternā, kriminālfilmā u. c.) izveidojušies savi stereotipi. To varoņi drīzāk gan ir kinematogrāfiskas maskas nekā individualitātes. Tas tomēr nav obligāts noteikums. Patiesi talantīgi mākslinieki piedzīvojumu filmas ietvaros spēj apvienot asu fabulu un savdabīgus psiholoģiskus raksturojumus.

Nav jāaizmirst, ka žanra jēdzienā ietilpst ne tikai noteiktu māksliniecisku paņēmienu sistēma, bet arī mākslinieka pasaules skatījuma īpatnības, ko nosaka viņa sociālā, pilsoniskā pozīcija. Intrīgējošs bīstams piedzīvojums, drošsirdīgs varonis, kas pārvar neiedomājamus šķēršļus, — tā ir tikai žanra viena puse, viena tā šķautne. Otra, ne mazāk svarīga puse ir tā, kas rāda, kādas idejas vārdā darbojas varonis, kādi ir viņa sabiedriskie un personiskie mērķi. Progresīvo mākslinieku piedzīvojumu filmu raksturīga īpatnība, kas saista skatītājus, ir to romantiskā tonalitāte, emocionālais darbības piesātinājums, neikdienišķs varonis, kas progresīvu ideju vārdā pārvar sarežģītus šķēršļus un uzvar spēcīgus pretiniekus. Šādas filmas sevišķi iecienījuši jaunie skatītāji, kas drošsirdīgā varoņa tēlā saskata stipras personības ideālu un tiecas tam līdzināties.

Piedzīvojumu žanri pieder pie vairāk izplatītajiem žanriem arī buržuāziskajā masu kultūrā, kas cenšas masu skatītājā izveidot stereotipu buržuāziskās sabiedrības morāles un normu atdarināšanai. Saglabājot žanra ārējās iezīmes (uz piedzīvojumiem balstītu asu fabulu un drosmīga varoņa tipu), šīs filmas būtībā mitoloģizē vēsturi, idealizē mūsdienu īstenību. Tradicionālajos Rietumu piedzīvojumu žanros — vesternā, kriminālfilmā, šausmu filmā, gangsterfilmā, policejiskā filmā, katastrofu filmā utt. — par paraugu tiek izvirzīts supermens, pārcilvēks, kas ir ārkārtīgi spēcīgs un dažkārt apbruņots ar fantastiskiem ieročiem. Dažreiz pozitīvā varoņa lomā ir noziedznieks, kam trūkst jebkādu morāles normu un kas cenšas sasniegt savus mērķus ar jebkā-

diem antihumāniem līdzekļiem, vai arī, gluži otrādi, varonis ir policists, detektīvs, kas aizstāv pastāvošo valsts iekārtu un iemieso sevī buržuāziskās morāles normas. Tomēr Rietumu kino piedzīvojumu žanru ietvaros eksistē arī demokrātiskais virziens — romantiska plāna filmas, kas bieži vien veidotas uz vēsturiska materiāla pamata. «Kostīmfilmās» var būt gan patiesi mākslas darbi (piemēram, Kristiana-Žaka «Fanfans Tulpe» ar Ž. Filipu galvenajā lomā), gan arī komerciāli amatnieciski darinājumi, idilliskas variācijas par cildenā laupītāja tēmu, kurš atdod nabagajiem laupījumu, kas atņemts bagātniekiem (filmu sērija par Zorro u. c.).

«Kostīmfilmās» uzņemtas arī Rīgas kinostudijā. Veiksmīgākās no tām ir režisora A. Leimaņa filmas «Vella kalpi» un «Vella kalpi Vella dzirnavās». Komēdiskajā plānā tās stāsta par Latvijas vēstures notikumiem poļu un zviedru kara laikā, kad drosmīgie un izveicīgie latviešu puisi, kas bija iesaukti par vella kalpiem, palīdzēja aizstāvēt Rīgu pret ienaidniekiem. Sie varoņi nākuši no tautas, viņi filmās ir pozitīvais spēks pretstatā dažādu kungu satīriskajam atveidojumam. Abās filmās ir daudz mūzikas, tādēļ tās tuvas muzikālās komēdijas žanram. Mazāk veiksmīga ir šī paša režisora filma «Melnā vēža spēlēs», kas stāsta par hercoga Jēkaba laikiem Kurzemē, kā arī režisora S. Tarasova filma «Robina Huda bultas», kurā iebildes rada angļu tautas varoņa tēla traktējums.

Mūsdienu kino eksistē daudzveidīgi piedzīvojumu žanru atzarojumi, kuru apzīmēšanai speciālajā literatūrā lieto dažādus terminus. Galvenie no šiem atzarojumiem ir zinātniskie piedzīvojumu žanri, varoņpiedzīvojumu žanri un kriminālpiedzīvojumu žanri. Protams, šāds iedalījums ir nosacīts, un praksē šie virzieni nereti krustojas vai apvienojas vienā filmā.

ZINĀTNISKIE PIEDZĪVOJUMU ŽANRI

Zinātnisko piedzīvojumu žanru filmu pamatā parasti ir aizraujošs, noslēpumiem bagāts stāsts par to, kā cilvēks iepazīst dabas bagātības un daudzveidību. Tādas filmas var būt risinātas reālistiskā (filmās par ceļojumiem) vai zinātniski fantastiskā plānā.

Filmās par ceļojumiem, par jūrniekiem, ģeologiem, lidotājiem, kosmonautiem, par romantisku profesiju pārstāvjiem ar neparastiem un spilgtiem likteņiem saistījušas skatītājus visā kino pastāvēšanas laikā. Cilvēks un dabas pasaule, ceļojumu, ekspedīciju un nezināmā izziņāšanas pasaule, dažreiz dramatisku un pat traģisku noslēpumu un atklājumu pasaule — šī tēma mākslai vienmēr ir interesanta un saistoša. To izstrādājot, kino balstās uz piedzīvojumu žanra, bet vēlāk arī uz zinātniski fantastiskā žanra

tradīcijām literatūrā. Daudzkārt ekranizētas Ž. Verna, A. Konana-Doila, F. Kūpera, Dž. Londona un citu rakstnieku grāmatas. Popularitāti iemantojušas režisora V. Vainštoka filmas «Kapteiņa Granta bērni» (pēc Ž. Verna romāna) un «Bagātību sala» (pēc R. Stivenzona romāna).

Filmu «Dersu Uzala», kurā stāstīts par slaveno krievu ceļotāju un pētnieku V. Arsenjevu, uzņēmis japāņu režisors A. Kurosava. Filmā parādīts kara topogrāfa un rakstnieka Arsenjeva ceļojums kopā ar goldu Dersu Uzalu pa Piejūras pirmatnējiem mežiem. Sī dabiskā dendrārija bagātā daba, pirmatnējie meži, kur aug reliktu augi, sarežģījumi un briesmas, kas gadās varoņu ceļā, — tas viss filmā parādīts mākslinieciski izteiksmīgā, plastiski savdabīgā formā.

Buržuāziskajā masu kultūrā piedzīvojumu filmas galvenokārt ir komerciāls izklaidēšanās līdzeklis, par to varoņiem nereti kļūst bagātību meklētāji, pirāti, jūras laupītāji, sabiedrības atkritēji. Viņu mērķis parasti ir iedzīvošanās, tā sasniegšanai tiek izmantoti jebkuri līdzekļi, pat viszemiskākie. Piemēram, R. Enriko filmas «Piedzīvojumu meklētāji» varoņi ceļo pa jūru, cenzdamies iegūt apslēptas bagātības. Filmā spilgtais vizuālais atveids (skaistas ainavas, skaisto, jauno cilvēku iedegušie ķermeņi, jūras flora un fauna) nav nekas cits kā tikai skaista ēsma.

Zinātniski fantastiskās filmas pamatā ir zinātniskas vai tehniskas idejas attīstība. Taču šās idejas realizācija iespējama vai paredzama tikai nākotnē. Fantastikai tomēr nav liegts pievērsties arī pagātnei — savdabīgi modelēt citādu, iespējamu vēstures attīstības gaitu. Viens no galvenajiem mūsdienu kinofantastikas jautājumiem ir personības morālo problēmu izpēte zinātniski tehniskās revolūcijas laikmetā.

Agrīnajā kinematogrāfijā fantastika bija pārstāvēta pasaku fantastikas žanrā, feerijas veidā. Tās pamatlicējs franču režisors Ž. Meljess savu filmu sižetus ņēmis no dažādiem avotiem — no pasakām, cirka, pantomīmas, estrādes, baleta utt. Viņa filmas ir divainas un fantastiskas, tās pārsteidz iztēli un vienlaikus raksturīgas bulvārmākslai. Filmās «Viesos pie rūķiņiem», «Ceļojums uz Mēnesi», «Ūdenslīdēju vīzija», «Kūrpnieka sapnis», «Astronoma sapnis», «Zvejnieka sapnis» un citās filmās jūras dzelmē, upju dibenā, uz citām planētām darbojās tās pašas sen pazīstamās restorānu «zvaigznes», melodramāi raksturīgās liktenīgās sievietes, viltīgās pavedējas. Par šo filmu autoru K. Čukovskis ar sarūgtinājumu rakstīja, ka cilvēks ar tādu neizmērojamu fantāziju nav varējis izdomāt neko citu kā pārcelt kafesantānu uz okeāna dzelmi.

Sakarā ar zinātniski fantastisko žanru straujo attīstību literatūrā arī kinematogrāfā pieaug interese par tiem. Plaši pazīstami kļūst I. Jefremovs, A. un B. Strugacki, S. Lems, R. Bredberijs, A. Azimovs un citi vadošie rakstnieki fantasti. Daudzi viņu darbi ekranizēti.

Zinātniskā fantastika ir cieši saistīta ar piedzīvojumu žanriem, jo tās darbu pamatā visbiežāk ir asa fabula, kas balstās uz piedzīvojumiem, atklājumiem utt. Tomēr piedzīvojums var būt iemesls dziļam psiholoģiskam pētījumam, hipotēzei par cilvēces nākotni, var būt veids, kā paust autora filozofisko koncepciju par attīstības procesiem, par vēsturisko progresu. Zinātniski fantastiskā filma no tīras izklaidēšanas arvien biežāk pievēršas nopietnai domai un mākslinieciskiem meklējumiem, pie tam, norisinoties sarežģītiem procesiem, bagātinās žanra struktūra, žanra sistēma (no ceļojumu filmas līdz filozofiskai esejai) un attīstās tēlaina valoda. Pats termins «zinātniskā fantastika» vairāk kļūst tikai par filmas tēmas apzīmējumu šī vārda visplašākajā nozīmē un mazāk attiecināms uz žanru. Stāsts par varoņu fantastiskajiem piedzīvojumiem, kas notiek pagātnē vai nākotnē (vai pat īpaši transformētā tagadnē), var būt psiholoģiska drāma, filozofiska līdzība, balāde, kriminālfilma vai pat komēdija. Savdabīga līdzība ir A. Tarkovska filma «Solāris», kas uzņemta pēc poļu rakstnieka fantastā S. Lema romāna.

«Solāris» ir viens no filozofiski sarežģītākajiem S. Lema romāniem. Tajā notikumi uz tālas, miklainas planētas dod iespēju autoram risināt vairākas mūsdienu īstenības problēmas, kas ir ļoti svarīgas mūsu laikmetam, — tehnikas progresa un morāles progresa nevienmērīgās attīstības problēmu, zinātnieka sabiedriskās un personiskās atbildības problēmu.

Kinorežisors A. Tarkovskis, kas bija uzņēmis filmas «Ivana bērība» un «Andrejs Rubļovs», pievērsdamies S. Lema romānam, centās atsegt tā divus slāņus — ārējo, sižetisko un dziļāko, filozofisko slāni, kas veido šā darba ētisko būtību.

Kriss Kelvins (tēlo lietuviešu aktieris D. Baņonis) dodas uz Solārisu, uz planētu, ko klāj okeāns — gigantiskas smadzenes. Daudzas cilvēku paaudzes meklējušas kontaktu ar to, taču veltīgi. Uz rentgena apstarojumu, ko izdara kosmiskās stacijas iemītnieki, okeāns atbild ar cilvēku zemapziņas savdabīgu «rentgenu». Tas materializē viņu atmiņas fragmentus. Un cilvēki redz «viesus» — šausminošus vai skaistus sirdsapziņas, fantāzijas, sāpju vai vēlmju augļus. Dīvaini? Iziet ārpus ierasto priekšstatu loka? Jā. Bet izziņa jau pati par sevi vienmēr saistīta ar nezināmā apzināšanu. Ierasto priekšstatu sagrūšana filmas varoņos rada šausmas, paniku, tieksmi ar indes, narkotisko vielu un beidzot ar anihilācijas palīdzību atbrīvoties no okeāna sūtņiem. Bet no sevis paša nav iespējams ne atbrīvoties, ne aizbēgt.

Autori sižeta formā pauž savas pārdomas par cilvēka garīgās pasaules sarežģītību. Aizlidojis kosmiskās tālēs, cilvēks nav atbrīvojies no atmiņas, no dzīvē gūtajiem priekšstatiem, no sapņiem, no sirdsapziņas. Tieši garīgās pasaules neatkārtojamība un bagātība padara cilvēku par personību. Autori it kā saka, ka, iepazītot sevi un attīstot sevi labāko, cilvēkam uz tālajām galaktikām jāved nevis indes un narkotiskās vielas, bet humānisma idejas.

Atšķirībā no romāna filmā redzamas uz Zemes notiekošas epizodes, kas svarīgas filmas idejiskajam skanējumam. Zāles mitrais zaļums, augu šaurās, garās lapas, kas vijīgi lokās divainā dejā, veci, vareni ozoli, kuri tikai vairākiem cilvēkiem aptverami, koka māja nokalnē... Kamera it kā tiksmīnās ar iekostā, uz galda noliktā ābola sulīgo mīkstumam, ar porcelāna trauksli, ar skānīgajām dzīvošā lietuvu straumēm, kas sniedz zemei valgmi.

Zeme kā atmiņa parādās Krisa sapņos uz Solārisas, kā mūžīga piemiņa un mūžīgs aicinājums. Tās pazīmes ir ne tikai krāšņi ziedošie Zemes augi traukos uz logiem, bet pirmām kārtām P. Breigela gleznas, J. S. Baha mūzika, vecie, rokām darinātie paklāji — viss, ko paaudzes atstāj cita citai kā garīgu mantojumu. Filmas finālā mēs atkal redzam Zemi, Krisa tēva māju. Bet kāpēc fik satraukts ir tēva skatiens? Kamera, atraudamās no mājas, paceļas arvien augstāk, un mēs redzam, ka tā ir tikai neliela saliņa bezgalīgajā okeānā. Atmiņas saliņa? Idillisks «piparkūku namiņš», ko Solārisa uzdāvinājusi Krisam? Tāds filmas iztulkojums būtu pārāk optimistisks. Drīzāk tas ir brīdinājums. Filmas varoņi nav atraduši kontaktu ar Solārisu, jo nevar vēl līdz galam atrisināt savas Zemes dzīves problēmas. Tur ir gan cilvēku kontakta, savstarpējo attiecību problēmas, gan sevis iepazīšana, gan ekoloģiskā krīze un daudzas citas vispārcilvēciskas problēmas.

Daudzas no šīm problēmām A. Tarkovskis turpina risināt filmā «Stalkers», kuras pamatā ir A. un B. Strugacku grāmata. Stilistiski šī filma ir līdzīga filmai «Solāris», taču darbība šoreiz notiek uz Zemes. Uz ekrāna nav redzams nekas izdomāts, autoru fantāzijas izauklēts. Arī mīklainajā «zonā», kuru pēc sevis atstājuši atnācēji no citurienes un kur cilvēkiem ieeja aizliegta, nav nekā «pārdabiska». Tomēr filmas varoņu rīcība, viņu sarunas rada to «nezemes» sajūtu, kas liek filmu nešaubīgi pieskaitīt pie fantastikas žanra. Būtībā tā ir saruna par dzīves jēgu un mērķi. Autori šo sarunu ar skatītājiem risina, vedot savus trīs ļoti atšķirīgos varoņus briesmu pilnajā ceļā uz istabu, kur piepildās visas vēlēšanās un kuras sliekšni viņi tā arī nepārkāpj. Filma «Stalkers» fantastiskā formā risina būtiskas filozofiskas problēmas.

Par zinātniski fantastiskā kino daudzveidību liecina vairākas jaunākās padomju filmas. M. Pestraka filma «Pilota Pirksa tests», kas uzņemta pēc S. Lema stāsta, ir tuvāka tradicionālajai tematikai, kur daudzkārt runāts par cilvēkiem līdzīgiem robotiem. G. Kromanova filmas «Viesnīca «Pie bojā gājušā alpinista»» pamatā ir kriminālfilmām raksturīga sižeta uzbūve. Izdarīts noziegums, un tikai izmeklēšanas gaitā atklājas, ka pie visa vainīgi atbraucēji no citām planētām. Viņi pēti cilvēku dzīvi, paši uz laiku pieņemdami Zemes iedzīvotāju izskatu. Uz iespējamo atrisinājumu norāda tikai noslēpumainības atmosfēra, kas uz ekrāna valda jau no pirmajiem kadriem.

Ārzemju kinofantastikā asās mūsdienu problēmas bieži tiek it kā ekstrapolētas, pārceltas nākotnē. To iespējamais risinājums filmā atkarīgs no mākslinieka sociālās pozīcijas, no viņa pasaules skatījuma. Franču režisors I. Čampī («Debesis virs galvas») satraukti brīdina no atomkatastrofas. Amerikāņu režisora S. Kubrika filmās, kas asi kritiski novērtē buržuāzisko īstenību, izpaužas autora pesimistiskais uzskats par cilvēku civilizācijas attīstību. Tas sajūtams viņa fantastiskajā triloģijā — «Doktors Streindžlavs jeb kā es iemācījos neuztraukties un iemilēju atombumbu», «2001. gads — kosmiskā odiseja» un «Uzvelkamais apelsīns». Pēc sižeta filmas ir patstāvīgas, tās vieno autora pasaules skatījums. Filmā pamfletā «Doktors Streindžlavs» groteskā, satīriskā formā parādīti amerikāņu militāristi, starp tiem arī ģenerālis maniaks, kas katru mirkli gatavs nomest uz zemeslodes atombumbu. Filmās beigās tas notiek, skatot jauelai ziemsvētku dziesmiņai. Filmā «2001. gads — kosmiskā odiseja» stāstīts par kosmonautiem, kas lido uz Jupiteru ar kosmisko raķeti. Robots, ko cilvēki vairs nespēj kontrolēt, nonāvē viņus. «Uzvelkamajā apelsīnā» jauno noziedznieku Aleksu, kas ar savu bandu sadistiski ņirgājas par iedzīvotājiem, ar speciālas ārstniecības palīdzību pilnīgi atbrīvo no bioloģiskās agresivitātes. Taču tajā pašā laikā viņš zaudē arī aktivitāti, spēju aizstāvēties un pats kļūst par citu agresoru upuri. Bende vai upuris — tāda dilemma Kubrikam šķiet vienīgā. Fantastiskās situācijas, iespaidīgi bagātās dekorācijas — tas viss režisoram ir tikai materiāls filozofiskām pārdomām par mūsdienām. Bet secinājums ir pesimistisks — pasauli, pēc viņa domām, nevar padarīt labāku.

Dažreiz buržuāziskie mākslinieki zinātniski fantastiskā formā pauž savas idejas par sabiedrības attīstības noslēgtību, cikliskumu, atkārtošanos un līdz ar to nemainīgumu. Tā F. Šefners filmā «Pērtiķu planēta» parāda kosmonautus, kas pēc ilgāka lidojuma nokļūst uz nezināmas planētas, kur valda pērtiķu civilizācija. Tur viss divaini atgādina cilvēku sabiedrības struktūru — policija, valdība, zinātnieki. Bet vergi, darba lopi ir — cilvēki. Viņi vairs neprot runāt un izdod tikai nesakarīgas skaņas. Izrādās, ka tā ir bijusī Zeme.

Ārzemju kino kosmosa un tālās nākotnes tematika visbiežāk ir tikai fons tradicionālajiem sižetiem. Spilgts piemērs tam ir D. Lukasa filma «Zvaigžņu kari», kur izmantots klasiskais pasaku sižets par skaisto princesi, ko nolaupījuši tumsas spēki, par jauno varoni, kas viņu atbrīvo, par labā un jaunā cīņu, kur, protams, uzvar labais. Var teikt, ka tā ir tehnikas laikmeta pasaka, kas saista skatītāju ar savu grandiozo vizuālo risinājumu.

Katastrofu filma ir buržuāziskās fantastiskās filmas paveids. Sevišķi kupli tas saplaucis 70. gadu masu kultūras augsnē. S. Moritani «Japānas bojāeja», R. Nīma ««Poseidona» piedzīvojumi», D. Gillermina «Degošais debesskrāpis», S. Spīlberga «Zokļi», M. Robsona «Zemestrīce» ir efektīgas izrādes, kur ar

naturālistiskām detaļām parādītas šausmīgas kataklizmas, gan dabas, gan tehniskas kataklizmas: vulkānu izvirdumi, vētras un viesuļi jūrā, lavīnas un klinšu nogrūvumi, kosmisko ķermeņu nokrišana uz Zemes, gigantiski plūdi un ugunsgrēki, sprādzieni kosmiskajos laineros un okeāna kuģu nogrimšana, veselu valstu un pat kontinentu bojāeja.

Katastrofu filmu masveida parādīšanās saistīta ar noteiktu sociāli politisko situāciju sabiedrībā, ar divu šķirisko sistēmu ideoloģisko cīņu, ar nacionālās atbrīvošanās kustības paplašināšanos, ar to, ka izvēršas cīņa par demokrātiskajām tiesībām kapitālistiskajās valstīs, ka nostiprinās komunisma idejas visā pasaulē. Katastrofu filmas masu auditorijai slēptā formā, maskējoties ar izklaidēšanas funkciju, cenšas iebiedēt mietpilsoni ar dabas kataklizmu ainām, pārliecināt par buržuāzisko valsts institūtu eksistences nepieciešamību, bez kuriem vienkāršais cilvēks it kā paliktu neaizsargāts trakojošās stihijas priekšā. Nav nejaušība, ka šādās filmās, kur, šķiet, pienācis pasaules gals, vienmēr sāk aktīvi darboties valsts aparāta mehānisms. Ugunsgrēkus nodzēš, iedzīvotājus evakuē no bīstamajām zonām. Precīzi un saskaņoti strādā speciālie dienesti, kas glābj varoņus no šķietami neglābjamas bojāejas. Pastarā diena ar visām tās šausmām filmā pakļaujas likuma stingrajai rokai vai aktīva supermena gribai.

Japāņu filmā «Japānas bojāeja» notiek vulkāna zemūdens izvirdums, lavīna gāžas pār Japānas salām, milzīgs ūdens valnis pārplūdzina pilsētas, deg debesskrāpji, iet bojā cilvēki. Sajā laikā valdība organizē precīzi strādājošu un pārdomātu glābšanas sistēmu. Kad izrādās, ka Japānas salas drīz atradīsies zem ūdens, valdība griežas pie citām valstīm ar lūgumu uzņemt Japānas iedzīvotājus. Tā evakuācija notiek pēc iecerētā plāna, un Japānas iedzīvotāji ir glābti.

Ir vēl viens svarīgs aspekts, kura dēļ uzņem katastrofu filmas. Vēl nepieredzēts noziedzības pieaugums, bezdarbnieku skaita pieaugums, cenu celšanās, ekonomiskā krīze un citas kapitālistiskās iekārtas negatīvās parādības rada darbaļaudis sociālo pesimismu, vilšanos. Katastrofu filmām jānovirza skatītāja uzmanība no šīm reālajām sociālajām parādībām un konfliktiem, jāliek ticēt, ka pašreizējās ikdienas problēmas ir tikai sīkums salīdzinājumā ar dabas kataklizmām, kas trako uz ekrāna, apdraudot visu cilvēci.

Var rasties jautājums, vai katastrofu filmām raksturīgie izteiksmes līdzekļi izmantojami arī sociālistiskajā kinomākslā. Atbilde var būt tikai viena — tāpat kā visos citos gadījumos, šie līdzekļi paši par sevi vēl neko neizšķir, svarīgi ir tas, ar kādu mērķi tie lietoti. Zīmīgs piemērs tam ir A. Mitas filma «Apkalpe», kur katastrofas, šai gadījumā zemestrīces un tās izraisītā ugunsgrēka parādīšana uz ekrāna nav pašmērķīga nervu kutināšana, kā tas praktiski ir visās ārzemju katastrofu filmās. «Apkalpe» ir stāsts par cilvēku likteņiem, un ekstrēmie apstākļi ir tikai līdzeklis viņu raksturu labākai atklāšanai. Ar tādiem pašiem, tehniskā

izpildījuma ziņā ne mazāk efektīgiem izteiksmes līdzekļiem panākts pavisam citāds rezultāts — filmai ir dziļš humanistisks skanējums, tā cildina šķietami vienkāršo un ļoti atšķirīgo cilvēku varonību.

VAROŅPIEDZĪVOJUMU ŽANRI

Varoņpiedzīvojumu žanru filmās vēstījuma centrā ir sižetiski asi varoņu piedzīvojumi sociālu satricinājumu periodā, vēstures lūzuma momentos. Šo filmu varoņi pauž laikmeta, noteiktas sociālās vides pozitīvos ideālus.

Filmas par izlūkiem var būt risinātas dažādā stilistiskā manierē — no nosacīti folkloristiska, gandrīz pasaku stila sižetiska stāstījuma («Sarkanie velnēni», «Meža leģenda») līdz psiholoģiski precīzam varoņa atveidojumam. Varonis parasti aprakstīts reālo vēstures notikumu dokumentālajā hronikā («Viņa augstības adjutants», «Septiņpadsmit pavasara mirkļi»). Šīm filmām kopīgs ir sociāli progresīvais ideāls, ko visiem spēkiem aizstāv varonis. Viņa griba ir koncentrēta, fiziskie un garīgie spēki saspringti.

..no mākoņa pie horizonta strauji izlido tačanka, sarkanie strēlnieki šauj uz baltgvardiem, kas viņiem dzenas pa pēdām..

..izlūks, kas, iekļuvis dziļā ienaidnieka aizmugurē, iegūst svarīgus dokumentus un, bēgdams no vajāšanas, demonstrē neparastu virtuozitāti divkaujās ar ienaidnieku..

..valsts drošības orgānu darbinieki, saņēmuši ziņu, ka pāri robežai tiks sūtīts ienaidnieku izlūkdienesta aģents, organizē visu nepieciešamo, lai padarītu viņu nekaitīgu..

Šie sižeti ir raksturīgi daudzām filmām.

Vēl mēmā kino periodā uzņemtā I. Perestiani aizraujošā, sižetiski asā, groteskai līdzīgā filma «Sarkanie velnēni» stāsta par to, kā pusaudžu grupa nolaupa Mahno. Nabadzīga ukraiņa bērni Miša un Dušaša, kā stāstā raksta P. Bļahins (uz šā stāsta pamata tika veidots scenārijs), «visvairāk mīlēja grāmatas par kara varoņdarbiem un piedzīvojumiem, par ceļojumiem pāri jūrām un okeāniem, par Amerikas sarkanādainajiem indiāņiem, kas varonīgi cīnījās par savu brīvību un neatkarību... Sarunās bērni pat radīja savu īpašu valodu, kas bija saprotama tikai viņiem vien. Sarkanarmiešus viņi nosauca par sarkanādainajiem karavīriem, baltgvardu kontrrevolucionārus — par bālgīmju suņiem. Baltgvardu ģenerālim Vrangelim tika piešķirta iesauka Melnais Sakālis, bandidu Mahno nosauca ļaunā un viltīgā apača vārdā par Zilo Lapsu.» Kā redzams, jaunais revolucionārais saturs te vēl iemiesojās nedaudz atjauninātās veco piedzīvojumu sižetu formās. Vēlāk šis žanrs atrada savus izteiksmes līdzekļus, savu valodu, savu stilistiku. Visas padomju kino vēstures laikā tikušas un tiek uzņemtas filmas par varoņdarba romantiku, par Oktobra revolūcijas, pilsoņu kara un Lielā Tēvijas kara varoņiem, par čekistiem un izlūkiem.

Pēckara gados filmas par izlūkiem aizsāka B. Barneta filma «Izlūka varoņdarbs». P. Kadočnikovs padomju izlūka tēlā iemiesoja labākās īpašības — iekšēju organizētību, gribu, analitisku prātu, spēju acumirkli izšķirties un rīkoties. Šīs īpašības pēc tam psiholoģiski padziļinātā formā piemita daudzu varoņpiedzīvojumu filmu varoņiem. Pēc stila, varoņa rakstura tipa, fabulas attīstīšanas paņēmiena B. Barneta filmai daudzējādā ziņā ir tuva baltkrievu filma «Konstantins Zaslunovs». Tās varonis, padomju inženieris dzelzceļnieks, šķietami kalpodams vāciešiem, organizē uz dzelzceļa diversantu grupu. Zināms rakstura plakātiskums tiek kompensēts ar viņa psiholoģisko zīmējumu, ar darbības atmosfēras izteiksmīgumu.

Daudzās pēckara filmās par izlūkiem redzam asas intrigas (spraugas fabulas) apvienojumu ar raksturu psiholoģisku traktējumu. Nereti priekšplānā izvirzās fabula (piemēram, filmās «Vairogs un zobens», «Ceļš uz «Saturnu»», «Uz 26. nešaut!», arī tādā Rīgas kinostudijas filmā kā «Trīskārtējā pārbaude»). No psiholoģiskās uztveres viedokļa šādu filmu funkcijai vairāk ir kompensējošs raksturs — tās dod skatītājam iespēju domās būt klāt asās dramatiskās situācijās, pārdzīvot briesmas un piedzīvojumus, kopā ar varoni pārvarēt visus šķēršļus. Vairākās filmās autori ar to vien neapmierinās, bet iet tālāk, dziļumā. Tādās filmās varoņa raksturs ir pilnasinīgs, neaizmirstams. Tās nav tikai piedzīvojumu filmas, tās ir filmas ar romantiski varoņīgu raksturu, ar lielu sabiedrisko iedarbību. Tāda, piemēram, ir S. Kuliša filma «Klusā sezona», J. Taškova televīzijas filma «Viņa augstības adjutants», T. Ļioznovas filma «Septiņpadsmit pavasara mirkļi». Tajās darbojas padomju izlūki — pilsoņu kara dalībnieks Koļcovs (J. Solomins), kas izpilda uzdevumu baltgvardu štābā, Lielā Tēvijas kara varonis Isajevs-Stirlics (V. Tihonovs), kas darbojas hitleriskajā Vācijā, mūsu laikabiedrs Ladeņikovs (D. Baņonis), kurš iegūst ziņas par masu iznīcināšanas ieroču gatavošanu ārzemēs. Viņi visi ir ļoti varoņīgi cilvēki, viņu raksturos iemiesojušās padomju cilvēka personības labākās īpašības.

Buržuāziskā kino varoņpiedzīvojumu žanros sniegts cita tipa varonis, cits paraugs atdarināšanai. Šis «varonis» kalpo biznesam un veicina kapitālistiskās sabiedrības stabilizāciju. Tāds, piemēram, ir bēdīgi slavenais superspiegs, aģents 007 Džeimss Bonds — J. Fleminga romānu ekranizējumu varonis. Viņam mērķis attaisno jebkurus līdzekļus. Tas ir «antivaronis», kas spēj visu sagraut, satriekt, iznīcināt, nemaz nedomājot par sekām. Filmās par Bondu uzņemtas nosacīti fantastiskā formā, tomēr tādēļ to sociālais uzdevums un antihumānais mērķis nemainās.

Pie buržuāziskās masu kultūras varoņpiedzīvojumu žanriem pieder arī viens no populārākajiem tās žanriem — vesterns.

Vesterns ir piedzīvojumu filmas veids. Tas stāsta par Mežonīgo Rietumu iemītnieku dzīvi. Westernus dažkārt sauc par «zirgu

operām», jo daudzās ainās parādīta jāšana. So filmu galvenie varoņi ir šerifi, noziedznieki, kovboji. Tas ir tradicionāls amerikāņu kino žanrs, kurā mitoloģizētā formā parādīta tautas vēsturiskā pagātne. Ziemeļamerikas apgūšanas vēsture, pārceļotāju apmešanās indiāņu apdzīvotajās zemēs un tragiskā vietējo iedzīvotāju iznīcināšana daudzos darbos apdziedāta kā varoņteiksma, kā oda privātinīcīvai, kā dūres un revolvera varas slavīnājums.

Vesterns vēsturiska mīta formā apliecina vienu no buržuāziskās propagandas galvenajām tēzēm par to, ka ikviens nabags var kļūt par miljonāru vai valsts prezidentu. Kā apgalvo amerikāņu sociologi, daudzi ASV iedzīvotāji tic, ka vesternā patiesīgi atspoguļota valsts vēsture, ka tas ir savdabīgs vēsturisks žanrs. Taču īstenībā vesterns ir ilūziju, leģendu un mītu žanrs. Sākot ar 1903. gadu, kad tika uzņemta E. Portera filma «Lielā vilciena aplaupīšana», vesterna žanrā tapa neskaitāmi kinodarbi. Jau šajā pirmajā filmā, kuras pamatā bija sensacionāla avīzes hronika, tika iezīmēti nākamie galveno varoņu tipi — bandīti, kas uzbrūk vilcienam, atkabina pasta vagonu (tajā tiek pārvadāta nauda) un aplaupa to, kovboji, kas uzbrūk bandītiem, utt. Daudzajos vesternos izveidojās un daudzkārt tika variēti tradicionālie ampuā, simboliskās maskas — kovbojs, romantiskais piedzīvojumu meklētājs, kuru atstūmusi sabiedrība un kurš aizstāv apvainotos; pozitīvā varone — gaišmate (pārceļotāja līgava vai sieva); vilcīgā pavedēja — tumšmate; šerifs, kas stingri stāv likuma sardzē; atriebīgie (bet dažkārt arī cēlie) indiāņi; noziedznieks (viens vai vairāki) — zemiskuma un alkatības iemiesojums. Tās ir nosacītās maskas tradicionālajā romantiskajā piedzīvojumu kinospēlē, kurai jāaizstāj un jāslēpj nežēlīgā īstenība par Amerikas pamatiedzīvotāju asiņaino iznīcināšanu. Tādām filmām nav vajadzīgas individualitātes, varoņu psiholoģiskie raksturojumi. Ļaunums te noteikti tiek uzvarēts, labais triumfē.

Taču vienlaikus vesterna žanrā izpaužas progresīvo un reakcionāro pārliecību cīņa, un dažkārt tiek radīti ar demokrātiskām tradīcijām piesātināti darbi, piemēram, VDR filmu sērija: «Cingačguks jeb Lielā Cūska», «Lielās Lācenes dēli». Pretsvarā klasiskajam vesternam, izmantojot tradicionālās fabulas līniju, progresīvie mākslinieki jaunā vesterna žanrā rada asi atmaskojošus darbus, kas atklāj dramatisko vēstures patiesību. Tādas, piemēram, ir amerikāņu filmas — A. Penna «Mazais lielais cilvēks», R. Nelsona «Zilais kareivis», R. Oltmana «Misters Makeibš un mīsis Millere». Romantiskā vesterna tradīcijas auglīgi ietekmējusas arī citādas tematikas filmu žanrisko atjaunināšanos. Šīs tradīcijas izpaudās, piemēram, padomju filmās — V. Žalakeviča filmā «Neviens negribēja mirt», V. Motila filmā «Baltā tuksneša saule».

KRIMINĀLPEDZĪVOJUMU ŽANRI

Kriminālfilma ir piedzīvojumu filmas žanrs, kura sižeta pamatā parasti ir noslēpuma atklāšana, nozieguma izmeklēšana.

Pats par sevi termins «kriminālfilma» tiek vienlīdz lietots, runājot gan par progresīvo, gan par reakcionāro kinoprodukciju, kaut gan to darbu sociālais saturs idejiskās ievirzes ziņā ir pilnīgi pretējs.

Kriminālfilmai padomju piedzīvojumu kino nav tik dziļu tradīciju kā citiem žanriem. Tas izskaidrojams ar to, ka kriminālromānam bija nenozīmīga vieta pirmsrevolūcijas laika krievu kultūrā. Toreiz liela garīga ietekme bija progresīvajai krievu literatūrai un tās humānistiskajām tradīcijām.

20. gadu kinomākslā tulkoto ārzemju kriminālromānu ietekmē parādījās filmas, kur tradicionālā kriminālintriga — noslēpuma atklāšana un noziedznieku meklēšana — tika pārcelta jaunā augsnē — apvienota ar stāstījumu par romantiskajiem varoņiem čekistiem, kas ķēra bandītus un noziedzniekus. Tā J. Tariča filmā «Atamana Kniša banda» čekisti, uzdodamies par bandītiem, notvēra īstos noziedzniekus. F. Ocepa un B. Barneta filmā «Miss Menda», ko 20. gados uzņēma pēc M. Saginjanas romāna, darbojas dažādu valstu strādnieku slepena organizācija, kura cinās pret kapitālistiem. Filmā ir daudz fantastisku un grotesku situāciju, noziegumu, vajāšanu utt.

Pēckara gados kriminālžanrā ar sižetiem, kuru pamatā ir sadzīves rakstura kriminālnoziegums, uzņemtas vairākas filmas. Tajās intriga ir tikai iegansts sociālistiskās tiesiskās kārtības normu un mūsu sabiedrības morālo normu apliecināšanai, varoņu psiholoģiskajai raksturošanai. Darbības atmosfēras attēlojuma precizitātes ziņā, dažkārt ar īpašu attēlojuma dokumentalitāti un tēlu izteiksmīgumu šīs kriminālfilmas kaut kur jau robežojas ar psiholoģiskajām drāmām. Intriga tajās atkāpjas otrajā plānā, skatītāju mazāk interesē noslēpums («kurš ir noziedznieks?»), bet vairāk atbilde uz jautājumu: «Kur meklējami viņa rakstura sākumi?» Ar to atšķiras tādas filmas kā «Gadījums izmeklētāju praksē», «Tiek apsūdzēti slepkavībā», «Taigas saimnieks», «Noziegums», populārā televīzijas sērija «Izmeklēšanu izdara Zna-toki».

Kriminālžanra iespējas un daudzveidību apliecina arī Rīgas kinostudijā uzņemtās filmas. Tādos darbos kā A. Brenča «Šahs briljantu karalienei» un «Gaisma tuneļa galā» pamatā ir kriminālintriga, ārēji dinamisks stāsts par nozieguma atklāšanu, neiedziļinoties jautājumā par tā cēloņiem. Sī paša režisora filmā «Paradīzes atslēgas» mēģināts vairāk atklāt noziedznieku rīcības motīvus, viņu psiholoģiju. Vispārliciecināšāk tas panākts filmā «Liekam būt», ko daļēji var pieskaitīt pie psiholoģiskajām drāmām. Galvenais varonis tajā ir negatīva, taču spēcīga personība, kuras liktenis ir traģisks. Pats noziegums un tā atklāšana filmā ieņem

relatīvi nelielu vietu, kā loģisks rezultāts varoņa nespējai krasi mainīt savu dzīvi. A. Neretnieces filma «Nāve zem buras» (pēc angļu rakstnieka C. Snova romāna) pārstāv tā saucamo klasisko kriminālžanru, kur noziegums tiek izdarīts ierobežotā vidē un vainīgais var būt tikai viens no klātesošajiem. J. Streiča darbs «Nepabeigtās vakariņas» ir sava veida satīra par buržuāziskās sabiedrības tikumiem. Iekšējs dinamisms, vides un personu ticamība R. Kalniņa filmā «Trīs dienas pārdomām» pilnā mērā kompensē ārēji spraigas darbības trūkumu, parāda, ka kriminālžanrā var būt veiksmīgi darbi arī bez šī it kā obligātā elementa.

Ārzemju kinomākslā kriminālfilma ir viens no vadošajiem žanriem. Sā žanra raksturīgās iezīmes — interesantums, izklaidējošais raksturs un sensacionalitāte — ir tipiskas buržuāziskajai masu kultūrai, kas atrodas ārpus patiesās mākslas sfēras. Sā žanra uzdevums — izklaidēt skatītāju, aizvest to asu situāciju pasaulē, kuras finālā sekmīgi tiek atrisinātas, pierādīt kapitālistiskās iekārtas nesagraujamību un valsts tiesiskās iekārtas drošumu. Kā uzsvērusi ārzemju kriminālžanra pētniece J. Markulāne, šī žanra un tā tipiskāko paveidu mērķis ir padarīt skatītāju par «intelektuālu nabagu, emocionālu impotentu, psihisku kropli. Ar visu mūsdienu civilizācijas līdzekļu palīdzību tiek programmēta cilvēka personības degradācija, garīgo interešu trūkums un amoralitāte.»⁶

Sāda tipa kriminālfilmās izveidojies sižeta stereotips: ziņa par izdarītu noziegumu, ko izmeklē lielais detektīvs, kurš nostājas visvarenā, vizzinošā varas pārstāvja lomā un vienmēr ir «mazā» cilvēka aizbildnis un palīgs. Lielais detektīvs ir masu kultūras galvenā varoņa — supermena, pārcilvēka variants. Šim supermenam dzīves princips ir vardarbība, bet dzīves mērķis — bizness. Detektīvs kriminālfilmā būtībā aizstāv lielkapitālu no sīko plēsoņu tīkojumiem, un visa filmas morāle reducējama uz laupījuma nosargāšanu.

Mūsdienu Rietumu progresīvie mākslinieki kriminālfilmas formā rada sociāli nozīmīgus darbus, no iekšienes sagraujot šī žanra reakcionārās funkcijas. Tāda, piemēram, ir E. Petri filma «Aizdomās neturamā pilsoņa lietas izmeklēšana», D. Damjāni darbi «Izmeklēšana pabeigta: aizmirstiet!», «Policijas komisāra atzīšanās republikas prokuroram», M. Belokio filma «Par slepkavību — pirmajā lappusē», M. Karnē filma «Noziegums kārtības vārdā». To varoņi ir godīgi cilvēki, kas noziegumu izmeklēšanu izdara uz savu atbildību un risku, nevis par klientu naudu. Viņi konstatē, ka kapitāla pasaulē notikusi valdošās šķiras un noziedznieku klana kapitālu saaugšana. Tā ir pasaule, kur vispārēja noziedzība kļuvusi likumīga, kur mafija uzpērk policistus, kur valsts ierēdņi saņem lielus kukuļus no gangsteriem. Varoņu rīcības virzošais motīvs ir sirdsapziņas aicinājums, tiekšanās pēc

⁶ Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. — Л., 1975, с. 19.

taisnības. Taču viņu likteņi ir dramatiski, atsevišķu indivīdu cīņa nespēj mainīt stāvokli.

Gangsterfilma ir buržuāziskās masu kultūras kriminālpiedzīvojumu filmu paveids, tās centrā — stāsts par pašu noziegumu. Gangsterfilmās kino un televīzijas skatītājam par paraugu atdarināšanai piedāvā supermenu ar atlētisku figūru un varenu žokli. Viņš nekad nešķiras no ieroča un liek to lietā pēc pirmā impulsa. Nogalinot šāds varonis nesajūt nekādas šaubas vai svārstīšanos. Vardarbība, slepkavība, sadisms — tā ir dabiska spēcīgu cilvēku izpausmes forma. To skatītājam māca buržuāziskais ekrāns.

Sausmu filma ir fantastiskās filmas un gangsterfilmas apvienojums. Šīs komerciālās izrādes pamatā ir vēlēšanās izbiedēt mīetpilsoņus, dot tiem iespēju kinozāles tumsā pārdzīvot garā visdažādākās bailes un līdz ar to, kā apgalvo buržuāziskie psihologi, atbrīvoties no baiļu, nedrošības un garīgā satraukuma kompleksiem, kas moka atsvešināto «mazo» cilvēku vardarbības un cietsirdības pasaulē. Zemapziņā esošā nemiera izstumšanu apziņas sfērā un līdz ar to atbrīvošanos no šī nemiera viņi uzskata par sociālo terapiju. Istenībā buržuāziskie manipulatori cenšas vēl vairāk iebiedēt masas, pakļaut tās valdošās ideoloģijas ietekmei, audzināt pasīvus robotus, kas paklausītu valdošās šķiras gribai.

Sausmu filmām raksturīgas iezīmes var konstatēt jau pirmajās, kinematogrāfa rītausmā uzņemtajās Ž. Meljesa filmās «Velna pils», «Barona Minhauzena halucinācijas» un «Zilnieču karaliste». Brīnumainais un šausmīgais tajās apvienojās ar humoristisko. 1913. gadā Francijā tika uzņemtas L. Feijada sērijas «Fantomass» un «Vampīri». To varoņi un varones — vīrietis ar masku un melnā triko ietērpta sieviete — uzskatāmi iemiesoja šausmas un draudus. Vācijā, sākot ar to pašu laiku, tiek laistas klajā drūmas filmas, kas izmantoja fantastiku, lai paustu depresijas, grūtirdības un sociālas nomāktības noskaņas. Sajās filmās darbojas sadisti, maniaki, slepkavas, ko pārņēmis naidis pret visu dzīvo. Pie tādām filmām pieskaitāma R. Vīnes filma «Doktora Kaligari kabinets», F. Mūrnavas filma «Nosferatu», F. Langa filma «Doktors Mabūze — spēlmanis» un «Doktora Mabūzes testaments», P. Leni filma «Vaska figūru kabinets». Kinozinātne uzskata, ka šīs filmas var uzlūkot par vācu nācijas sociālo portretu garīgā un tikumiskā pagrimuma posmā, par tās garīgo portretu posmā pirms fašisma nākšanas pie varas. Kino patiešām parādīja ceļu no Kaligari līdz Hitleram, no atsevišķiem sadistiem maniakiem līdz maniakam, kurš nostājās nacistu partijas priekšgalā un izraisīja otro pasaules karu.

Raksturīgi, ka jau 60. gados 20. un 30. gadu baismīgie filmu personāži sāka otru ekrāna dzīvi. Nāca klajā jaunas filmas par Mabūzi («Mabūzes tūkstoš acis»), par Fantomasu. Veco sižetu atdzimšana masu informācijas līdzekļu laikmetā, elektronikas ērā, liecina par buržuāzisko mītu dzīvīgumu. Jauno Mabūzi, tāpat kā

viņa tēvu (pirmo filmu personu), pārņēmusi ideja valdīt pār pasauli, taču tagad viņa rīcībā ir supermoderna tehnika, savas vieniņas iemītniekus — diplomātus un biznesmeņus — viņš izspiego ar visredzošas «teleacs» palīdzību. Jaunais Fantomass, A. Inebela trīsēriju filmas varonis, ir ļaunuma ģēnijs, kam nav individuāla cilvēciska izskata, kas parasti ģērbies elastīgā melnā triko un melnā maskā. Tas ir viņa «dabiskais» izskats. Visu pārējo laiku viņš izmanto maskas, kas plastiski precīzi imitē viņa kārtējo upuru sejas. Kā Mabūze zog cilvēkiem viņu intīmo, personisko pasauli, tā Fantomass zog viņu sejas un ārējo izskatu. Modernā zinātne un tehnika uzticami kalpo kino šiem mitoloģiskajiem ļaundariem.

Buržuāziskajās šausmu filmās bieži apvienojas mistika, atklāta pornogrāfija, neapvaldīta cietsirdība un sadisms. Tas veicina personības garīgo demoralizēšanos, dehumanizāciju.

EPISKIE ŽANRI

Episkie žanri dod iespēju iemiesot kino lielākās un monumentālākās episkās literatūras formas. Šo žanru raksturīgās īpatnības ir vēstījuma forma, daudzšķautņains nozīmīgu vēsturisku notikumu attēlojums, kas apvienots ar stāstu par cilvēku likteņiem, ar varoņu iekšējās pasaules atklāšanu. Pie episkajiem žanriem var pieskaitīt kinoepopeju, kinoromānu, kinostāstu, kā arī kinonoveli.

Kinoepopeja tēlainā formā atspoguļo tautas masu darbību cilvēces vēstures lūzuma, krīzes posmos, kad visā pilnībā atklājas vēstures dziļumprocesi.

Padomju kino eposu radīja revolūcijas elpa, tās varenais vilnis, kas pacēla tautas masas vēstures virsotnēs. S. Eizenšteina episkie kinodarbi «Bruņukuģis «Potjomkins»» un «Oktobris» vēstīja par jaunās padomju kinomākslas dzimšanu. Epopeja ir arī viņa filma «Aleksandrs Nevskis», kas slavina tautas varenību un spēku cīņā pret svešzemju iebrucējiem. 30. gados padomju kino bija radīta dižena epopeja par revolūciju. Šī epopeja slavina tautu, kura pirmoreiz vēsturē stājās uz brīva radošā darba ceļa («Mēs no Kronštates», «Šcorss» u. c.).

Jaunu elpu episkajiem žanriem deva pasaules tautu varonīgā atbrīvošanās cīņa, pret fašismu vērstā cīņa, kuras priekšgalā gāja padomju tauta. J. Ozerova kinoepopejas «Atbrīvošana» un «Brīvības kareivji», ko uzņēma 70. gados, puda episkā virziena raksturīgās iezīmes kinomākslā. Epopejās ar inscenējuma līdzekļiem atveidoti Lielā Tēvijas kara galvenie notikumi, vēsturiskas hronikas formā parādīta padomju tautas atbrīvotājas misija, parādīts, kā padomju tauta uzvarēja fašismu un glāba Eiropas tautas no nacistu jūga. Šo filmu nozīme meklējama nesenās varonīgās pagātnes tēmas dokumentālajā un tajā pašā laikā mākslinieciskajā izpratnē.

Kinoromānam ir raksturīga izvērsta personāža sistēma, sarežģīta kompozīcija, kas apvieno notikumus, kuri notiek ilgākā laika posmā. Kinoromānu var veidot gan kā ekranizāciju, gan kā patstāvīgu darbu.

Savdabīgs sociāls kinoromāns bija G. Kozinceva un L. Trauberga triloģija par Maksimu («Maksima jaunība», «Maksima atgriešanās», «Viborgas pusē»). Filma, kas sākās kā biogrāfisks stāsts, ietvēra sevī plašu vēsturisko notikumu panorāmu, attēloja jaunās Padomju valsts veidošanās procesu, jaunās dzīves celšanas procesu.

Sajā žanrā jau sen auglīgi strādā S. Gerasimovs. Par kinoromānu var nosaukt, piemēram, viņa veikto M. Solohova «Klusās Donas» ekranizāciju. Tiekme pēc romānam raksturīgas domu izpaušmes, pēc nesteidzīga, apjomīga vēstījuma jūtama daudzpusēra darbos, pat tajos, kas nav kinoromāni tīrā veidā.

Jaunas iespējas kinoromānu veidošanai pavēra televīzija. Tiek uzņemti romāna tipa teleseriāli («Ēnas izgaist dienvidū», «Mūžīgais aicinājums», «Sāpju ceļi», «Forsaitu teika» un citi).

Kinostāsts ir kinožanrs, kura pamatā episks prozas darbs. Daudzas filmas, kas uzņemtas pēc J. Gabriloviča scenārijiem, ir žanra ziņā visprecīzāk izteikti, raksturīgi kinostāsti. Kinostāsti cieši saistīti ar psiholoģisko drāmu, un dažkārt tos nav iespējams atšķirt.

Kinonovele ir vēstījuma žanra mazā forma. Klasiska kinonovele ir, piemēram, M. Romma mēmā filma «Tauklodīte», kas uzņemta pēc G. Mopasāna darba.

Kinonovele, tāpat kā literārā novele, prasa lakonismu, precīzu sižeta uzbūvi, īpašu izteiksmes līdzekļu atlasīti. Nereti kino praksē tiek uzņemts viena autora noveļu cikls vai vairākas noveles, ko saista vienota tēma. Dažreiz pēc sižeta viengabalaina filma veidota no atsevišķām novelēm, ko vieno varonis vai caurviju sižets. Tādas, piemēram, ir F. Fellīni ievērojamās filmas «Saldā dzīve» un «Roma» — savdabīgas, gigantiskas mūsdienu pilsētas freskas, ko veido atsevišķas noveles — skices, kuras vieno autora pasaules skatījums.

LIROEPISKIE ŽANRI

Liroepiskajiem žanriem ir raksturīga īpaša stāstījuma emocionalitāte, autora liriskās izpaušmes aktivitāte vai nu dažādās atklātās formās (monoloģā, komentārā utt.), vai pašā filmas struktūrā, tās ekspresijā, valodas metaforiskumā, tēlaino izteiksmes līdzekļu intensitātē.

Kinobalāde ir nosacīts liroepiska žanra apzīmējums. Šajā žanrā dominē autora poētiskais pasaules skatījums, viņa liriskais pasaules uztveres veids. Dažreiz jau pašos filmu nosaukumos lietots vārds «balāde», taču tas nebūt nav obligāti žanra būtības

noteikšanai. V. Ježova un G. Čuhraja «Balāde par kareivi» ir filma, kas it kā nodziedāta vienā elpas vilcienā. Tas ir liriski gaišs stāsts par jaunu kareivi, kurš ikvienam labam cilvēkam, ko satīcis īsajā atvaļinājuma laikā, atdod daļiņu no sevis, no savas dvēseles.

Kinoleģendas pamatā ir stāsts par fantastiskām un vēsturiskām teiksmām, ticējumiem, par reāliem un izdomātiem varoņiem.

E. Lotjanu filmās «Lautari» un «Tabors aiziet debesīs» autora poētiskā pasaules uztvere izpaužas sevišķā kadra ekspresijā, spīgtajās un spēcīgajās jūtās, ar kādām dzīvo varoņi, viņu kaislību un dramatisko kolīziju spēkā. Kinoleģendas radītas gandrīz visās mūsu valsts nacionālajās kinematogrāfijās, to augsne ir dzīvinošie tautas tradīciju avoti, gadsimtiem ilgā tautas garīgā kultūra.

Kinopoēma ir filma, kurā stāstījums sniegts caur liriskā varoņa subjektīvo notikumu uztveri. Savdabīgas kinopoēmas ir A. Dovženko filmas «Skaņais kalns», «Zeme», «Poēma par jūru», D. Vertova dokumentālās filmas «Vienpadsmitais», «Soļo, Padome!», «Trīs dziesmas par Ļeņinu», I. Talankina «Dienas zvaigznes». To autori ir kinodzejnieki, viņi raksta ar kino kadriem. A. Pelešjana dokumentālajā filmā «Mēs» poētiski tēlaini realizēta distancētās montāžas teorija — jēdzieniski akcentētu kadru ritmisku atkārtojumu sistēma. Šie kadri filmā ir izklīdēti, bet tajā pašā laikā apvieno un poētiski bagātina tiem blakus esošās epizodes.

Kinopasaka ir filmas žanrs, kas pamatojas uz fantastiska, avantūristiska vai sociāli sadzīviska autora izdomas bagāta sižeta attīstību. Mūsdienās kinopasaka ir ļoti bagāts žanru sazarojums: sākot ar tādiem žanriem, kas tradicionāli atkārtoti literāros paraugus, un beidzot ar mūzikliem, kuru pamatā ir pasaku materiāls. Padomju kino šajā žanrā sekmīgi strādājuši daudzi izcili meistari (A. Rous, A. Ptuško, N. Koševerova, R. Bikovs un citi). Savdabīga kinopasaka uz vēsturiska materiāla pamata ir J. Dunska, V. Frīda un A. Mitas filma «Teiksma par to, kā cars Pēteris Mori apprecināja».

Sodien tradicionālais pasaku sižets arvien biežāk kļūst par materiālu sarunai ar laikabiedru. Tāda, piemēram, ir filma «Caradēls Proša». Šī filma ir prieka pilna svētdienīga izrāde. Viena no vecākajām padomju kinematogrāfistēm N. Koševerova (viņa uzņēmusi filmas «Čerevički», «Pelnušķīte», «Tīgeru dresētāja», «Kains XVIII», «Sena, sena pasaka», «Ēna») tajā demonstrēja savu jauneklīgo radošo degsmi, neizsīkstošo humoru un bagāto izdomu. Scenārists M. Volpins stilizēja stāstījumu pazīstamu pasaku sižetu garā, tajā darbojas muļķi karaļi, skaistas princeses, veikli un atjautīgi «godīgie» blēži. Autori jokodami iepazīstina ar saviem varoņiem. Tas notiek svinīga tējas dzeršanas rituāla laikā. Viņi dzer no apakštasiņām un vēderainām izrakstītām tāsēm, kas atrodas uz cara galda. Neatkārtojami komiskas šai brīdī ir pirmā padomnieka un galma dāmas Lušeņkas sejas. Princese ir

mazliet neparasta, viņa vairāk atgādina draiskulīgu mūsdienu meiteni, kura grib visu redzēt un dzirdēt. Un tikai «gudrais un skaistais jauneklis» — caradēls Proša (S. Martinovs), «kas spēj visu labu darīt», ar savu svētbildei līdzīgo seju un skaidrajām zilajām acīm atšķiras no komiskajām personām, par kurām autori labsirdīgi pazobojas, izsmejot raksturīgus cilvēku trūkumus.

Kinolidzība ir stāstījums, kurā aiz sadzīves rakstura formas, aiz ārēji šķietami vienkāršiem notikumiem slēpjas simboliska jēga, dziļa filozofija, vispārināti izpausta autora koncepcija. Kinolidzība ir sarežģīta tai ziņā, ka prasa no mākslinieka spēju paust dziļu iekšēju jēgu, bet no skatītāja spēju saskatīt un uztvert šo jēgu, izlasīt autora domu, kas dažkārt izteikta alegoriskā formā.

Piemēram, V. Sukšina filmas «Sarkanais irbenājs», «Trīs iepazīšanās», «Jūsu dēls un brālis» var uzskatīt par savdabīgām filozofiskām līdzībām. Taču pēc filmu ārējās darbības nevar spriest par tajās ietverto dziļo morālo būtību.

Filma «Jūsu dēls un brālis», kas savā laikā piesaistīja skatītāju lielu uzmanību un izraisīja mākslas zinātnieku un sociologu dzīvas diskusijas, šodien uztverama caur mākslinieka nākamo darbu (sevišķi «Sarkanā irbenāja») prizmu, caur visas viņa daudzšķautņainās daiļrades prizmu. Viņa pasaules uztveres svaigums un ašums, mīlestība uz dziļto zemi un tās cilvēkiem, īpašais šukšīniskais humors, brīvs dramatisks, lirisko un asi grotesko ainu apvienojums — visas šīs īpašības jūtamas filmā «Jūsu dēls un brālis», kas uzņemta pēc stāstiem «Stjopka», «Ignaha atbraucis», «Čūsku inde».

Filma sākas un beidzas ar kadriem, kuros redzama straujā Katuņas upīte. Tur, tās krastos, izauguši filmas varoņi — četri brāļi Vojevodini. Tur ir viņu ģimenes saknes, no turienes viņi aizbrauc uz citurieni. Bet vai vienmēr viņu aizbraukšana ir attaisnota? Vai katrs no viņiem atradis savu vietu uz šīs zemes? Noveles par brāļiem Vojevodiniem filmā veidotas kā savdabīgas līdzības. Tajās tiešā darbība ne tuvu neizsmēļ visu autora pārdomu dziļumu.

Sukšinam nav vienalga, kurp aizgājis Vojevodinu vecākais brālis Ignaha. «Es visas dziesmas esmu aizmirsis,» Ignaha ar rūgtumu un neizpratni saka tēvam. Bet jaunākais brālis Stepans (L. Kuravļovs) rīkojas divaini un, šķiet, pat muļķīgi, aizbēgdams no ieslodzījuma vietas uz mājām trīs mēnešus pirms atbrīvošanas... pēc dziesmām. Viņš noilgojies pēc dzimtās zemes, pēc sava ciema ļaudīm, pēc draudzīgas sabiedrības, pēc iemīļotajām dziesmām. Sajā novelē daudz humora, izteiksmīgu režisorisku atradumu. Autors saprot un žēlo savu varoni, šo «divaini», kas prieka pilns ieelpo ledainās Katuņas mitro gaisu un balto bērzu smaržu. Jau šeit var saskatīt atsevišķus motīvus, kas pēc tam tik spēcīgi izpaudās «Sarkanajā irbenājā».

Sukšina filmas ir līdzības par to, kā cilvēks meklē laimi, «dvēseles svētkus». Tās vērsas pie mūsdienu skatītāja, sevišķi jaunā

skatītāja. Sukšins, viņa varoņi runā ar mums par dzīves jēgu, par katra vietu dzīvē.

Originālas kinolīdzības ir arī A. Tarkovska filmas «Solāris» un «Stalkers», T. Abuladzes «Lūgsna» un «Cerību koks», I. Kvirikadzes «Krūze», O. Joseliani «Štrazda dziesma», E. Sengelajas «Savādnieki», A. Vajdas «Viss pārdošanai».

Poļu režisora A. Vajdas filma «Viss pārdošanai» veltīta Zbigņeva Cibuška piemiņai. Filmas iecere ir stāstīt par aktieri, kura vairs nav. Cibuškis agri aizgāja no dzīves, sadega kā lāpa. Skatītāju atmiņā palika pirmām kārtām varoņi, kas it kā bija sa-kausējušies ar aktiera personību, tēli, kuros izpaudās laikmeta garīgās prasības. Viens no tādiem varoņiem ir Maceks Helmickis (filmā «Pelni un dimants»), kura traģiskā nelaime un traģiskā vaina izpauda uz ekrāna morālās problēmas, kas bija ļoti asas veselas poļu paauzdes dzīvē. Sajā filmā, kas padarīja slavenus režisora un aktiera vārdus, ir «mirušo piemiņas» aina. Tikko beidzies karš, cīņās pret fašismu gājuši bojā Maceka draugi. Viņš aizdedzina glāzītēs ielieto spirtu, deg zilās liesmu mēlītes. Skan bojā gājušo vārdi... Filmā «Viss pārdošanai» viena no epizodēm it kā sasaucas ar šo ainu. Traģiski gājis bojā talantīgs, populārs aktieris, ko pazīst visa pasaule. Viņa pēctecis uz ekrāna, jauns aktieris, aizdedzina spirtu glāzē. Deg uguntiņa bojā gājušā piemiņai. Kinovalodas sarežģītība prasa īpašu psiholoģisku noskaņojumu, filmas filozofiskā piesātinātība liek skatītājam domāt. Pēc Vajdas vārdiem, tas ir «darbs ar izplūdušām kontūrām, veidots no atsevišķām līnijām». Tomēr galvenā doma izsekojama ļoti precīzi — autors centies parādīt, kā dzīves notikumi, kaislības pārkausējas tajā brīnumā, kas dzimst uz ekrāna. Tas dažkārt ir mokošs process, kad mākslinieks visu pārdzīvoto, izjusto, sasāpējušo izpauž darbā, ko pats rada.

MUZIKĀLĀS FILMAS ŽANRI

Atsevišķā grupā jāizdala muzikālās filmas žanri — filmas, kurās mūzikai ir vadošā loma sižeta attīstībā un tā organiski iekļaujas filmu tēlainajā struktūrā. Pie šiem žanriem pieskaitāma muzikāli biogrāfiskā filma, muzikālā kinokomēdija, kinooperete, kinobalets, kinoopera, mūzikls.

Pirmās speciāli muzikālās filmas tika uzņemtas 20. gados. To varoņi bija mūzikholu, estrādes, operas «zvaigznes», dažādi mūziķu kolektīvi. Daudzām filmām tika sacerēti «slāgeri» — spilgti, efektīgi muzikāli numuri, kas bija domāti masveida popularitātes iekarošanai.

30. gados nāk klajā pirmās padomju *muzikālās komēdijas*. Komponisti I. Dunajevskis, brāļi Pokrasi, T. Hreņņikovs, D. Kabaļevskis, balstīdamies uz tautas masu dziesmu tradīcijām, sacerēja tām melodijas, kas patiešām kļuva populāras visā tautā.

Muzikāli biogrāfiskās filmas žanrā dažādos gados tika uzņemtas filmas par V. Mocarta, Dž. Verdi, J. Štrausa, R. Leonkavallo, M. Gļinkas, M. Musorgska, N. Rimskā-Korsakova, P. Čaikovska, E. Karuzo daiļradi («Mocarts un Saljēri», «Čaikovskis» un citas).

Aktīva muzikālā vide, piesātinātība ar mūziku raksturīga filmām, kuru varoņi ir mūziķi. Tā, piemēram, visā E. Lotjanu filmā «Lautari» skan moldāvu tautas mūzika, gan smeldoši skumja, gan aizraujoši temperamentīga, ugunīga.

Kinooperas un *kinobaleti* tiek uzņemti samērā reti. Muzikālo teātru žanriem ir sava nosacītību sistēma, ko grūti pārveidot kino valodā. Dažreiz pat tiek apšaubīta šādu ekranizējumu mērķtiecība. Prakse tomēr rāda, ka tie ir nepieciešami. Kinouzvedumi šajos žanros dod iespēju plašai auditorijai iepazīties ar izciliem teātra darbiem. Bez tam operu vai baletu atveidošanai uz ekrāna tiek liktas lietā visas kino tehniskās un estētiskās iespējas. Interesanti veidoti ir kinobaleti «Spartaks», «Balerīna» un citi.

Veiksmīgi vairākas kinooperas veidotas arī Rīgas kinostudijā, kur V. Gorikers uzņēma filmas «Mocarts un Saljēri», «Jolanta» un «Cara līgava». To darbība notika nevis uz skatuves, bet dabā, lomas tēloja aktieri, kuru vokālās partijas bija iedziedājuši izcili operdziedoņi.

Viens no populārākajiem mūsdienu muzikālās filmas žanriem ir *mūzikls*. Tajā organiski apvienota mūzika, kas ir dramatiskā konflikta attīstības un sižeta izvērsuma pamats, horeogrāfija, plastika un visi kinematogrāfiskie izteiksmes līdzekļi (skaņas un attēla kontrapunkti, rakurss, plāns, montāža utt.).

Dažreiz terminu «mūzikls» lieto arī plašākā nozīmē, attiecinot to uz kinoopereti, uzfilmētu mūzikhola vai varietē izrādi vai vispār uz muzikālo komēdiju. Patiešām, šie žanri ir tuvi cits citam, noteicošā tajos ir mūzika.

Pirmoreiz termins «mūzikls» tika lietots attiecībā uz F. Cinnermana filmu «Oklahoma» (1955), kas uzņemta pēc Brodveja iestudējuma ar tādu pašu nosaukumu (dramaturgs R. Rodžerss, komponists O. Hammeršteins). Labākajos mūziklos, kas tika uzņemti 60. gados, visspilgtāk izpaudās šī sarežģītā, sintētiskā žanra galvenās iezīmes — ass sižets, izteismīgs personu raksturojums, savdabīga un gleznaina muzikālā valoda, neslēpta nosacītība. Mūzika un horeogrāfija tur ir nevis atsevišķi iestarpināti numuri, bet organiski iekļaujas sižetā, virza to. Tādi ir jau klasiskie mūzikli «Mana skaistā lēdija» (režisors D. Kjukors, komponists F. Lovs, 1964), «Oliver!» (režisors K. Rīds, komponists L. Barts, 1968), «Vestsaidas stāsts» (režisors R. Vaizs, komponists L. Bernstains, horeogrāfs D. Robinss, 1962). Tajos auglīgi izmantotas muzikālās folkloras tradīcijas. Tās ir spilgtas izrādes, kas vienmēr attīstās dinamiski aktīvā pozīciju pretnostatījumā, pretspēku cīņā. Kā atzīmē mūzikla pētnieki, šajā žanrā nav pieļaujama tempa palēnināšanās, liriska darbība, sižeta atslābinājums. Tiesa, franču kino

atšķirībā no amerikāņu kino ir pieredze liriska mūzikla veidošanā; tas balstās uz operas rečitatīva tradīcijām. Šāds mūzikls ir «Serbūras lietussargi» (režisors Ž. Demī, komponists M. Legrāns). Tas ir sentimentāls stāsts par diviem mīlētājiem. Filma veidota pēc komerciālās masu kultūras tradīcijām. Interesantākajos mūziklos autori pievērsušies B. Šova («Mana skaistā lēdija») un Č. Dikensa («Oliver!») dramaturģijai vai mūsdienīgam Šekspīra Romeo un Džuljetas mūžīgās traģiskās mīlestības tēmas traktējumam («Vestsaidas stāsts»), turpretī «Serbūras lietussargos» autori apzināti izvairījušies no asiem un dziļiem sociāliem un morāliem konfliktiem. Viņi izvirzījuši sev par mērķi orientēties uz atmiņā paliekošām melodijām, gādāt par patīkamu un bezrūpīgu izklaidēšanos. Tādas pašas tendences ir raksturīgas arī Ž. Demī un M. Legrāna nākamajiem mūzikliem «Rošforas meitenes» un «Ezeļa āda».

Padomju muzikālajās filmās mūziklam raksturīgas iezīmes šī vārda mūsdienīgajā izpratnē var redzēt, piemēram, tādās komēdijās kā I. Pirjeva «Čūkkope un gans», «Bagātā līgava», G. Aleksandrova «Jautrie zēni», «Volga, Volga». Tiesa, toreiz pats šis termins vēl neeksistēja. Taču 30. gadu labākās filmas burtiski piesātināja saulaina mūzika un kustības stihija. Darbības dinamika tajās pauda laikmeta pulsu, tā vētrainos ritmus.

60. gadu otrajā pusē mūzikla žanrā uzņemtas vairākas savdabīgas, oriģinālas filmas. Uz šo žanrisko veidojumu organiski tiecas R. Bikova filmas «Aikāsāp-66», «Automobilis, vijole un suns Kleksis». Mūzikls kļūst par arvien populārāku un iemīļotāku žanru nacionālajās kinematogrāfijās. Lietuvišu folkloras motīvi ir dzīvespriecīgā mūzikla «Velna līgava» (režisors A. Zebrūns, komponists V. Gaņeļins) pamatā; tajā humoristiskā formā stāstīts par velna piedzīvojumiem zemes virsū.

Viens no labākajiem padomju mūzikliem ir G. Sengelajas filma «Veras kvartāla melodijas» (komponists G. Cabadze). Tās darbība notiek pirmsrevolūcijas laika Tbilisi, nabadzīga ormaņa Pavles (V. Kikabidze) mājā. Graciozā veļas mazgātāja Vardo (S. Čiaureli), Pavles jaunās meitas, kas sapņo iestāties deju kursos, — visi viņi jūtas dabiski deju un dziesmu stihijā. Viņi pārstāv tos vienkāršos ļaudis, kas piepildīja Tbilisi likumainās ielīņas, mājas, balkoniņus, šauros dzīvokļus. Dzīvespriecīgo tautas deju un tautasdziesmu avots filmā ir senā un skaistā gruzīnu folklorā.

ŽANRISKI TEMATISKIE VEIDOJUMI

Bez žanriem, kuru pamatā ir noteikts sižeta strukturālās organizācijas un mākslinieciskās nosacītības tips, terminu «žanrs» sodien arvien biežāk lieto, runājot par noteiktas tematikas filmām, piemēram: vēsturiskā filma, revolucionāri vēsturiskā filma, biogrāfiskā filma, politiskā filma, ražošanas filma utt. Patiešām,

zināmā mērā tas ir likumsakarīgi: vienā vai otrā tematiskā virzienā rodas attiecīgas struktūrveidojošas žanriskas pazīmes, attiecīgas raksturīgas iezīmes. Tomēr šos tematiskos virzienus nevar nosaukt par žanriem šī vārda īstajā nozīmē, jo katra virziena ietvaros var uzņemt visdažādāko žanru filmas.

Revolūcija radījusi *revolucionāri vēsturisko filmu*, kas atspoguļo revolūcijas tēmu. Mākslas kino šī tēma auglīgi ietekmēja 20. un 30. gadu kinematogrāfu. Tā no jauna piesaistīja kinematogrāfistu uzmanību, gatavojoties Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. un 60. gadadienas svinībām.

Raksturīgs piemērs radoši atjauninātam tēmas traktējumam ir filma «Sestais jūlijs» (scenārists M. Satrovs, režisors J. Karasiks), kas atveido uz ekrāna ārkārtīgi sarežģīto 1918. gada atmosfēru. Autori apskatījuši tikai vienu dienu — 6. jūliju. Taču tā ir diena, kad, var sacīt, izšķīrās revolūcijas liktenis, kad vēsture skaitīja laiku ar stundām un pat minūtēm. Valsts, kas bija noasiņojusi četrus gadus ilgajā karā, ko bija nomocījusi interence, bads, blokāde, atradās draudu priekšā: būt vai nebūt Padomju valstij. Sajā situācijā, kad eseri, cenzdamies sagraut Brestas miera līgumu, provokatoriski nogalināja vācu sūtni Mirbahu, apcietināja Dzeržinski un uzsāka tiešu bruņotu dumpi, tikai Ļeņina prāta spēks, aukstasinība, stāvokļa reāla analīze, Iljiča līdzgaitnieku vienotā rīcība palīdzēja uzvarēt.

Šīs filmas raksturīga īpatnība ir dokumentālas precizitātes, gandrīz protokoliska notikumu aprakstījuma apvienojums ar to māksliniecisku analīzi. J. Kajurova personā bija atrasts B. Sčukina un M. Strauha tradīciju cienīgs turpinātājs, aktieris, kas talantīgi un iedvesmoti parādīja uz ekrāna Ļeņina domas un intelekta spēku, viņa milzīgo garīgo enerģiju.

Bagātu materiālu revolucionāri vēsturiskajām filmām sniedz latviešu tautas vēsture, kas gan vēl maz izmantota. Veiksmīgi šī žanra darbi ir P. Armanda «Kā gudri balti padebeši iet...» un «Latviešu strēlnieka stāsts». Pirmajā no tiem parādīta revolucionārās apziņas veidošanās tautas masās pagājušā gadsimta beigās. Otra filma pagaidām ir gandrīz vienīgais mēģinājums ar kinomākslas līdzekļiem atspoguļot revolucionārās pārliecības nobriešanu latviešu strēlniekos, viņu ceļu uz Oktobra revolūciju. N. Rozanceva filma «Sūtņu sazvērestība» tematiski sasaucas ar J. Karasika filmu «Sestais jūlijs», parāda latviešu sarkano strēlnieku līdzdalību kontrevolūcijas sagraušānā. Vairāk pie vēsturiskā žanra pieskaitāma 1941. gadā uzņemtā V. Pūces filma «Kaugurieši», kas stāsta par zemnieku nemieriem 1802. gadā.

Daži kritiķi speciāli izdala *vēsturiski biogrāfiskās filmas* žanru. Tās sižeta pamatā ir izcilu sabiedrisku un valsts darbinieku biogrāfijas. Padomju kino eksistē senas un auglīgas vēsturiski biogrāfisko filmu uzņemšanas tradīcijas. Pirmām kārtām tas attiecas uz kinoļeņiniānu (M. Romma filmas «Ļeņins Oktobrī», «Ļeņins 1918. gadā», S. Jutkeviča filma «Cilvēks ar šauteni»), uz daudza-

jām filmām par reāliem Lielā Oktobra varoņiem (S. un G. Vasiļevu «Čapajevs», A. Dovženko «Ščorss», S. Jutkeviča «Jakovs Sverdlovs»), par Lielā Tēvijas kara varoņiem (S. Gerasimova «Jaunā gvarde», A. Faincimmera un V. Korša-Sablina «Konstantins Zaslonovs»), par izcilām vēsturiskām personām (V. Petrova «Pēteris Pirmais», V. Pudovkina «Suvorovs»).

Arī latviešu kinematogrāfijā uzņemtas šādas filmas. J. Raizmana «Rainis» stāsta par Tautas dzejnieku 1905. gada revolūcijas laikā, S. Tarasova filma «Peterss» uz pilsoņu kara notikumu fona parāda Dzeržinska līdzgaitnieku Petersu. R. Gorjajeva «Pieskāriens» savijumā ar mūsdienām atspoguļo dažas pilsoņu kara varoņa Jāņa Fabriciusa dzīves epizodes, kurās labi atklājas viņa personība.

Termins *politiskā filma* plašu izplatību guva 60. un 70. gados, kad nāca klajā daudzas filmas, kas atspoguļoja svarīgus mūsdienu notikumus, masu politisko aktivitāti. Vairāki kritiķi uzskata, ka plašākā nozīmē šo terminu var attiecināt uz jebkura perioda kinomākslu, kur uzmanība galvenokārt pievērsta politiskiem jautājumiem. Tādā izpratnē arī filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»» un «Čapajevs», bez šaubām, ir politiskas filmas. Visu mūsu kinomākslu piestrāvo sociāla patiesība.

Šī termina šaurākā nozīmē ar politisko filmu saprotam 60. un 70. gadiem raksturīgu māksliniecisku parādību, kas saistīta ar globāliem politiskiem notikumiem pasaulē, ar cilvēces civilizācijas vēsturi masveida sociālo kustību posmā, kad noris nesamierināma cīņa starp komunistisko un buržuāzisko ideoloģiju. Padomju kino šai žanrā uzņemtas vairākas filmas, starp tām V. Žalakeviča filma «Tas saldais brīvības vārds». Tā saista skatītāju uzmanību ar vērīgu domu un dziļu dzīves izpēti. «Darbības vieta — Zeme,» Žalakevičs apgalvo, noteikdams parādītās problēmas vispārīgumu un uzsvērdams, ka filmā attēlotais varētu notikt visur, kur cilvēki cīnās par brīvību. Filma neiekļaujas sižeta ietvaros — stāsta par to, kā tika atbrīvoti trīs kādas Latīņamerikas valsts senatori komunisti, kuri bez tiesas sprieduma bija ieslodzīti cietumā, stāsta par to, kā tika gatavota viņu bēgšana no cietuma. Kadri it kā tver līdz galējībai nokaitētus īstenības, brīvības cīņas fragmentus.

Rietumu kinematogrāfā politiskā filma var būt dažāda — progresīva, reakcionāra, eklektiska, spekulatīva.

Pie sociāli asām politiskām filmām pieskaitāmas zviedru režisora Bu Videberga filmas «Džo Hills» un «Odalena — 31», franču režisora Marsela Kārņē darbs «Noziegums kārtības vārdā».

Itāļu kinematogrāfā politiskā filma sevi aktīvi pieteica 60. un 70. gados. Jaunā vēsturiskā posmā auglīgi attīstījās neoreālisma tradīcijas, atdzima tā asā kritiskā ievirze, politiskais kaismīgums, asie konflikti, precīzais šķirisko spēku izvietojums. Vispilnīgāk šis īpašības izpaudās režisoru N. Loja, F. Rozi, E. Petri, D. Damjāni, D. Montaldo filmās. Daudzu šo filmu pamatā ir

dokumentālais materiāls. Raksturīga ir šo filmu autoru atklātā pozīcija, publicistiska vēršanās pie kinoauditorijas. D. Damjāni filmā «Policijas komisāra atzišanās republikas prokuroram» vērojamas ciešas saites starp kriminālo situāciju un sociāli politisko problemātiku. Stāsts par policijas komisāru, kas neredz citu iespēju cīņā pret mafiju kā pašrocīgi nogalināt tās vadoni, satricina ar nežēlīgās situācijas patiesīgumu. Policijas komisārs izsmēlis visus «likumīgos» līdzekļus cīņā pret noziedznieku, kam sakari ar pilsētas varas iestādēm. Joprojām brīvībā ir arodbiedrību līdera slepkava. Tomēr arī komisāra pretlikumīgā rīcība nepanāk gaidīto skandalozo tiesas prāvu. Viņu vienkārši «bez trokšņa» nogalina cietumā. Filmas finālā uz ekrāna redzamas jaunā prokurora palīga Traini plaši atvērtās, jautājošās acis, no kurām pēkšņi it kā norauts plīvurs: viņš saprot, ka šajā likumīgas noziedzības pasaulē policija un bandīti ir savstarpēji cieši saistīti.

Aktieris F. Nero, kas tēloja godīgo un politikas jautājumos naivo Traini, ir galvenajā lomā arī citā D. Damjāni filmā — «Izmeklēšana pabeigta: aizmirstiet!». Jaunais arhitekts Vanci nokļuvis tieši tādā situācijā, kad pats spiests izbaudīt likumīgās noziedzības iedarbību. Šimpātisks, inteligents cilvēks, ģimenes tēvs, panākumus guvis buržuāzijas pārstāvis nejauši tiek apsūdzēts par satiksmes avārijas izraisīšanu un nokļūst cietumā. Viņš cer visdrīzākajā laikā no tā izklūt. Filmas pirmie kadri vēl gandrīz vai ziemsvētku idilles pilni. Ieslodzītajiem celofāna maisiņos izvadā labdarības biedrības dāvanas. Bet tālāk seko fantasmagoriskas ainas, kurās redzama vardarbība, uzpirkšana, zvēriska dūres vara, kautiņi, ņirgāšanās par cilvēkiem. Sākumā Vanci pārlicināts, ka tā ir tikai nejaušība. Viņš te nokļuvis tikai gadījuma pēc, viņam nav nekā kopīga ar īstajiem noziedzniekiem, kas te ieslodzīti. Filmas finālā cietuma priekšnieks, kas cietsirdības dēļ iesaukts par «duči», nikni uzkliež viņam: «Nē, jūs esat tāds pats kā mēs!»

Filmas «Izmeklēšana pabeigta: aizmirstiet!» spēks izpaužas, kritizējot itāliešu «taisno tiesu», kur savstarpēji cieši saistīti mēri, policisti, tiesu pārstāvji un profesionālie noziedznieki, taču tā ir diezgan vienpusīga pozitīvā varoņa tēla atveidojumā. Ne visai jaunais inženieris (R. Kučola), kas cenšas atmastot noziedzniekus, parādīts kā dumpinieks individuālists, kas nav saistīts ne ar kādu politisko kustību un traģiski iet bojā cietuma kamerā no algota slepkavas rokas.

Mēnesi pēc tam, kad Itālijā sāka demonstrēt filmu «Policijas komisāra atzišanās republikas prokuroram», tika nogalināts Palermo pilsētas prokurors. Tas ir tikai viens no mafijas asiņainā ceļa faktiem. Tāpēc kā rūgta ironija filmas «Izmeklēšana pabeigta: aizmirstiet!» titros skan režisora vārdi par to, ka visi filmā parādītie notikumi ir izdomāti un iespējama līdzība ar īstenību var būt tikai nejauša. «Demokratizēt varas orgānus, iznīcināt birokrātiju, pilnīgi mainīt ekonomisko struktūru, jo visi citi līdzekļi

būs vērtīgi,» — tā kinorežisors D. Damjāni novērtēja Itālijas sabiedrisko dzīvi.

Par *ražošanas filmu* parasti sauc kinodarbu, kur galvenais sižets saistīts ar notikumiem, kas noris ražošanā, kur dramatisks konflikts attīstās kā cilvēku morālo pozīciju pretstatīšana. Tie ir cilvēki, kas dažādi raugās uz personisko un sabiedrisko. Ražošanas filmas sfēra ir plaša, jo plaša un daudzveidīga šodien ir sociālistiskās ražošanas sfēra. Šās filmas tēma var būt gan kāda celtniecības kombināta partijas biroja sēde («Prēmija»), gan cilvēka izešana kosmosā («Uguns savaldīšana»).

Prēmija ir balva, svētki, prieks. Gan morāla, gan materiāla atzinība par panākumiem darbā. Vai tā var kļūt par sarūgtinājumu un konfliktu cēloni? Vai var no tās atteikties? Filmas «Prēmija» autori (scenārists A. Gelmans, režisors S. Mikaeljans) parāda tieši tādu situāciju. Celtniecības kombināta brigādes atteikšanās no prēmijas dod iemeslu analizēt plašākas problēmas nekā tikai stāvokli konkrētajā brigādē. Filmas iekšējais dinamisms slēpjas patiesā konflikta rakstura situācijā. Runa ir par dažādiem principiem attieksmē pret dzīvi un darbu. Autori kinostāstījumu veidojuši tā, ka mūsu uzmanību valdonīgi saista nevis intriga, bet domu, raksturu, dzīves uzskatu cīņa. Filmā parādīta tikai viena ārkārtēja partijas komitejas sēde darbu vadītāja iecirknī. Tomēr tā neapšaubāmi saista skatītāju uzmanību. Tajā nav spožu kinematogrāfisku efektu, taču interesi rada aktīvā vērtšanās pie skatītājiem. Tā ir filma — diskusija, filma — strids. Nav nejaušība, ka seansa laikā auditorija tik dzīvi reaģē uz varoņu jautājumiem, monologiem un replikām. Kinoteātra skatītāju zāle kļūst par savdabīgu turpinājumu istabai, kurā notiek sēde.

Ar savu iekšējo tēmu — atbildību par uzdoto darbu filma «Prēmija» tieši sasaucas ar dzīves aptveres ziņā «globālo» filmu «Uguns savaldīšana» (scenārists un režisors D. Hrabrovickis, operators S. Vronskis).

Ekrāns ugunīgi blāzmo. Gaisā uzlido kosmiskā raķete, atstāda aiz sevis trakojošas liesmu mēles. Krāsu orgija apstulbina. Šķiet, ka skatītāju zāle zaudē savas robežas, saplūzdama ar Baikonūras stepju bezgalīgo plašumu, ar laužītajām klinšaino kalnu līnijām. Kinoilūzija ar platformāta ekrāna un krāsu palīdzību mūs it kā aizved realitātē, rada sajūtu, ka esam nevis skatītāji, bet notikumu dalībnieki.

Vērienīgi parādītā padomju raķešu būvniecības tapšanas vēsture, ar svarīgākajiem zinātnes virzieniem un rūpniecības nozarēm saistīto cilvēku likteņi — tas viss, attēlots filmā, dod iespēju skatītājiem sajūst tautas darba diženumu, vēsturisko sasniegumu vērienu. Mēs redzam uz ekrāna, kā 1933. gada 17. augustā Piemaskavas mežā pirmoreiz paceļas gaisā raķete «09», atceramies vēsturiskos notikumus 1957. gada 4. oktobrī un 1961. gada 12. aprīlī. Pirmoreiz padomju kinematogrāfijā risināta tik nozīmīga, grandioza tēma — Padomju valsts ceļš uz kosmosa apgūšanu.

Tātad katrs mākslas kino žanrs veidojas ilgstoša attīstības procesa rezultātā. No vienas puses, tajā kristalizējas raksturīgas īpašības, kas piemīt kādam noteiktam žanram. No otras puses, žanri dzimst un attīstās, saskaras un sintezējas, bagātinās un atjauninās, bet dažreiz arī mirst. Kinožanri nav pielīdzināmi reiz uz visiem laikiem pieņemtiem, sastingušiem noteikumiem, tie ir pastāvīgi atjaunināmu māksliniecisko nosacītību sistēma, kas nosaka darba stilistiku.

Katrs talantīgs mākslinieks izvēlētā žanra sistēmā pauž tieši savu — neatkārtojamo pasaules skatījumu. Žanra ietvari viņam nav par šauriem. Žanrs «ir nevis pazīmju summa, bet viengabalaina tēlaina struktūra (žanra kā struktūras pētījumi sniedz atbildes uz daudziem neatrisinātiem tā teorijas jautājumiem)»⁷. Nav «cildeno» un «mazvērtīgo» žanru, īstam meistaram visi žanri ir noderīgi, lai dziļi un patiesīgi stāstītu par pasauli, tās problēmām, tagadni un nākotni.

⁷ Левин Е. О художественном единстве фильма. — М., 1977, с. 108.

Dokumentālais kino

Dokumentālo filmu veidošanas metodes

Dokumentālajās filmās tiek uzņemti reāli cilvēki un fiksēti reāli dzīves notikumi.*

Pašas pirmās filmas kinovēsturē bija dokumentālas — «Strādnieku iznākšana no fabrikas», «Vilciena pienākšana Sjotas stacijā», «Bērna brokastis»... Tās 1895. gadā uzņēma franču režisori brāji Limjēri. Šodien šos īsos kinosīžetus mēs apzīmējam ar vārdu «filma», kaut gan tām nebija autora mūsu izpratnē — scenārista, režisora, aktieru. Bija tikai kinooperatori, kas fiksēja uz filmas lentes šīs «kustīgās bildes». Nav nejaušība, ka tā laika filmas nosauca par «dzīvajām fotogrāfijām», «miglas bildēm» utt.

Mākslas filma ir īstenības atveidojums spēles formā, turpretī dokumentālā filma ir pati realitāte. Tās pamats ir visas mūsu apkārtējās dzīves fiksēšana uz filmas lentes. Pēc kāda laika tas viss jau kļūst par vēstures hronikas lappusēm. Pateicoties dokumentālistikai, tāpat kā agrākajos gadsimtos tēlniecībai un glezniecībai, bet pēc tam fotogrāfijai, mēs varam redzēt reālo vēstures varoņu dzīvos tēlus. Dokumentālisti saglabājuši nākamajām paaudzēm V. I. Leņina, viņa līdzgaitnieku — ievērojamo sabiedrisko darbinieku tēlus, fiksējuši vēstures notikumus — Lielo Oktobri, pirmās piecgādes, Lielo Tēvijas karu, mierīgo dzīvi pēc kara gados, cilvēka iziešanu kosmosā, radījuši komunisma celtniecības kinohroniku.

Pēdējos gadu desmitos informatora funkciju par aktuālākajiem, svarīgākajiem notikumiem uzņēmusies televīzijas publicistika. Reālais televīzijas laiks dod iespēju vairākus miljonus lielai auditorijai tiešajā televīzijas pārraidē redzēt notikumus to īstenošanas brīdī. Vētrainā televīzijas attīstība tomēr nenozīmē dokumentālā kino atmiršanu. Gluži otrādi, pēdējos gados kinodokumentālistika auglīgi attīstās visos tās daudzveidīgajos žanros. *Kinohronika* fiksē notikumu, faktu, parādību, lai par to informētu laikabiedru un saglabātu dokumentālo vizuālo informāciju nākamajām paaudzēm. *Dokumentālā filma* apjēdz parādību, paceļ faktu tēlaina vispārinājuma pakāpē, filozofiski analizē tā būtību, atklāj parādības iekšējo būtību, uzsver tās sabiedrisko nozīmību.

* Daži dokumentālisti uzskata, ka dokumentālajā kino ir likumsakarīga arī inscenējuma paņēmieni izmantošana.

Scenārists, iecerējis nākamo dokumentālo filmu, it kā veido situāciju modeli, kuras, pēc viņa priekšstatiem, var rasties dzīvē. Viņš nevar paredzēt visu, kas notiks filmas uzņemšanas laikā. Taču viņš var iepriekš noteikt filmas ideju, tās stilistiku, galveno māksliniecisko paņēmieni un intonāciju.

Autors dokumentālists operē ar dzīvās realitātes tēliem, kas fiksēti uz filmas vai magnetolentes. Tā ir dokumentālās filmas galvenā īpatnība, ko atzīmēja jau pirmie skatītāji. Viņiem likās, ka viņi uz ekrāna redz pašu dzīvi. So īpašību vēlāk nosauca par «ticamības fenomenu». Tomēr kinematogrāfiskā attēla spēja fiksēt priekšmetu faktūru, parādīt tos kustībā vēl nav garantija, ka uz ekrāna būs redzama īsta faktu patiesība. Dokumentālajā filmā starp realitāti un skatītāju atrodas autors, kura koncepcija tiek realizēta kinematogrāfiskajā materiālā. Tāpēc viss, ko skatītājs redz dokumentālajā filmā, nebūt nav dzīves straume, kas eksistē pati par sevi, bet gan notikumi, fakti, cilvēku raksturu izpausmes, ko vienā vai otrā veidā atlasījis, atklājis un apzinājis autors.

Autoram dokumentālistikā ir tikpat nozīmīga loma kā mākslas kino. Plaši pazīstami ir E. Šuba, D. Vertovs, R. Karmens, J. Učiteljs, B. Ņeļickis, M. Trojanovskis, V. Beļajevs, A. Kološins, G. Asatiani, S. Skoļņikovs, A. Vidugiris un citi dokumentālā kino režisori. Televīzijas dokumentālajā kino auglīgi strādā V. Lisakovičs, D. Luņkovs, M. Goldovska, V. Vinogradovs, A. Kaņevskis un citi. Viņu filmās poētiski pārveidotie reālās pasaules tēli kļūst par mākslas īpašumu.

Lielu ieguldījumu padomju kinodokumentālistikā devuši H. Franks, U. Brauns, A. Freimanis, I. Seleckis, A. Epnors un citi latviešu dokumentālā kino režisori, kas bieži ir arī savu filmu scenāriju autori vai operatori.

Dažreiz gadās, ka dokumentālajā filmā scenārista, režisora un operatora funkcijas apvienotas vienā personā. Taču tas ir retums. Visbiežāk arī labā, interesantā dokumentālajā filmā autora funkciju pilda vienādi domājošu radošu cilvēku kolektīvs. Sevišķi svarīga šāda līdzradīšana ir reportāžu filmēšanas laikā. Tur, kā zināms, nevar uzņemt dublus. Dokumentālistam nepieciešama asa reakcija, veiklas kustības, prasme acumirkli novērtēt situāciju un fiksēt vissvarīgāko. Operators šādos brīžos kļūst it kā par līdzrežisoru, viņš darbojas ar snaipera precizitāti, īstenojot autora māksliniecisko ieceri.

Atkarībā no izvirzītā mērķa dokumentālās filmas centrā var būt cilvēks, notikums vai problēma. Sis iedalījums, protams, ir nosacīts, un filmā var lieliski sadzīvot dažādi aspekti: problēmu var atklāt caur cilvēku, bet notikums var kalpot par argumentu problēmas nostādnei un tā tālāk. Tomēr ir mērķtiecīgi izdalīt raksturīgākās dokumentālā kino žanriskās apakšgrupas, ko nosaka autoru izvirzītie uzdevumi.

Ja filmas autoru uzmanības centrā ir cilvēks, viņa raksturs, filmu parasti uzņem *apraksta* vai *kinoportreta* žanrā. Visi tēlainie līdzekļi tad pakļauti vienam mērķim — maksimāli pilnīgi atklāt cilvēka raksturu, viņa individualitātes bagātību un neatkarīgumu.

Uzņemot *problēmfilmu*, priekšplānā izvirzās sabiedriski nozīmīga problēma, kas prasa operatīvu optimālu risinājumu. Šādās filmās par struktūrveidojošu kodolu kļūst tieši tā problēma, kuras analīzei, socioloģiskam tās aspektu aplūkojumam pakļauti visi filmas komponenti.

Veidojot *filmu par notikumiem*, autoriem galvenais ir prasme operatīvi, savlaicīgi atspoguļot notikumu, reportāžiski fiksēt tā kulminācijas momentus un detaļas.

Kinodokumentālistikā, tāpat kā mākslas kino, eksistē savi stilistiskie virzieni, savas mākslinieciskās strāvas. *Psiholoģiskā filma* pirmām kārtām orientēta uz varoņa rakstura izpēti. *Socioloģiskā filma* pēc sava uzdevuma ir tuva aktuālas laikmeta problēmas zinātniskam socioloģiskam pētījumam. *Poētiskajai filmai* raksturīga tās autoru uzmanība pret estētiskajiem momentiem, pret poētisku, metaforisku realitātes atveidojumu. Starp šiem virzieniem nav precīzu robežu, tās kaut kur saskaras un krustojas. Tomēr nereti tās eksistē diezgan spilgti izteiktā, mākslinieciski savdabīgā formā.

Lai ilustrētu iepriekš minētās žanriskās apakšgrupas un virzienus, par piemēru ņemsim latviešu dokumentālās filmas, kas visprecīzāk atbilst šim iedalījumam. Kinoportretu labi raksturo tādi darbi kā H. Franka «Mūžs» par kolhoza «Lāčplēsis» priekšsēdētāju E. Kauliņu, L. Žurģinas «Raimonds Pauls», J. Podnieka «Brāļi Kokari», R. Kalniņa «Saruna ar karalieni» — par PSRS Tautas mākslinieci V. Artmani. Problēmfilmas pārstāv I. Selecka darbs «Sieviete, kuru gaida», kurā izvirzīts jautājums par to, kādai jābūt mūsdienu sievietei, kāda ir tās vieta sabiedrībā, un H. Franka filma «Aizliegtā zona» par jauniešu noziedzības cēloņiem. No filmām par notikumiem raksturīgākās ir tās, kas veltītas dziesmu svētkiem. Pie psiholoģiskajām filmām pieder visas labākās portretfilmas. Iepriekš minētās I. Selecka un H. Franka filmas ir vistuvākās socioloģiskajām filmām, kaut pilnībā neatbilst šim apzīmējumam, kas prasa zinātniskāku pieeju. Sevišķi liels, pirmām kārtām 60. gados, ir latviešu kinematogrāfistu devums poētiskajā dokumentālajā kino. Spilgtākie tā piemēri ir A. Freimaņa filma «Gada reportāža» un U. Brauna filmas «Strādnieks» un «235 000 000». So un daudzu citu filmu kinovaldā bagāta metaforām, tajās liela nozīme ir veiksmīgi izraudzītām detaļām, poētiski tvertam vizuālam risinājumam.

DOKUMENTĀLO FILMU VEIDOŠANAS METODES

Tiek izmantotas šādas dokumentālo filmu veidošanas metodes: notikumu (reportāžas) filmēšana, ikonogrāfijas filmēšana, vecās hronikas pārmontēšana. To pamatā ir dažādi autora attieksmes principi pret vēsturisko laiku, kas fiksēts uz filmas lentes.

Notikumu (reportāžas) filmēšana tiek izmantota, lai fiksētu mūsdienas, reālos varoņus, kas dzīvo un strādā šodien. Autors ir varoņu laikabiedrs, viņš dzīvo kopā ar tiem pašreizējā reālajā laikā.

Ikonogrāfijas filmēšana (arhīvu manuskriptu, fotoattēlu, muzeju eksponātu utt.) dod iespēju dokumentālistam atjaunot, mākslinieciski rekonstruēt vēsturisko pagātņi.

Vecās hronikas pārmontēšana nepieciešama tādu filmu veidošanai, kuru autori organizē jaunu tēlaino struktūru, izmantojami agrāk uzfilmētos kadrus (montāžas filmas).

Notikumu (reportāžas) filmēšana. Tipiskākais šādas filmēšanas veids ir *reportāža*, kad operators režisora vadībā fiksē svarīgākos un saviļņojošākos notikuma momentus. Reportāžas paveids ir *kinonovērojums*. To parasti veido ilgāku laiku, nereti ar lieliem pārtraukumiem starp atsevišķām filmēšanas reizēm. Rezultātā skatītājs redz kādas parādības izvēršanu laikā. Kinonovērojuma veidā līdzīgas filmu sērijas uzņēmuši baltkrievu un VDR kinodokumentālisti. Vispirms uzņēma filmu par bērniem, kas pirmo gadu mācās skolā, pēc tam filmu par viņiem kādā vecākā klasē, sekoja filma par izlaiduma klasi, bet pēdējā filma parādīja bijušos skolēnus, kad tie jau bija izgājuši dzīvē un uzsākuši patstāvīgas darba gaitas. Kā reportāžas, tā kinonovērojuma pamatā ir autora neiejaukšanās notikumā, tā dabiskās norises saglabāšana.

Šāda pieeja raksturīga, piemēram, visām filmām, kas dažādos gados atspoguļo dziesmu svētku norisi. Gatavošanās tiem, svētku gājiens, skatītāju pārpilnās ielas, dziedātāji un dejotāji estrādē, zinīgākie svētku norises momenti, tuvplānos fiksēti dziedātāji, diriģenti, klausītāji... Reportāžiski filmētajā materiālā nav nekā inscenēta, iepriekš sagatavota, taču režisora rokās ar montāžas palīdzību tas iegūst īpašu emocionālu skanējumu, kas raksturīgs arī pašiem svētkiem.

Pēdējos gados diezgan bieži tiek izmantota *intervija* ar filmas varoni vai viņa *monologs kameras priekšā*, kad varonis it kā tieši vēršas pie skatītājiem vai autoriem un ar autoru starpniecību — pie skatītāju auditorijas. Varoņa monologs kameras priekšā radies televīzijas ietekmē, un šis paņēmieni visvairāk sastopams televīzijas dokumentālajās filmās, bet tas ar panākumiem izmantojams arī kino. Par to liecina jau minētā filma «Saruna ar karalieni», kurā šis paņēmieni ieņem vislielāko vietu un visvairāk dod arī mākslinieces raksturojumam. Protams, šādos

gadījumos izšķiroša nozīme ir tam, cik liela personība ir pats cilvēks, kas redzams uz ekrāna.

Notikumu filmēšanai izmanto arī tā saucamo *slēpto kameru*. Par tās lietošanas ētiskajām robežām šodien daudz strīdas. Savā laikā ar slēpto kameru tika uzņemta gandrīz visa A. Brenča filma «Tu un es», kurā, cilvēkiem nezinot, tika fiksētas viņu personiskās attiecības. Ar slēpto kameru filmēti kadri izmantoti arī I. Selecka filmā «Sieviete, kuru gaida». Vairāki dokumentālistikas praktiķi dod priekšroku ne slēptajai, bet «*pierastajai kamerai*» (filmas varoņi kinokameru redz, taču pie tās tā pieraduši, ka aizmirst tās eksistēšanu). Daļēji tā bija H. Franka filmā «Mūžs», tāpat A. Epnera filmā «Četri meklē miljonu» un citās filmās. Kino-kamera nekādi netraucēja Rīgas rajona kolhoza priekšsēdētāju J. Sologubovu, kurš A. Sukuta filmā «Solo», kas viscaur tika ieskaņota ar J. Sologubova sinhrono tekstu, pavisam bija aizmirsis par kameras eksistēšanu un brīvi un emocionāli stāstīja par kolhozu un tā problēmām.

«*Provokācijas metode*» (daži kinozinātnieki to sauc par «for-sētas dzīves situācijas metodi» jeb «izprovocētu situāciju») liek apzināti radīt apstākļus, kuros cilvēks spiests līdz galam atklāties (konflikta situācija, negaidīta satikšanās, viltīgi jautājumi utt.). V. Lisakoviča filmā «Katjuša» varones īpaša emocionālā atklātība, dabiskā izturēšanās, viņas savilņotā atmiņu plūsma panākta ar to, ka viņai, kara dalībnieci, parādīja arhivu hroniku. J. Djomina («Katjuša», kā viņu maigi sauca biedri) pazina sevi, savus frontes draugus un domās atkal pārdzīvoja tikšanos ar viņiem. Tikpat spēcīgs līdzeklis, kas atraisa emocijas, ir varoņa negaidīta tikšanās ar draugiem, ar tuviniekiem, ko viņš nav redzējis ilgus gadus, brauciens pa vietām, ar kurām saistītas spilgtas atmiņas. H. Franks, tiecoties pēc «personības restaurācijas» (tas ir, pēc atklātas savu varoņu emocionālas pašizpaušmes), gatavojoties filmēšanai, cenšas modelēt situācijas, kurās izpaustos varoņu raksturu dziļākā būtība. Viņš izmanto iepriekšējās sagatavošanas metodi. Uzņemot filmu «Sirmā gvarde» par latviešu sarkanajiem strēlniekiem, viņš vienu no varoņiem aizveda uz Turku valni, kur tas pilsoņu kara gados pārdzīvojis dramatiskus notikumus. Uzņemot filmu «Mūžs» par kolhoza priekšsēdētāju E. Kauliņu, kas bija cilvēks ar stipru gribu, ārēji atturīgs, noslēgts un mazrunīgs, izdevās uzfilmēt viņa savilņojumu un asaras, kad jubilejas reizē atskanēja tautasdziesma, ko viņš bija iemīļojis jaunības gados. Šādas asi iedarbīgas metodes izmantošana prasa sevišķi smalkjūtīgi ievērot ētiskās normas, rūpēties par to, lai ar kādu netaktisku rīcību nekompromitētu varoņus. Tajā pašā laikā šī metode var dot lieliskus rezultātus, sevišķi problēmfilmās.

Ikonogrāfiskā filma. «Dzīvie vēstures liecinieki» — dokumenti, dienasgrāmatas, manuskripti, fotogrāfijas, gleznas, dažādi saglabājušies priekšmeti — tas viss talantīga kinematogrāfista veidotā

ikonogrāfiskā filmā var it kā atdzīvoties, sākt runāt, iegūt jaunu skanējumu. Nereti pirmajā personā veidots lirisks stāstījums, ko aiz kadra lasa aktieris, savienojumā ar stingri izdomātu vizuālo risinājumu var radīt iespaidu, ka mūs uzrunā pats vēstures varonis.

Tādas ikonogrāfiskas dokumentālās filmas kā, piemēram, «Gorkija draugs — Andrejeva» (scenārists B. Dobrodejevs, režisors S. Aranovičs) ir patiesi mākslinieciskas ar jūtu piesātinājumu, ar autoru prasmi analizēt domas vissmalkākās norises, iedziļināties varoņu garīgajā dzīvē. Tā ir fotofilma ar intonētu aktiera fonogrammu. Filmās autori, pieskaroties vissmalkākajām, intīmākajām cilvēka dzīves pusēm, parāda tās taktiski, ar mēra sajūtu un gaumi, bez mietpilsoniskas sensacionalitātes piegaršas. Autori veido filmu tā, ka skatītāji it kā kļūst par varoņu līdzdalībniekiem, domubiedriem, draugiem. Stāstījums veidots pirmajā personā, aktrises Marijas Andrejevas vārdā (šim nolūkam izmantoti viņas vēstuļu, memuāru, dienasgrāmatu fragmenti).

Autori it kā iedvesa dzīvību nekustīgajās fotogrāfijās, un mēs saprotam, ko šajā brīdī domā varoņi. Filmā izmantoti daudzi paņēmieni — kinokameras attālināšanās un tuvošanās, panoramēšana, stopkadri, hronikas materiālu izmantošana u. c. Tomēr viss šis filigrānais darbs ar fotoattēliem nav autoru pašmērķis. Filmās tēlainā uzbūve pakļauta galvenajam — raksturu un līdz ar to arī laikmeta atklāšanai.

Stāstījums pirmajā personā palīdz maksimāli mums tuvināt varoņus, it kā no iekšienes apgaismot viņu tēlus. Aiz kadra skan V. Mareckas, J. Kopeljana, A. Popova un citu aktieru balsis, kuri it kā nelasa vēstuļu un atmiņu rindiņas, bet paši tās personiski pārdzīvo. Marecka brīnišķīgi veido Marijas Andrejevas tēlu. Viņas balss skan laimē, viņa visa dzīves prieka pārpilna. Bet uz ekrāna fotogrāfija, kas atdzīvojas mūsu acu priekšā, it kā atplaukusi no šīs jaunās balss, — melnas, samtainas acis, kuplo matu vilnis... Un atkal cits fotoattēls — Andrejeva mūža nogalē. Acīs labsirdība un skumjas. Un V. Mareckas balss skan klusnāti, mazliet nogurusī, taču tikpat patiesi un silti: «Mana vecā sirds negrib novecot un joprojām pilna mīlas pret Tevi. Ilgus mana mūža gadus Tu man biji labākais draugs. Paldies Tev par visu, Aleksej Maksimovič, mans miļotais.»

No filmas kadriem izaug vesels vēstures slānis. Cik daudz gudru, domu pilnu, skaistu seju — pirmsrevolūcijas Krievijas inteliģences labākie pārstāvji: K. Staņislavskis, I. Repins, V. Stasovs, A. Čehovs, A. Bloks. Un mēs dzirdam viņu skaļi izteiktās domas. Tās it kā dzimst mūsu acu priekšā.

Ikonogrāfiskas filmas veidojuši arī latviešu kinodokumentālisti. Ikonogrāfiskais materiāls, protams, izmantots gandrīz visās filmās, kas stāsta par pagātņi. Pilnībā ikonogrāfiskas ir A. Freimaņa filmas «Putniņa izlidošana» un «Spoguļa dziļums» — par fotogrāfijas attīstību Latvijā pirmspadomju laikā. Tās veidotas



«Viborgas pusē». Kinoromāns ietver sevī gan cilvēku likteņus, gan vēsturisku nofikumu panorāmu, kuri noris ilgākā laika posmā.



«Lautāri». Kinoleģenda poētiski atveido fantastisku un vēsturisku teiksmu, tautas ticējumu pasauli.

«Finists — drošais vanags». Kinopasaka ir žanrs, kas pamatojas uz fantastisku, avantūrisku vai sociāli sadzīvisku sižetu.





«Trīs iepazīšanās». Kinolīdzībā aiz sadzīves rakstura fabulas, aiz ārēji vienkāršiem notikumiem slēpjas savdabīgs filozofisks vispārinājums, simboliska jēga.

«Veras kvartāla melodijas». Sintētiskais mūzikla žanrs saista ar mūzikas, attēla un horeogrāfijas plastikas ciešo saliedētību.





«Sestais jūlijs». Revolūcija radījusi revolucionāri vēsturisko filmu. Vēsturisko notikumu dokumentālā precizitāte tajā nereti apvienojas ar šo notikumu māksliniecisko analīzi.

Izteiksmīga kinoportreta piemērs ir filma «Mūžs» par kolhoza «Lācplēsis» priekšsēdētāju E. Kauliņu.





Zīmētā multiplikācija pārņē-
musi un radoši pārveido pla-
kāta, karikatūras un grāmatu
grafikas tradīcijas, multiplikā-
cija var būt gleznieciski
spilgta un alegoriski nosacīta,
maksimāli lakoniska un sarež-
ģīti ornamentāla.





Telpiskajā multiplikācijā mākslinieka fantāzija var atdzīvināt visdažādākos priekšmetus, radīt uz ekrāna pasaku, asu grotesku vai līdziību.





Latviešu leļļu filmās bieži redzami literāro darbu varoņi — «Vanadzīņš», «Puķu Ansis», «Kozete».





«Šī magnētiskā, magnētiska pasaule». Populārzinātniskais kino palīdz mums iepazīt zinātnes likumsakarības, zinātnes meklējumu īpatnības, popularizē plašās masās speciālās zināšanas, veicina materiālistiskā pasaules uzskata veidošanos

«Kāda gredzena vēsture». Populārzinātniskais kino līdžās zinātniskajai izziņai par vienu no galvenajiem uzdevumiem izvirzījis tikumiskās audzināšanas uzdevumu.





«Pēteris I». Raksturs kino ir cilvēka mākslinieciskais tēls, kurā atspoguļotas no-
feiktas sabiedriskās grupas, šķiras, tautas būtiskas iezīmes.

«Tabors aiziet debesīs». Iemiesojot literatūras tēlu kino, tiek radīts pēc
struktūras tuvs un tajā pašā laikā jauns, patstāvīgs tēls.



no šai laikā uzņemtajiem fotoattēliem. Laikmeta raksturīgo attēlu veiksmīga atlase kopā ar paša autora runāto tekstu sniedz uzskatāmu priekšstatu par tā laika sociālajiem apstākļiem. Ikonogrāfiskas ir arī A. Epnera filmas par Sergeju Eizenšteinu, sevišķi pirmā filma «Sergejs Eizenšteins. Sākums», kurā parādīta nākamā režisora bērnība un jaunība Rīgā. Dinamiskā montāža, lielākoties no paša Eizenšteina dienasgrāmatām ņemtais teksts dod iespēju ielūkoties viņa personības veidošanās sākuma posmā, iepazīt viņa attieksmi pret vidi, kurā viņš auga, pret cilvēkiem, kā arī pret laikmetu un tā notikumiem, pret sociālajām parādībām. Otrajā filmā «Sergejs Eizenšteins. Post scriptum» iepriekš izmantotajam ikonogrāfiskajam materiālam pievienojas kadri no viņa filmām, tātad ienāk montāžas filmas elementi.

Montāžas filma. Pats par sevi paņēmiens pārmontēt vecas filmas bija pazīstams gandrīz vai no pašiem pirmajiem kinematogrāfa pastāvēšanas gadiem. Dažādi hronikāli sižeti tika apvienoti izlaidumos. Tādas filmas sauca par «kompilatīvām», jo tajās trūka radoša organizējoša momenta. Amerikāņu kino vēsturnieks un kritiķis D. Leida savā vēsturiski teorētiskajā grāmatā «Filmas no filmām» cenšas atrast visprecīzāko apzīmējumu filmām, kas veidotas, pārmontējot vecās hronikas: «kompilatīvā filma», «arhīvu filma», «filmotēkas filma», «filma no veciem kadriem», «dokumentāla arhīvu filma», «hronikāla montāžas filma». Visplašāk tiek lietots apzīmējums «montāžas filma», tas ir tāds kinodokumentālistikas darbs, kurā galvenais, noteicošais ir tieši montāža kā autora koncepcijas izpausmes līdzeklis.

Par montāžas kino pionieri ar pilnām tiesībām tiek uzskatīta padomju kinodokumentāliste E. Suba, kuru V. Majakovskis nosaucis par «mūsu kinematogrāfijas lepnumu». Viņa bija pirmā, kas saprata, cik milzīgi daudz eksplozīva, tēlaina spēka slēpjas arhīvu hronikas kadros, kas ar jaunu autora montāžu it kā sāk otru dzīvi. Viņas dziļākā pārlicība bija tā, ka jebkura dokumentāla filma — vēsturiska vai mūsdienu — uzlūkojama kā mākslinieciska parādība, kā mākslas darbs.

E. Suba sāka kino strādāt 20. gados, kad jaunās, tikko uzfilmētās hronikas ietekme masās bija milzīga. Tas bija novatorisku atklājumu posms kino, kas pierādīja savu tiesību saukties par mākslu. Iedvesmas pilnais kolēģu, mākslas kino meistarū — S. Eizenšteina, A. Dovženko u. c. — darbs radīja viņā vēlēšanos pierādīt, ka arī «hronika... var kļūt par vēsturnieku, dziļi partējistisku mūsu laikmeta hronistu».¹ Meklējumu rezultātā Suba atrada no 1905. gada līdz 1914. gadam uzņemto krievu, amerikāņu un franču hroniku sarakstu. Tikā atrastas filmas, ko bija uzņēmis Nikolaja II personiskais operators (parādes, manevri, gvardes pulku skates). Cara ģimenei patika filmēties, un uz filmas lentes tika fiksēti visi svarīgākie notikumi, bet nereti arī cara ģimenes

¹ Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. — М., 1972, с. 100.

personiskās dzīves momenti (piemēram, Romanovu dinastijas 300 gadi, Aleksandra III pieminekļa atklāšana).

Subai radās doma veidot filmu no vēsturiska dokumentāli hronikālā materiāla, kur vēstures notikumi netiktu inscenēti (kā, piemēram, S. Eizenšteina filmā «Oktobris»), bet būtu parādīti ar reālu, uz filmas lentes fiksētu materiālu. Savu ieceru viņa iemiesoja filmā «Romanovu dinastijas krišana», kas guva lielus panākumus skatītājos. Taču galvenais bija tas, ka vispārēju atziņību ieguva pats montāžas filmas princips, radošais darbs ar arhīvu materiālu. Tas bija principiāls sasniegums kinodokumentālistikā. Tālāku attīstību šī metode guva E. Subas filmās «Lielais ceļš», «Nikolaja II Krievija un Ļevs Tolstojs», «Komjaunatne — elektrifikācijas šefs», «Padomju zeme», «Spānija».

Suba apzinājās, ka hronika, no vienas puses, ir vēstures hronika un, no otras puses, — materiāls mākslinieciskam vispārinājumam. Ar tādu pašu kaismīgumu, nenogurdināmību, ar kādu dokumentāliste meklēja un sistematizēja hroniku, viņa praksē pierādīja «nespēles filmas» patiešām neierobežotās mākslinieciskās iespējas. Suba pastāvīgi propagandēja domu par to, ka «dokumentālajai filmai jāklūst par vienu no mākslas filmas žanriem».² Viņas izpratnē tas nozīmēja, ka uzdevums atklāt cilvēka psiholoģiju iespējams ne tikai spēles, bet arī nespēles kino, kas pats ar saviem līdzekļiem var radīt cilvēka māksliniecisko tēlu telpā un vidē, vispārināt faktus jēdzienu un asociāciju rindā, parādīt autora attieksmi pret šiem faktiem.

Sodien E. Subas radošā prakse un teorētiskais mantojums stabili iegājuši padomju dokumentālā kino praksē. Ārkārtīgi paplašinājusies arhīvu kinohronikas radošas izmantošanas «zona». Sistemātiski tiek veidotas speciālas montāžas filmas, starp kurām ir daudzsērīju televīzijas epopejas: «Pusgadsimta hronika», kurā ietverti galvenie kinodokumenti par mūsu valsts vēsturi 50 gados, «Mūsu biogrāfija», ko veidoja, sagaidot Oktobra 60. gada dienu. Televīzijas ciklā «Nesagraujamā savienība» ietilpst 15 pilnmetrāžas dokumentālās filmas, kas tika uzņemtas savienotajās republikās un lielā mērā balstījās uz arhīvu kinohroniku.

Viens no spilgtākajiem montāžas filmas piemēriem ir divdesmitsērīju filma «Lielais Tēvijas karš», ko veidoja R. Karmena vadībā. Izmantojot padomju un ārzemju kinoarhīvu materiālus, tika radīts vienreizēji iespaidīgs darbs par padomju tautas varoņdarbu cīņā pret hitleriskajiem iebrucējiem Lielā Tēvijas kara gados. Filmas emocionālā ietekme uz skatītājiem bija lielāka nekā daudzām mākslas filmām. Sis fakts vēlreiz apliecina E. Subas domu par montāžas filmu milzīgajām iespējām.

Latviešu kinematogrāfijā nozīmīgākais šāda veida darbs ir V. Brauna «Ceļojums uz Zemi», kurā risināta nopietna, filozofiski

² Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф, с. 296.

dziļa saruna par cilvēces likteni. Filmā izmantoti daudzu kinoarhīvu materiāli, kas filmēti visās pasaules malās.

Starp sevišķi nozīmīgām pasaules montāžas kinofilmām jānosauc R. Karmena filma «Tautu tiesa» — apsūdzības akts, ko Padomju Savienība demonstrēja Nirnbergas prāvā, F. Rosifa filma «Nomirt Madridē», M. Romma darbi «Parastais fašisms» un «Un tomēr es ticu». Tās būtībā ir mākslinieciski dokumentālas filmas, ārkārtīgi ietekmīgas, ar spilgti izteiktu autorības momentu. Tajās arhīvu kino hronikas fakti pacelti līdz augstai mākslinieciskā vispārinājuma pakāpei. To autori raugās uz vēsturi kā talantīgi mākslinieki, kas domā par tās attīstības procesiem.

Multiplikācijas kino

Multiplikācijas veidi

Multiplikācijas žanri

Multiplikācijas kino ir kinomākslas veids, kura pamatā ekrāna mākslas iespēju jauna, unikāla mākslinieciska sintēze. Multiplikācijas filmas tiek veidotas, fāzveidīgi filmējot nekustīgus zīmējumus vai telpiskas kompozīcijas. Tādējādi uz ekrāna rodas iespaids par zīmēto vai telpisko figūru kustību. Pats vārds «multi» nozīmē «daudz». Patiešām, tā kā sekundi ilgam attēlam uz ekrāna nepieciešami 24 kadri (šai gadījumā 24 zīmējumi vai 24 plastiskas kompozīcijas), 300 metru garai filmai jāveido 15 līdz 18 tūkstoši atsevišķu zīmējumu vai telpisku kompozīciju. Tāda ir filmu veidošanas tehnika. Multiplikācijas kino — šie fantāzijas, izdomas, oriģinālas mākslinieciskas jaunrades svētki — it kā istenoja tautas teiksmu sapni par sulīgo ābolu, kas, ripodams pa zelta šķīvīti, parāda brīnumainus rakstus, baltā akmenī cirstas pilsētas, neredzētus brīnumus. Multiplikācijas filmā redzam nevis dokumentāli fiksētu realitātes kopiju, bet ar mākslinieciskiem līdzekļiem pārveidotu īstenību. Multiplikācijai burvīgumu un pievilcību piešķir tās īpašā vispārinātā, nosacītā forma, tas, ka skatītājam atraisās iztēle un fantāzija un viņš kļūst it kā par filmas līdzradītāju. Mākslas tēls multiplikācijā tiek radīts vispārinājuma ceļā, īpašā veidā izmantojot zīmējuma un lelles nosacītību, izvēloties precīzas, lakoniskas un izteiksmīgas detaļas.

Meklējot multiplikācijas avotus, jāpievēršas visdažādāko mākslas veidu senajām saknēm. Visvairāk multiplikācijas filma, protams, saistīta ar tēlotāju mākslu, pirmām kārtām ar grafiku, pēc tam ar glezniecību, tēlniecību, dekoratīvi lietišķo mākslu un, bez šaubām, ar teātri — leļļu, dramatisko, muzikālo, pantomīmas teātri —, ar cirku. Arī aktieri tur ir — ar viņu balsīm runā filmu varoņi. Reti kāda multiplikācijas filma iztiek bez mūzikas. Kā redzam, multiplikācija it kā liktos vienkārša, skaidra māksla, taču būtībā tā ir daudzu mākslu sintēze. Multiplikācijas mākslas tēls ir sarežģīts un daudznozīmīgs.

Daudzās multiplikācijas filmās skaidri var sajust senos tēlotājas mākslas avotus, kas dzīvinoši rosina mūsdienu mākslinieku radošo domu. Režisora I. Ivanova-Vano oriģinālajā filmā «Kreilis» daudzas epizodes par populāro Ļeskova Kreili risinātas krievu lubiņa gravīras tradīciju garā. Tieši tā, nebēdnīgi un braši, kā lubu bildītēs, viesu priekšā dejo Tulas meistarū apkaltā blusa. Tajā pašā laikā filmā izmantots arī «atdzīvinātu» gravīru

paņēmiens un stilizācija krievu grāmatu grafikas garā. Bet I. Ivanova-Vano un J. Noršteina filmā «Kauja pie Keržencas», kuras pamatā ir simfoniskā starpspēle no N. Rimskā-Korsakova operas «Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju», varoņu — mūsu senču veidols stilizēts seno krievu fresku garā. Tā ir skarba un svinīga filma. Tās varoņi, kas it kā ņemti no svētbildēm, — karavīri, baltā akmenī kaltā sievietes figūra ar bērnu uz rokām, — šķiet uz ekrāna pārcelti no A. Rubļova skais-tajām freskām.

Multiplikācijas meistari jaunā veidā izmanto nacionālās un pasaules tēlotājas mākslas tradīcijas, piešķirot tām citu — oriģinālu jēgu. Tā čehu leļļu filmu klasiķa J. Trnka filmās jūtami čehu gotikas ritmi un plastika. Viņa filmas «Bajaja» varoņi savā ziņā atgādina gotiskās svētā Vita katedrāles himēras ar to smailajām, uz augšu vērstajām, izstieptajām formām. Karaļa pils ar velvju zālēm, drūmajiem gaitenīem, augstajiem torņiem un paceļamo tiltu filmā parādīta kā atdzīvojušies viduslaiku gravīra.

Tomēr ne tikai senās tradīcijas baro multiplikācijas vizuālo augsni. Arī grāmatu un avīžu ilustrācija multiplikācijai ir neizsmeļams avots. Pēc Žila Verna romāna «Pēc karoga līdzināties» motīviem veidojot filmu «Bekapa salas noslēpums», čehu režisors Karelis Zemans filmas vizuālo daļu apzināti stilizēja seno gravīru garā, jo tādas bija romāna pirmā izdevuma ilustrācijas. Atbilstoši to stilam un manierei tika veidots filmas mākslinieciskais tēls: ar dekorācijām plaknē līniju zīmējuma tehnikā tika radīta rakstnieka aizraujošā fantāzijas pasaule: izdzisuša vulkāna krāterī uzbūvēta noslēpumaina zemūdens pilsēta, zemūdene ar zoss plēznām līdzīgām lāpstīnām, zemūdens policijas velosipēdi utt.

Vairāku filmu gleznieciskās uzbūves pamatā bija 20. gadu grafika, glezniecība un politiskais plakāts. Tie izmantoti, piemēram, filmā «Liesmaino gadu dziesmas» (režisore I. Kovaļevska, mākslinieks inscenētājs I. Urmanče), kas veltīta pilsoņu karam. Multiplikācija it kā atdzīvināja tos. Bet plakātfilmas «Teiksma par maizi» (režisors I. Aksenčuks, mākslinieks inscenētājs M. Žerebčevskis) vizuālā risinājuma pamatā ir mūsdienu grafikai raksturīgais asums, vispārinātais zīmējums un drosmīgās līnijas. E. Mieželaiša poētiskās rindas rod adekvātu iemiesojumu brīvajā līnijā, filozofiski vispārinātajā zīmējumā.

Sevišķi jāuzsver tas, ka, izmantojot daudzu mākslu tradīcijas, radoši pārveidojot stilus un rokkrakstus, multiplikācija nebūt neatkārtā iepriekš radīto. Atšķirībā no tēlotājas mākslas multiplikācija ir kinomākslas veids, tātad kustīga attēla māksla. Multiplikācijā, kaut tās pamatā ir zīmējums, kustība nosaka dramaturģiskās at-tīstības īpatnību laikā. Multiplikācijas filmā ir spēkā ritma, montāžas, dažādu plānu un rakursu salīdzināšanas likumi un citi vis-pārīgi likumi. Tas ir īpašs filmas veids, kas radies kā daudzu izteiksmes līdzekļu sintēze.

MULTIPLIKĀCIJAS VEIDI

Mūsu dienās pastāv šādi galvenie multiplikācijas veidi: zīmētā, telpiskā (jeb leļļu), ēnu, aplikācijas, sintētiskā (kolāža) multiplikācija. Tehnika rada arī jaunus multiplikācijas filmu uzņemšanas paņēmienus, tādus kā zīmējumus ar elektronisko zīmuli tieši uz filmas lentes, svītru zīmējumi uz tās, ķīmiskā apstrāde. Aplūkosim galvenos no tiem.

Zīmētā multiplikācija. To veido, kadru pa kadram filmējot zīmējumus. Pirmais mākslinieks multiplikators bija franču mākslinieks karikatūrists E. Kols, kas 1907. gadā zīmētā multiplikācijas filmā «atdzīvināja» savu grafisko stāstu varoņus. Mēģinājumus ar attēla palīdzību parādīt kustību var ievērot jau vissenākajos cilvēka zīmējumos — klinšu sienu apgleznojumos, saturā secīgajā zīmējumu maiņā, kuri kā nepārtraukta lenta apvij senās Romas imperatora Trajana kolonnu, XIX gadsimta meistarū grafisko zīmējumu sērijās, XX gadsimta mākslinieku avižu zīmējumos.

Ar avižu karikatūru sāka arī slavenais multiplikācijas meistars amerikāņu režisors Volts Disnejs. Savā pirmajā patstāvīgajā filmā «Smieklugramma» nelielās ainiņās par komerciālas reklāmas tēmu viņš izpaua tradicionālā angļu un amerikāņu humora iezīmes, kas balstās uz asiem kontrastiem, ekscentriku, trikiem un alogīsmiem. Nākamajās filmās — filmu sērijā par Mikipelīti, «Sniegbaltīte un septiņi rūķiši», «Pinokio», «Bembijs» un citās filmās, — kas Disnejam sagādāja pasaules slavu, viņš attīstīja amerikāņu, angļu un vācu grāmatu grafikas un karikatūras tradīcijas. Viņa filmām ir raksturīgs zīmējums ar precīzām kontūrām, pastāvīgas tipizētas personas (suns Gufijs, Mikipelīte, pīlēns Donalds, suns Pluto), aktīva darbības dinamika, muzikalitāte, ekscentrika, fantāzija. Disneja zvēriņus un pasaku personas iemīlēja skatītāji daudzās pasaules valstīs. Tajā pašā laikā acīmredzams, ka reizē ar vispārcilvēciskajām idejām par labo, par patiesību un taisnīgumu amerikāņu režisora filmas aizstāv arī pastāvošo buržuāzisko tiesisko iekārtu. Bet no mākslinieciskā viedokļa precīza konturēta zīmējuma formu standartizācija, pastāvīga māksliniecisko paņēmienu atkārtotā zināmā posmā sāka bremsēt pasaules multiplikācijas attīstību.

Mūsu valstī pirmās grafiskās multiplikācijas filmas tika uzņemtas 1924. gadā. To pamatā bija plakāts un karikatūra, žurnālu, grāmatu un bērnu grafika. Tās bija cieši saistītas ar revolucionāro agitāciju par jauno īstenību. D. Mors, V. Majakovskis, V. Favorskis ar savu daiļradi lielā mērā noteica 20. un 30. gadu filmu stilu.

Tagad zīmētā multiplikācija ļoti auglīgi attīstās daudzās mūsu valsts kinostudijās un sevišķi studijā «Sojuzmuļfilm». Plaši ir pazīstami labākie dažādu paaudžu zīmētās multiplikācijas meistari — I. Ivanovs-Vano («Zirdziņš Kūprainītis», «Pasaka par

mirušo carameitu un septiņiem varoņiem», «Mazgāmutis», «Divpadsmit mēneši», «Gadalaiki»), L. Atamanovs («Sniega karaliene»), V. Bahtadze («Samodelkina piedzīvojumi», «Ak, mode, mode!»), M. Paščenko («Neparastais mačs»), F. Hitruks («Bonifācija brīvdienas», «Filma, filma, filma!»), «Vinnijs Pūks»), A. Hržanovskis («Reiz dzīvoja Kozjavins»), V. Kotjonočkins (sērija «Pagaidi tikai!»), J. Noršteins («Ezītis miglā») un citi. Katrs no viņiem radījis savu stilu, savu māksliniecisko stāstījuma manieri — gleznieciski krāsainu vai alegoriski nosacītu, maksimāli lakonisku vai sarežģīti ornamentālu, groteski satīrisku vai liriski poētisku. Gruzijas, Igaunijas, Latvijas, Baltkrievijas un citu republiku māksliniekus vieno sevišķa labsirdība pret saviem varoņiem, cenšanās ar nosacītu, iztēles radītu personu palīdzību modināt skatītājos cildenumu un humānismu.

Lielu ieguldījumu pasaules zīmētajā multiplikācijā devuši dažādu valstu mākslinieki. Dienvidslāvu režisors D. Vukotičs filmā «Fokuss» radījis izteiksmīgu, grotesku burvju mākslinieka tēlu, kas izprieču alkstošajai publikai demonstrē visdažādākos trikus un beidzot norij pats sevi. Ungāru režisors J. Popesku-Gopo uzņēmis plaši pazīstamo sēriju par «homo sapiens», vispārinātu mūsdienu personu. Šis cilvēks, kas izveidots ar vienkāršu kontūrliniju (tā zīmē bērni), pauž autora filozofisko domu. Viņš stāda puķes uz Zemes, iznīcina ieročus. Viņš dodas uz citām planētām. Bulgāru režisora T. Dinova filmās («Greizsirdība», «Ābols», «Margrietiņa» u. c.) vispārināti nosacītā, simboliskā formā, līdzības formā risinātas pārākuma, sacensības un citas tēmas.

Telpiskā multiplikācija. To veido, kadru pa kadram filmējot telpiskas figūras un priekšmetus (atkarībā no autora fantāzijas tie var būt ļoti daudzveidīgi). Vistuvāk telpiskās multiplikācijas principam ir leļļu teātra tradīcijas visās tā daudzveidīgajās formās. Tās var būt lelles uz lokaniem vai šarnīru karkasiem, veidotas no visdažādākajiem materiāliem (no plastmasas, koka, metāla, stikla utt.). Telpiskās multiplikācijas pamatlicējs ir krievu režisors, operators un mākslinieks V. Starevičs. 1912. gadā viņš uzņēma filmu «Skaistā Likanīda», bet pēc tam — «Kinooperatora atriebība», «Spāre un skudra» un citas filmas. Viņa filmās dzīvnieku, to skaitā kukaiņu figūras veidotas tik ticami, ka daudzi tās uzskatīja par dzīvām.

Telpiskās multiplikācijas noslēpums un burvīgums meklējams apstākļi, ka mākslinieka fantāzija var atdzīvināt nedzīvus priekšmetus, ar minimāliem materiāliem līdzekļiem uzņemt pasaku filmu, asu grotesku vai filozofisku līdzību. Tā, piemēram, čehu leļļu filmā auglīgi attīstās vairāk nekā trīsdesmit gadu vecās marionešu teātra tradīcijas. Cik daudzveidīgu plastisko materiālu izmantojuši čehu multiplikatori! Vecākās mākslinieces H. Tirlovas filmās atdzīvojas parasta bumba («Bumbiņa plankumiņš»), kas kļūst par draiskulīgu bērnu, atdzīvojas rokoko stilā veidotas

Saksijas porcelāna figūras («Ganiņš» pēc H. Andersena pasakas). Stikls ar tā šķietami nekustīgajām, uz visiem laikiem atlietās un pabeigtās formas līnijām K. Žemana filmā «Iedvesma» pārsteidzoši kļūst lokans, kustīgs, skanīgs. Dejojošā Kolombīna un elēģiski skumstošais Arlekīns jaunā stikla pūtēja fantāzijā piedzimst no lietus lāses. Un mēs redzam viņu noslēpumaino dzimšanas brīnumu, nedzīvo stikla figūriņu liksmes pilnās, zaigojošās kustības. Vai šīs figūriņas ir nedzīvas? Nē, dzīvas!

Brīnumdari multiplikatori var atdzīvināt šķietami visikdienišķākos un prozaiskākos priekšmetus. R. Kačanova filmā «Cimdiņš» meitene ar savas fantāzijas palīdzību parasto vilnas cimdu pārvērš par mīlīgu un labsirdīgu kucēnu, par kādu viņa sapņojusi. Tā ir fantāzijas un sapņa vara, ko iemiesojis dzīvē multiplikācijas noslēpums. Bet cik dažādi raksturi piemīt parastajiem kabatas lakatiņā iesietajiem mežgliem (Tirlovas filma «Mezglis»)! Punktainais lakatiņš — bērns, rūtaini divieļi — pieaugušie, saplēsta, veca grīdas lupata — trokšņaina sieva. Multiplikatoru fantāzijas varai patiešām nav robežu. Talantīgu mākslinieku rokās pat tāds, šķiet, garlaicīgs un vienkāršs priekšmets kā nagla var iemantot raksturu, individualitāti. Un kaut kādā ziņā pārsteidzoši atgādināt cilvēka raksturu. Igaunų režisora H. Parsa filmā «Nagla» četrās mikronovelēs parādīti pilnīgi atšķirīgi psiholoģiski tipi. Tur ir gan viltīgais donžuāns, kas paved lētticīgo iemīļoto (arī viņa ir nagla), gan vientiesīgais muļķis (to iedzen dēli āmurs), gan huliģāns, ko aizved milicijas automašīna (magnēts), gan dzīvnieku dresētājs (viņu apriņģis). Šī filozofiskā līdzība izraisa ne tikai jautrību skatītāju zālē, bet arī asociācijas, pārdomas.

Kādas gan apbrīnojamas personas «nepiedzimst» telpiskajā multiplikācijā! Tā «atdzīvina» lelles un dažādus zvēriņus, rada jaunas būtnes, piemēram, tādu kā Pekaussis, kas ir R. Kačanova un mākslinieka I. Svarcmana filmu varonis. Šis mīlīgais, pūkainais zvēriņš ar lielām, mīkstām ausīm un melnām actiņām it kā personificē tādu nemateriālu jēdzienu kā cilvēciskais maigums. Pekaussis skatītājos rada vēlmi rūpēties par šo mazo, labsirdīgo, interesanto būtni, draudzīgi palīdzēt tai.

Arī latviešu telpiskajā multiplikācijā, kuras aizsācējs ir bijušais leļļu teātra režisors A. Burovs, dažkārt tiek atdzīvināti dažādi priekšmeti, tomēr leļļu filmu varoņi visvairāk ir cilvēki un dzīvnieki. Bieži tie ir pasaku tēli (A. Burova «Pasaka par vērdiņu», A. Noriņa «Zaķa kāposti», «Eža kažociņš»), literāro darbu varoņi (A. Burova «Dullais Dauka», «Umurkumurs», «Kozete», «Vanadzīņš»). A. Burova filma «Pigmaliions» ir filozofiska līdzība par mākslinieka likteni. Arī citās viņa filmās skan pārdomas par dzīvi, par morāles problēmām, tās veidotas poētiskā stilistikā un tuvas tautas daiļradei. A. Noriņš filmu sērijā par detektīvu Capu un bērniem, kas tam palīdz, radījis interesantus leļļu tipus, parādījis, ka leļļu filmā sekmīgi var risināt arī mūsdienu tematiku. Latviešu telpiskajai multiplikācijai ir raksturīga izteiksmīga leļļu

plastika, interesants mākslinieku darbs. Filmas ir gaiša humānisma piestrāvotas un izraisa skatītājos pozitīvas izjūtas.

Aplikācijas multiplikācija. To veido, kadru pa kadram filmējot izgrieztas figūriņas. Tā nav tik plaši izplatīta kā zīmētā vai telpiskā multiplikācija, tomēr arī šī tehnika dod iespēju veidot oriģinālus darbus. 30. gados ukraiņu kinorežisors V. Levandovskis izmēģināja spēkus «plakano marionešu» tehnikā. Mūsu dienās uzņemtajā J. Noršteina filmā «Lapsa un zaķis» personas izgrieztas no papīra. Tās atgādina bērnu zīmējumus — gan vientiesīgais zaķis ar izvalbītām acīm, gan viltīgā un mīlīgā lapsiņa, kas izdzinusi zaķi no viņa mājiņas. Izgrieztās figūriņas kustas uzsvērti skopi, shematiski. Tas ļoti labi harmonē ar pasakas raksturu, ar tēlu skaidrību un noteiktību.

Aplikācijas tehnikā strādā arī Latvijas televīzijas multiplikatoru grupa. Režisori R. Stiebra un A. Bērziņš uzņēmuši vairākas filmas, kuru stilistika un tematika sasaucas ar Rīgas kinostudijas leļļinieku darbiem. Tāpat daudz izmantoti folkloras un literāru darbu motīvi, filmas ir poētiskas, tajās interesanta mūzika (R. Stiebras «Zelta sietiņš», «Zaļā pasaka», «Zaķīšu pirtiņa», A. Bērziņa «Skudriņa Tipa», «Lāsts» un citas). Ar ļoti lakoniskiem izteiksmes līdzekļiem veidota R. Stiebras filmu sērija par Dilli Dalli piedzīvojumiem. Tajā interesantā, bērniem labi uztveramā formā stāstīts par labā ciņu pret ļauno.

Ēnu multiplikācija. To veido, filmējot ēnu siluetus. Šī multiplikācijas veida pamatā ir ķīniešu ēnu teātris. Jau 20. gados vācu māksliniece un režisore L. Reinigere uzņēma pirmās siluetu filmas. Mūsu dienās šai žanrā ar panākumiem strādā baltkrievu režisors I. Pikmans. Viņa filmās tēlo mīmi, kuru silueti redzami uz ekrāna. Tā ir savdabīga pantomīma ar asām raksturotājspējām un groteskas iezīmēm. Režisors ēnu siluetu attēlus apvieno arī ar zīmēto multiplikāciju.

Sintētiskā multiplikācija (kolāža). Tā balstās uz dažādu faktūru apvienošanu kadrā ar «kolāžas» (tas ir, «salīmēšanas») palīdzību. Sintētiskā multiplikācija apvieno visdažādākos filmu veidošanas paņēmienus — gan zīmējumu, gan telpisko kompozīciju, gan aktieru tēlojumu, gan dokumentālo filmu kadrus. Nepieciešams liels talants un virtuozas meistarība, lai visu to organiski apvienotu, pakļautu autora mākslinieciskajai idejai.

Režisors F. Hitruks filmā «Cilvēks ietvarā» oriģināli izmantojis kadru. Papīra cilvēks ietvarā simbolizē birokrātu, tukšu vietu, viņa varas pamatā ir krēsls, uz kura viņš sēž, un paraksta zīmodziņš. Filmā izmantota kolāža. Cilvēka portrets uzzīmēts, pareizāk sakot, mūsu acu priekšā salikts no uzzīmētām detaļām, bet ietvars izgriezts no papīra. Katra detaļa kadrā ir simboliska, asi groteska. Cilvēks dzīvo ietvarā, tas kļūst par viņa mājām, viņa būtību. Atsevišķi no cilvēka eksistē viņa direktīvais paraksta zīmodziņš, viņa bailīgās, krellītēm līdzīgās acis, kas izlec no ietvara, lai uzzinātu, kas notiek ārpusē.

F. Hitruks kā režisors novators izmanto ļoti oriģinālus, principiāli jaunus sintētiskos paņēmienus, lai radītu audiovizuāli viengabalainus darbus. Viņa filmās «Stāsts par kādu noziegumu» un «Cilvēks ietvarā» kadrs brīvi maina savu formu, ekrāns kļūst par poliekrānu. Kadra iekšpusē kustas augšup un lejup, parādās no augšas un lejas citi — mākslinieka uzzīmēti kadri. Tā svabadi kustas pa kadru ietvars ar birokrātu. Tā saskaldās darbība «Stāstā par kādu noziegumu» — mēs vienlaikus redzam ainas, kas noris dažādos daudzstāvu nama stāvos. Bet aiz kadra Hitruka filmās skan gan apzināti veidoti naturāli trokšņi (ūdens tecēšana tualetē, atkritumu vada riboņa, ko radījušas iemestās trauku lauskas, kurus sieva un vīrs strīdoties sasītuši), gan tiši stilizēta skaņa, kas attālinoties atgādina neskaidru cilvēka runu (tā Hitrukam «runā» birokrāts ietvarā).

30. gados A. Ptuško filmā «Jaunais Gulivers» apvienoja aktiera tēlojumu un lelles vai zīmētas personas. Galveno lomu tēloja aktieris, bet pārējās personas bija lelles.

Dažādo mākslas veidu iespējas bija auglīgi izmantotas arī savdabīgā sintētiskā izrādē — S. Jutkeviča un M. Karanoviča filmā «Majakovskis smejas». Pirms tam viņi multiplikācijas kino ekranizēja «Pirti». Tā bija leļļu filma. Filmā «Majakovskis smejas» skatītāji redz ievērojamā darba «Blaktes» varoņus. Tur darbojas aktieri, kā arī zīmētas personas un lelles. Savdabīgi ir risinātas epizodes, kur aktieri kadrā tiek ar lellēm, kuras tēlo tās pašas lomas. Filmas autori varoņus skata ar savu laikabiedru acīm. Par vienojošo centru filmā kļūst programmas vadītājs kinodramaturgs A. Kaplers. Viņš stāsta skatītājiem par to, kā saprot Majakovski, par to, kā tapusi filma, parādīdams filmēšanas darba momentus. Tomēr svētku noskaņa tādēļ nezūd. Majakovska satīra, viņa trāpīgā, pret mietpilsonību vērstā uguns rod jaunu, oriģinālu ekrāna risinājumu.

Filmā ir daudz veiksmīgu oriģinālu risinājumu. Aso žanra ainīņu par to, kā Renesanses kundze pārķir silķi, autori veidojuši svinīgas operas stilā, kas kontrastē ar darbības nenozīmīgumu. Īsta autoru fantāzijas uguņošana atklājas Prisičkina un Elzevīras kāzu ainā. Pie galda sēž viesi — lelles, kas veidotas kā frizieru manekeni uz trim koķeti izliektām kājiņām. Nemitīgi kustas viņu mazās mutītes, aprijot bagātīgos ēdienus. Bet Renesanses kundze tikpat nemitīgi griež kases rokturi, aprēķinādama kāzu izdevumus.

Sintētiskā multiplikācija paplašina mākslas, dokumentālo un populārzinātnisko filmu iespējas. Tās izmantošanas sfēra ir ļoti plaša un daudzveidīga. A. Mitas mākslas filmā «Teiksma par to, kā cārs Pēteris Mori apprecināja» kadrs nereti stilizēts kā gravūra, vēl vairāk, aktieri dažās epizodēs filmēti uz zīmēta fona. Tā risinātas, piemēram, ainas, kur uz stilizētas kartes fona daudzas it kā atdzīvojušās nelielas figūras (tās tēlo aktieri) būvē kuģus, nosprauž nākamās Pēterburgas ielas. S. Jutkeviča filmā

«Sižets nelielam stāstam» varoņi — Čehovs, Ļika Mizinova un citi — darbojas uz tādu dekorāciju fona, kas veidotas plaknē un asi, groteski pauž laikmeta raksturīgās iezīmes. Apvienojumā ar dziļi psiholoģisko tekstu, kas atklāj varoņu garīgo pasauli, tas rada īpašu atbrīvotības, spilgtas teatralitātes efektu, kas ekrānam nebūt nav kaitīgs.

Būtībā sintētiskā multiplikācija plašākā nozīmē ir ne tikai dažādu tēlaino faktūru, bet arī visdažādāko māksliniecisko iespēju kolāža. S. Jutkevičs dažādu tēlaino izteiksmes līdzekļu polifonijai kino veltījis teorētisku pētījumu «Majakovska kino».¹

Viņš izseko kolāžas avotus un neierobežotās iespējas šī vārda plašā nozīmē, velkot paralēles starp kolāžu kino un kolāžu gleznībā, literatūrā, mūzikā, teātrī.

Cik iedvesmoti liriski poētiska, filozofiska var būt kolāža, rāda A. Spešņeva un N. Serebrjakova filma «Atmiņas vilciens», kur aktieri aiz kadra lasa P. Nerudas saviļņojošos dzejoļus, bet attēls izteiksmīgi un neatkarīgi atklāj dzejnieka garīgo pasauli. Autori panākuši organisku mūzikas, dzejas, multiplikācijas un dokumentālo kadru sakausējumu, radot poētisku kinomākslas darbu.

Sintētiskā multiplikācija vēl tikai izmēģina savus spēkus, tai paredzama liela nākotne.

MULTIPLIKĀCIJAS ŽANRI

Multiplikācijai ir sazarojumi, plaša žanru sistēma. Tās dzīvoņās saknes ir folkloras avoti. Tādēļ bērnu un pieaugušo auditorijā tik populāras ir pasaka, leģenda, balāde, varoņeposs.

Satīriskais moments ir noteicošais daudzos bērnu un pieaugušo auditorijai adresētos multiplikācijas žanros — politiskajā plakātā, satīriskajā komēdijā, satīriskajā pasakā, skečā, fabulā, feļetonā utt. Bet, piemēram, tādas filmu sēriju personas kā Vilks un Zaķis — V. Kotjonočkina cikla «Pagaidi tikai!» varoņi — vienādi iemīļojuši pieaugušie un bērni. Tās ir personas maskas, kas vienmēr atrodas aizraujošas spēles situācijā, kur zināms rezultāts, bet nav paredzama tās norise.

Pieaugušo auditorijai adresēti filozofiski poētiskie žanri: līdzība, alegorija, poēma, poētiskā miniatūra un citi. Multiplikācijai pieejams visaugstākais domas spriegums, emociju kaisme. Tās mākslinieciskie parametri ir neparasti plaši. Satīra, humors, lirika, patētika ir multiplikācijas mākslinieciskās zonas, tā lieliski runā arī groteskas, tāpat simbola un metaforas valodā. Mazāk multiplikācijai pakļaujas reālistiskā sadzīves drāma. Tā ir multiplikācijas nosacītība, tās mākslinieciskās robežas. Bet, kā zināms, no nosacītības dzimst tēlainās valodas savdabība.

¹ См.: Искусство кино, 1976, № 6—7.

Sodien arvien paplašinās padomju multiplikācijas ģeogrāfija. Mūsu zemē un ārzemēs plaši pazīstamas igauņu zīmētās filmas meistara R. Rāmata poētiskās filmas («Mednieks», «Antenas le-dājos», «Lauks»), tāpat latviešu režisora A. Burova — plastiski izteismīgu leļļu filmu autora darbi. Interesantas filmas uzņemas kinostudijās «Belarusfilm» un «Kazahfilm».

Viens no talantīgākajiem padomju multiplikācijas režisoriem F. Hitruks ar mākslinieka degsmi apgalvo: «Esmu dziļi pārliecināts, ka multiplikācija ir nākotnes māksla. Savu izšķirošo vārdu tā vēl nav teikusi. Tieši tagad mēs atrodamies noteikta multiplikācijas kino apvērsuma priekšvakarā... Mūsu mākslai, kas pilda valstisku misiju — audzināt jaunas paaudzes, — jābūt bruņotai ar visiem mūsdienīgajiem līdzekļiem.»²

² Хитрук Ф. Учитель и агитатор. — Искусство кино, 1976, № 2, с. 69.

Zinātniskais kino

Zinātnisko filmu veidi
Populārzinātniskais kino

Kino, kas bija tehnisks un estētisks XX gadsimta brīnums, cieši saistīts ar aktuālām zinātnes un tehnikas problēmām īpaši savā jomā, ko sauc par «zinātnisko kino». Padomju zinātniskais kino ar visu savu sazarojumu un žanru daudzveidību palīdz cilvēkam iekļūt gan mikropasaulē, gan makropasaulē, pakļaut laiku un telpu. Audiovizuālā informācija te ir precīzas zinātniskas informācijas izpausmes līdzeklis.

Zinātniskajam kino ir milzīga nozīme sabiedrības dzīvē. Jau padomju varas rītausmā V. I. Ļeņins norādīja uz tā nozīmi dabas noslēpumu izzināšanā, zinātnes un tehnikas attīstībā, materiālistiskā pasaules uzskata veidošanā. 1920. gadā, noskatījies filmu «Kūdras sūcējs darbībā», V. I. Ļeņins ieteica uzņemt ciklu no 12 filmām par šo tēmu. Viņš uzskatīja, ka vajadzīgas kinofilmās, kuras veidotas kā publiskas lekcijas par zinātnes un tehnikas jautājumiem.

Populārzinātniskais kino, kam 20. gados bija tīri apgaismojoša funkcija, šodien ārkārtīgi paplašinājis savas robežas un iespējas. Pirmās filmās iepazīstināja skatītājus ar elementāriem jēdzieniem, sniedza zināšanu pamatus visdažādākajās nozarēs. Mūsdienu zinātniskajam kino ir ļoti plašs izpētes un popularizācijas objekts. Sevišķu kino interesi par vienu vai otru zināšanu nozari nosaka kādas konkrētas zinātnes izvirzīšanās zinātņu sistēmas priekšplānā. Tā XX gadsimta pirmajā pusē līdera lomā bija fizika, bet gadsimta otrajā pusē, pēc pašu zinātnieku atzinuma, vadību pārņēma bioloģija, psiholoģija, bionika, kibernetika. Tas atspoguļojās filmu tematikā. Tajā pašā laikā zinātniskā kino redzeslokā ir nevis tikai atsevišķas eksaktās zinātnes, bet visas daudzās zinātnes nozares.

Zinātniskajā kino ietilpst gan filmās, kas uzņemtas tikai zinātniskos nolūkos un kam nav nekāda sakara ar mākslu, gan arī filmās, kurās dažādā pakāpē (nereti ļoti lielā) jūtams mākslinieks.

Pirmie mēģinājumi izmantot kinotehniku zinātniskos nolūkos attiecināmi vēl uz kino eksistēšanas sākuma posmu, precīzāk sakot, pat uz pirmslimbjeru posmu. Jau pirms tam, kad brāļi Limjēri bija izgudrojuši kinoaparātu, tika konstruētas speciālas ierīces zinātniskiem pētījumiem, kas paplašināja cilvēka redzesloku. Tas ir gan astronoma P. Zansēna «fotogrāfiskais revolveris»

(1874), gan D. Mjūbridža «fotodroms» (1877), gan fiziologa E. Marē «fotogrāfiskā šautene», «fotorevolveris», «hronofotogrāfs» (1891), gan biologa Z. Demenī «bioskops» (1891) un P. Edisona «kinetoskops» (1893).

Krievijā biologs V. Ļebedevs, pirmoreiz savienojis mikroskopu ar kinokameru, uzfilmēja acij neredzamus mikroorganismus (filma «Infuzorija», 1912). Akadēmiķa I. Pavlova laboratorijā ilgstoši, daudzus gadus filmēja eksperimentus augstākās nervu darbības fizioloģijas un patoloģijas nozarē. Interesanti zinātniski eksperimenti fiksēti V. Pudovkina filmā «Galvas smadzeņu mehānika».

Mūsu dienās tiek izmantoti visi iespējamie filmēšanas veidi — ar rentgena, ultravioletajiem un infrasarkanajiem stariem, pazemē, zem ūdens un kosmosā. Lai filmētu ļoti lēni notiekošas parādības, piemēram, putna mazuļa attīstību un dzimšanu, tiek izmantota *palēninātā filmēšana* (tās ātrums — 1 kadrs diennaktī). Visstraujākās fiziskās parādības palīdz redzēt uz ekrāna *superātrā filmēšana* (tās ātrums ir patiešām fantastisks — līdz 1 miljardam kadru sekundē). Principā gan palēninātai, gan paātrinātai filmēšanai nav laika robežu.

Zinātnes un tehnikas straujais progress liek pastāvīgi atjaunot zinātniskā kino tehniskās un mākslinieciskās iespējas. Starptautiskās zinātniskā kino asociācijas kongresā, kas 1971. gadā notika Kijevā, tika izvirzīts jautājums par zinātniskā kino iespēju tehnisko paplašināšanu. Tika uzsvērts, ka uz perifēriskās redzes rēķina (tā palīdz cilvēkam papildus aptvert daudzus objektus) var izmantot audiovizuālās informācijas pārraidīšanas daudzkanālu sistēmu. Sis princips ir poliekrāna pamatā.

Poliekrāns kļuva par neparasti piesātinātas informācijas pārraidīšanas līdzekli. Tajā nereti apvienojas visdažādākie paņēmieni: *kinoprojekcija* (dinamisks, iepriekš fiksēts attēls), *teleprojekcija* (dinamisks attēls, ko skatītājs saņem tieši no objekta, aplūkojot to uz ekrāna) un *diaprojekcija* (statisks attēls — krāsainie slaidi, monohromi grafiki, shēmas utt.). Liekas, ka skatītājs vienlaikus uztver programmu uz daudziem ekrāniem, kur vieni attēli kustas, citi kādu laiku ir nekustīgi, pēc tam tos nomaina jauni attēli. Tā bija veidotas oriģinālas, vizuāli efektīgas un informatīvi bagātas programmas, ko sagatavoja audiovizuālo sistēmu mākslinieciskās konstruēšanas grupa. Viena programma — par tehniskās estētikas problēmām (Starptautiskajam dizaineru kongresam Maskavā 1975. gadā), otra — par cilvēka un pilsētas vides savstarpējo attiecību problēmām (programma uz 12 ekrāniem «Dizains Natašai»). Slovaku nacionālās sacelšanās muzejā Baņskabistricas pilsētā ēkas trīs stāvos iekārtots poliekrāns. Monumentālajā ēkā «Gadsimtu mantojums» Teherānā poliekrāns stāsta par Irānas tūkstošgadīgo ceļu. Šādas programmas ir daudzās pasaules valstīs. Autori tajās zinātnisko informāciju cenšas sniegt plastiski izteismīgā formā, emocionāli iedarbojoties uz skatītāju.

ZINĀTNISKO FILMU VEIDI

Kino un zinātnes saskares punktā rodas un attīstās zinātniskā kino nozares: zinātniski pētnieciskais, mācību, populārzinātniskais kino. Sajās kinožozarēs tiek īstenoti dažādi materiāla trak-tējuma principi — objektīvi zinātniskais un subjektīvi mākslinie-ciskais princips.

Zinātniski pētnieciskais kino atrodas pie zināšanu avotiem un pats kalpo par izziņas līdzekli. Mācību kino veicina jau izzinātā apgūšanu. Populārzinātniskais kino palīdz apgūt zināmo, kā arī meklēt jauno. Informējot par zinātnes sasniegumiem, tas veido materiālistisko pasaules uzskatu un izvirza sabiedrībai jaunus jautājumus.

Zinātniski pētnieciskais kino kalpo zinātnes mērķiem (piemēram, filmēšana kosmosā, objektu fiksēšana zinātnisko eksperi-mentu laikā utt.). Sodiens tā ir tehniski visvairāk attīstītā kine-matogrāfijas un televīzijas nozare. Zinātniski tehniskās revolū-cijas gadsimtā šādai filmēšanai ir milzīga nozīme un loma. Zinātniski pētnieciskā kino mērķis ir apgūt nezināmo, bet uzde-vums — praktiski palīdzēt zinātniskajā eksperimentā un zināt-niskajos meklējumos. Atsevišķus unikālus zinātniski pētnieciskā kino materiālus vēlāk var izmantot populārzinātniskajās un mā-cību filmās (piemēram, Zemes filmējumi no kosmosa). Zinātniski pētnieciskais kino atrodas zinātnes pirmajās līnijās, pie neiepa-zītā robežām. Tas ir izziņas, zinātnes atklājumu ierocis un instru-ments. Filma «Galaktiku evolūcija», ko bija uzņēmuši zinātnieki matemātiķi T. Eņejevs, N. Kozlovs un R. Šluņajevs, sniedza spe-ciālistiem redzamu priekšstatu par to, kā no zvaigžņu un gāzes sakopojuma veidojas jaunas galaktikas. Reāli šie procesi noris 10—15 miljonu gadu laikā, bet uz ekrāna — dažās sekundēs. Ar elektronu skaitļojamo mašīnu palīdzību zinātnieki radīja mate-mātisku Visuma modeli. «Displejs» (speciāla iekārta pie elektronu skaitļojamās mašīnas) skaitļus un formulas pārveidoja grafiskos attēlos, ko ar kinokameras palīdzību nofilmēja no tā ekrāna. Sajā gadījumā zinātniskais eksperiments apvienojās ar eksperimentu kinotehnikas jomā.

Mācību kino kalpo mācību procesam. Tā uzdevums ir palīdzēt skolēnu masu auditorijai apgūt zināšanu pamatus. Mācību fil-mas tiek iedalītas atbilstoši izglītības veidam (vidusskolu, profes-ionāli tehnisko skolu, augstskolu u. c.). Ipašs mācību kino veids ir instruktīvās filmas dažādām iedzīvotāju grupām. Šīs filmas uzlūkojamas par savdabīgiem audiovizuāliem uzskates līdzekļiem. Sakarā ar mācību uzskates līdzekļu plašu ieviešanu kino loma mācību procesā ļoti pieaugusi. To veicina speciālā (mācību) tele-vīzijas programma, kas masu auditorijai sniedz zināšanu sistēmu daudzveidīgu pārraižu ciklu un filmu veidā.

Zinātniskajā kino tēlainība nav vajadzīga, bet mācību filmās var aktīvi izmantot kinomākslas tēlainos izteiksmes līdzekļus.

Mācību filmām ir plašs žanru diapazons — no zinātniski precīza, akadēmiski stingra izklāsta (lekciju vai mācību stundu veidā) līdz dokumentālajai publicistikai un mākslinieciskām formām, kurās materiālu pasniegšanas veids tuvojas mākslas filmām.

Populārzinātniskā kino priekšmets ir zinātnes likumsakarību, zinātnes meklējumu īpatnību izpratne, bet tā mērķis — plašās masās popularizēt speciālās zināšanas. Tā kā gan zinātne, gan māksla ir sabiedriskās apziņas formas, tās tuvina spēja paust sabiedrības vajadzības un prasības.

POPULĀRZINĀTNISKAIS KINO

Populārzinātniskā filma, no vienas puses, uzlūkojama par līdzekli, ar kura palīdzību zinātniskos nolūkos fiksē uz filmas lentes dzīves parādības, no otras puses, par mākslu, kad priekšplānā izvirzās mākslinieks, viņa neatkārtojamā, tīri personiskā pasaules izpratne. Populārzinātniskais kino tād ir zinātnes un tehnikas, racionālā un emocionālā dzīves atspoguļojuma sintēze. Vadošā loma te pieder zinātnei. Tās atklājumi un sasniegumi skatītājam jāparāda maksimāli skaidrā, populārā, loģiskā formā. Māksla šai gadījumā ir materiāla pasniegšanas veids.

Mēs speciāli pakāvēsimies pie populārzinātniskā kino, jo atšķirībā no mācību un zinātniskā kino tas ir kinomākslas veids.

Salīdzinājumā ar zinātniskajām un mācību filmām populārzinātniskajām filmām ir visplašākā masu auditorija. Šo filmu uzdevums ir sniegt tēlaini zinātnisku reportāžu no zinātnes pirmajām līnijām, zinātniski apgaismot masas. Šai nozīmē populārzinātnisko filmu mērķi ir tādi paši kā populārajiem žurnāliem «Nauka i žizņ», «Tehņika — moloģoži», «Vokrug sveta», «Nauka i religija», «Zdorovje» un tādām televīzijas pārraidēm kā «Acimredzamais — neticamais», «Dzīvnieku pasaulē», «Kinoceļojumu klubs». Populārzinātniskā filma uzdevumu plaši popularizēt mūdienu zinātnes sasniegumus saista ar radošiem zinātniskiem meklējumiem vēl neizpētītās, jaunās jomās. Labāko populārzinātnisko filmu raksturīgas iezīmes ir satura izklāstījuma popularitāte un saprotamība apvienojumā ar māksliniecisku izteiksmīgumu un tēlainību.

60. un 70. gados tika uzņemtas vairākas interesantas filmas par bioloģiju. Ģēna ķīmiskā daba, hromosomu molekulārā pasaule šūnā, hromosomu dalīšanās process kļuva par izpētes priekšmetu M. Kligmana filmā «Dzīvības dzīlēs» un M. Karostina filmā «No šūnas līdz dzīvījam organismam». Augu poliploidija, to šūnu kodolu izmaiņa pēc eksperimentatoru gribas, jaunu, ražīgāku augu šķirņu veidošana tēlaini parādīta L. Mihaļeviča filmā «Ielaušanās šūnā».

Daudzās filmās dabaszinātņu fakti ir materiāls filozofiskai dabas likumu izpratnei, I. Vasiļkova un P. Zinovjeva filmā «Uz

dzīvības robežas» autoru pārdomu objekts ir dialektiski materiālistiska dzīves izpratne, filozofiska apcere par robežu starp dzīvo un nedzīvo, starp dzīvo radību un matēriju. Filmā uzņemti izcilie virusologi L. Zilbers, V. Zdanovs, S. Geršenzons, A. Avokjans, A. Smorodincevs, T. Vatanabe, A. Sebins, V. Stenlijs. Viņi visi devuši savu ieguldījumu «dzīvo kristālu» — vīrusu izpētē, cīņā pret poliomiēlītu, encefalītu un citām slimībām. Bet V. Arhangeļska filmā «Alfa Tetras šifrs» uzņemti laboratoriskie pētījumi smadzeņu institūtā. Skatītāji redz, kā mākslīgā roka — biomehāniskā protēze — raksta pēc cilvēka smadzeņu biostrāvu «pavēles», kā tiek reģistrēta smadzeņu biostrāvu līkne brīdī, kad cilvēks prātā reizina lielus skaitļus, cik līdzīgas ir zīdaiņa un sirmgalvja biostrāvu līknes. Filmā apvienojas bioloģiskais un fizioloģiskais aspekts, autori virza mūs uz domas dzimšanas procesu izpratni. Tur vēl ir ļoti daudz neiepazīta, tomēr jau ir zināma zinātniskās problēmas izpētes pieredze.

Daudzu mūsdienu populārzinātnisko filmu raksturīga īpatnība ir tā, ka tās rāda nevis gala rezultātu, bet meklējumu procesu, plašos vēl neiepazītā apvāršņus. Zinātniekiem ir dažādi uzskati par iespēju veidot teorētiskās domāšanas modeļus, par vieniem vai otriem zinātniskās un mākslinieciskās izziņas un radošās intuícijas aspektiem. A. Burimska filmā «Meklēju jaunrades likumus» zinātnieki strīdas par visiem šiem jautājumiem, skatītājs tiek iesaistīts aizrautīgā un aktuālā sarunā par eiristiku, jaunu, nesen dzimušu zinātni, kas radusies psiholoģijas, matemātikas, bioloģijas un citu zinātņu saskares punktā.

Īpaša vieta populārzinātniskajā kino ir globālajām tēmām par Visumu, par filozofiskajām problēmām, kas risinātas no materiālistiskās dialektikas pozīcijām. Tāda ir V. Milliotti un J. Rizeļa filmas «Visuma saprāts» tēma. Birokanas konferencē tika apspriestas problēmas par kontaktiem ar ārpusplanētu civilizācijām, par šādu civilizāciju iespējamo eksistēšanu un metodēm, kā kontaktēties ar tām. Vadoties no konferences materiāliem, autori multiplikācijas formā attēlo iespējamās saprāta ekspansijas veidus ārpus mūsu planētas robežām.

Sociāli psiholoģisku eksperimentu sagatavošanā un filmēšanā jāpiedalās ekspertiem psihologiem. Eksperimentālajai psiholoģijai veltīti, piemēram, tādi interesanti darbi kā F. Soboļeva «Es un citi» (eksperimenti par konformismu, grupas iedarbības mehānismi uz personību; šo eksperimentu kameras priekšā organizēja psiholoģijas zinātņu kandidāte V. Muhina), A. Igiševa «Es + tu =?», B. Seiņina «Mēs — apkalpe» (mazo grupu socioloģija, psiholoģiskā saderība grupā).

Tādiem populārzinātniskā kino māksliniekiem kā A. Zguridi, B. Doļinam, S. Obrazcovam, I. Androņikovam, F. Soboļevam, B. Zagrjažskim, S. Raitburtam, I. Vasiļkovam raksturīgs specifisks tēlainis stils, savs zinātniski radošas, aizrautīgas darbības loks.

Kinorežisors A. Zguridi visā ilgajā daiļrades ceļā uzņēmis filmas par dabas pasauli («Meža simfonija», «Okeāna ledos», «Apburtās salas», «Pa džungļu takām», «Pa senču ceļu» un citas). Viņa kinematogrāfiskā darbība saistīta ar aizraujošiem ceļojumiem uz daudziem neskartiem, saudzējamiem planētas stūrīšiem. Viņa filmās mēs redzam gan Tālo Ziemeļu Gribovajas līci, uz kuru bija jādodas desmit balles stiprā vētrā, gan Pescovijas salu, kur mājo šodien retā gāga (nirējpīle), gan putnu tirgu Bezimjannajas līcī, gan roņus, kurus satikuši otrās ziemeļu ekspedīcijas dalībnieki, gan Austrumāfrikas savannu un džungļu pasauli.

Laikmetā, kad dabas aizsardzība kļūst par visas cilvēces svētu pienākumu, kad sastādīta saudzējamo dzīvnieku un augu sugu «Sarkanā grāmata», populārzinātniskais kino par vienu no galvenajiem uzdevumiem līdzās zinātniskajai izziņai izvirzījis morālo, audzināšanas uzdevumu. Humānismam, apkārtējās pasaules aizsardzībai visās bagātājās šīs pasaules izpausmēs — šim cildenajam mērķim kalpo B. Doļina poētiskās filmas («Lielās mīlas likums», «Kāda gredzena vēsture», «Aklais putns», «Brēma nams», «Pa zvēru taku» un citas).

Visā pasaulē pazīstamais leļļu teātra meistars S. Obrazcovs sevi talantīgi apliecinājis arī populārzinātniskajā kino, kas pēc savas tēlainās struktūras tuvojas dokumentālajai publicistikai. Obrazcova filmās «Pārsteidzošais ir blakus», «Kam viņš vajadzīgs, šis Vasjka?» mēs tāpat redzam dabas pasauli, taču autoru pirmām kārtām interesē ne tik daudz tās likumi (kā, piemēram, A. Zguridi un B. Doļinu), cik personības morālie aspekti, kas izpaužas attieksmē pret dabu. Tādas filmas radniecīgas skaistai, augsti humānistiskai literatūrai — C. Aitmatova stāstam «Baltais kuģis», B. Vasiļjeva darbam «Nešaujiet baltos gulbjus!», G. Trojeļska stāstam «Baltais Bims Melnā auss».

F. Soboļeva filmās dabas pasauli redzam aizraujošā tās izziņāšanas procesā. «Dzīvnieku valoda», «Vai dzīvnieki domā?», «Septiņi soļi aiz horizonta», «Es un citi», «Labais un ļaunais» ir eksperimentu filmas, kuras interesantas tieši ar to, ka autori izdara īstus zinātniskus meklējumus vēl neizzinātā jomā. Mūsu acu priekšā uz ekrāna notiek ielaušanās «terra incognita» — miklānā, cilvēkam daudzējādā ziņā nezināmajā dzīvnieku pasaules savstarpējās sazināšanās veidā, dzīvnieku valodā. Autori rosina domāt par vēl neizpētītām cilvēka spējām — fenomenālo superatmiņu, ādas redzi, radošo spēju pastiprināšanos hipnozes ietekmē utt. F. Soboļevu interesē ne tikai zooloģija, bioloģija, ģenētika, bet arī sociālā psiholoģija, savstarpējo sakaru principi mazās neformālās grupās, līdera stāvoklis, grupas locekļu statuss. Viņš organizēja savdabīgu kinoeksperimentu reālās dzīves apstākļos («Es un citi»). Tas, pēc F. Soboļeva definējuma, ir «zinātniskais teātris», tas ir, atklāta kinoeksperimenta princips, pie tam eksperimentā līdztiesīgi piedalās arī skatītājs. Māksliniekam ir

svarīgas viņa filmu «sociālās sekas», ar to saprotot filmu aktīvu iekļaušanos masu auditorijas darbības laukā.

Dramaturga I. Vasiļkova filmās jūtama tā pati vērīgā pētnieciskā interese par neiepazīto, tieksme dot savu ieguldījumu patiesi zinātniskā objektīvo dabas likumu izpētē ar kino līdzekļiem. Viņa filmā «Tuvā pasaule, tālā pasaule» (režisors G. Žvanija) filmēti oriģināli eksperimenti ar skarabejiem, bitēm un citiem kukaiņiem. Ekrāns uzskatāmi rāda, cik smalks un dialektisks ir process, kurā apvienojas iedzimtās, daudzu paaudžu laikā izkoptās ģenētiskās īpašības un spēja patstāvīgi pieņemt lēmumu, adekvāti reaģēt uz pārmainītajiem apstākļiem.

Par dzīvās dabas pasauli uzņemto populārzinātnisko filmu virsuzdevums ir iepazīt dabu, aizsargāt un mīlēt to, attīstīt personības augstas morāli ētiskas īpašības. Labākajās šī virziena filmās izklāstīti pasaules izcilāko zinātnieku izteikumi par nepieciešamību īstenot «sabalansētas pasaules modeli», kur sauszemes lielākā daļa būtu cilvēka ražošanas darbības arēna (ar pilsētām, kas aug augstumā, nevis plašumā), apmēram trešo daļu šīs teritorijas aizņemtu dabas parki, kas pildītu ainavu svarīgo terapijas funkciju, bet atlikušajā daļā tiktu iekārtoti dabas rezervāti, kuros saglabātos planētas dzīvais ģenētiskais fonds.

Iemiesojot uz ekrāna ar abstraktiem jēdzieniem saistītas zinātnes tēmas, rodas īpaša sarežģītība. Ne bez pamata zinātnieki norāda, ka grūti izteikt vārdu valodā to, kas dažkārt izpaužams tikai formulu un vienādojumu valodā. Populārzinātniskais kino tomēr meklē un dažkārt veiksmīgi atrod veidus, kā stāstīt par sarežģītākajiem mūsdienu zinātnes jēdzieniem. Tādas ir B. Zagrjažska filmas. Katra viņa filma kļūst par patiesu zinātnisku meklējumu un tajā pašā laikā arī par māksliniecisku meklējumu. Filmā «Alternatīva» autors mūs ieved zinātnisku strīdu lokā par to, vai cilvēka smadzenes ir visoptimālākā domājošā mašīna un vai jācenšas radīt tās mākslīgu kopiju vai arī jāiet pa pilnīgi citu ceļu. Režisors cenšas filmu padarīt par redzamu cilvēka gara plastiku tā augstākajās izpausmēs — humānismā, neremdināmās zināšanu alkās. Raksturīga Zagrjažska filmu iezīme ir tieksme pēc mākslas tēliem, pēc tās cildenās harmonijas un dzīvinošā skaistuma. Filmā «Kompjuters un Leonardo mīkla» daba un māksla atspoguļota kā divi harmonijas, iekšējas lietderības poli. Pēc programmistu uzdevuma elektronu skaitļojamā mašīna palīdz noskaidrot mīklu, vai taisnība, ka Leonardo da Vinči freskā «Svētais vakarēdiens» apustuļa Bartolomeja tēlā atveidojis pats sevi.

F. Soboļeva, B. Zagrjažska, S. Raitburta filmas var nosaukt par zinātniski mākslinieciskām, zinātnes fakti tajās sniegti tēlainā izpratnē. Sevišķi sarežģītu uzdevumu savās filmās izvirza S. Raitburts. Viņš «materializē» nemateriālo — abstrakto domāšanu, turklāt dara to dzīvi, saistoši. Filma «Kas ir varbūtības teorija?» veidota kā spēles aina — divu nejaušu ceļabiedru strīds vilcienā

skar šīs teorijas galvenos jēdzienus. Filma «Šī labējā, kreisā pasaule» veidota kā lekcija, ko lasa tehnisko zinātņu doktors V. Sostakovs. Te ļoti svarīga ir humoristiskā intonācija, kādā tiek stāstīts par sarežģītām un pagaidām nesaprotamām parādībām, modinot skatītāja interesi par dabas mīklām.

Zinātniskajā kino auglīgi tiek popularizētas zināšanas sabiedrisko zinātņu jomā. S. Eizenšteins savā laikā sapņoja par K. Marksa «Kapitāla» ekranizēšanu, par sarežģītu zinātnes jēdzienu kinematogrāfisku ieviešanu «intelektuālajā kino». Par savu virsuzdevumu viņš uzskatīja «iemācīt strādnieku dialektiski domāt». S. Eizenšteins bija iecerējis zinātniska kinotraktāta žanrā veidot nodaļas par materiālistisko «dvēseles» izpratni, par dabaszinātņu, vēsturisko parādību un šķiru cīņas dialektiku. Šodien zinātniskā kino darbinieki daudzkārt pievēršas šīm idejām, cenšoties savās filmās atspoguļot viengabalainu pasaules materiālistisko ainu.

Vairāku tā saukto *tekstoloģisko filmu* autori it kā atkailina, padara uzskatāmus slēptos radošā procesa mehānismus: kā no neskaitāmiem uzmetumiem un variantiem dzimst politiska darbinieka, filozofa, dabaszinātnieka, dzejnieka manuskripta galīgais teksts. Populārzinātniskajā kino šādus tekstoloģiskus meklējumus aizsāka S. Vladimirska filma «Puškina manuskripti» (1937). «Sekot diža cilvēka domām ir visinteresantākā zinātne» — šīs Puškina rindas var kalpot par epigrāfu šī virziena filmām.

Populārzinātniskais kino ieveda skatītājus A. Puškina, M. Ļermontova, Ļ. Tolstoja, A. Čehova, V. Majakovska, M. Gorkija daiļrades laboratorijā. Filmā «Ļeva Tolstoja manuskripts», cits citu nomainot, uz ekrāna parādās piecpadsmit romāna «Anna Karenina» sākuma varianti. Spilgta lappuse nacionālās kultūras vēsturē ir I. Androņikova televīzijas «rekonstrukcijas», kas stāsta par Puškinu un Ļermontovu («Tagilas atradums», «NFI mīkla»). Tās ne tikai popularizē to, ko sasnieguši zinātnieki, bet arī iesaista skatītājus pašā zinātnisko meklējumu procesā. Turklāt Androņikovs rada īpašu māksliniecisku atmosfēru, kurā pagātnes varoņi it kā atdzīvojas un kļūst par mūsu laikabiedriem. Androņikova darbi ir zinātniskā un dokumentāli publicistiskā kino lieliskas, organiziskas sintēzes piemērs. Zinātnes atziņas tajos izmantotas, lai sniegtu personu spožu psiholoģisku raksturojumu, lai paustu dziļi personisku attieksmi pret krievu un pasaules kultūras dārgumiem.

Īpaša vieta tekstoloģisko populārzinātnisko filmu vidū ir kinoļeņiniānai (G. Fradkina un F. Tjapkina filmas «Ļeņina manuskripti», «Partijas karogs», «Ļeņins. Pēdējās lappuses»). Autori izmantoja ne tikai tīrrakstus, bet arī uzmetumus, konspektus, V. I. Ļeņina un viņa līdzgaitnieku fotogrāfijas. Papīra lapa it kā kļūst par domas darbības lauku, par cīņas arēnu. Mēs redzam gan taisnā, ciešā rokrakstā rakstītas rindiņas, gan atsevišķus uzmetumus, kas no lapas vidus skrien uz visām pusēm, gan

nosvītrotas frāzes un virs tām vai blakus uzrakstītas jaunas frāzes. Autori centušies noskaidrot, kā tapusi Ļeņina doma, kā tā attīstījusies, kā ieguvusi galīgo formu.

POPULĀRZINĀTNISKĀ KINO ŽANRU SISTĒMA

Populārzinātniskajam kino nav precīzi iezīmētas žanru sistēmas. Daži kritiķi lieto apzīmējumus «zinātniski publicistiskais», «zinātniski informatīvais» žanrs, citi uzskata, ka tam jābūt «zinātniski mākslinieciskam», trešie aicina izmantot televīzijas atklātos žanrus — «dramatizēto hroniku», «dokumentālo drāmu», «drāmu ar atklātu finālu». Nav apšaubāms fakts, ka populārzinātniskā kino robežas paplašinās, tā veidi kļūst dažādāki. Tas saistīts gan ar to, ka diferencējas auditorija, pie kuras vēršas autori, gan ar aktīvu autorisma momentu, kas spilgti izpaužas labākajās zinātniskajās filmās.

Kā atsevišķa populārzinātniskā kino joma jāizdala *filmas par izcilēm zinātnes un tehnikas darbiniekiem*. Šīs filmas vienlīdz var pieskaitīt kā pie zinātniskā, tā pie dokumentālā kino. Tajās apgaismota gan zinātnieka neatkārtojamā personība, gan viņa zinātniskā atklājuma būtība. Tā B. Epšteina filmā «Ļevis Landavs. Portreta skices» skan ievērojamā fiziķa teorētiskā balss, skatītāji dzird viņa vārdus: «Cilvēka ģēnija dziļākais sasniegums ir tas, ka cilvēks var saprast lietas, ko viņam nav pa spēkam iztēloties.»

Zinātniskais kino panāk interesantus rezultātus, saskaroties ne tikai ar dokumentālo, bet arī ar mākslas kino. Tāda ir B. Buņeva zinātniskā mākslas filma «Cilvēks no planētas Zeme», kurā stāstīts par ievērojamā zinātnieka K. Ciolkovska dzīvi un darbību. Principiāli jaunu māksliniecisko meklējumu piemērs šai jomā ir itāliešu režisora R. Kastellāni televīzijas filma «Leonardo da Vinči dzīve». Tajā organiski apvienojas aktieru tēlojums un dokumentālu, ikonogrāfisku materiālu izmantošana. Renesanses tītāna tēlu veido aktieris. Par lielo meistarību un viņa darbiem stāsta mākslas zinātnieks (arī aktieris). Kadrā mēs redzam vēstures reālijas — īstas freskas, gleznas, gravīras, kā arī skulptūras un dažādus mehānismus, kas veidoti pēc aprakstījumiem. Tādējādi populārzinātniska mākslinieciska analīze apvienojas ar Leonardo da Vinči dzīves un daiļrades māksliniecisku izpratni. Analogiski (tiesa, tuvāk mākslas kino) veidota arī poļu televīzijas filma par Koperniku (režisori E. un C. Petelski).

Populārzinātniskā kino žanriskās daudzveidības meklējumi turpinās, un visinteresantākie atklājumi tiek izdarīti dažādu kinoveidu saskares punktos.

Ārzemju kinozinātnē populārzinātniskā kino žanri tiek iedalīti atkarībā no autora izvirzītā uzdevuma «aktualizēt» vai «fundamentalizēt» zināšanas. «Aktualizācija» nozīmē tiekšanos pēc

zinātniskā atklājuma «sensacionāla iesaiņojuma», piesaistot tam visplašāko masu uzmanību. Praksē tas rada kino komercializēšanos, dažkārt pat zaudējot tā zinātnisko nozīmi. «Fundamentālizācija» ir padziļināts problēmas pētījums tikai šauram speciālistu lokam piemērotā līmenī.

Zinātniskajā kino, tāpat kā visos citos kinoveidos, notiek cīņa starp marksistiski ļeņinisko un buržuāzisko ideoloģiju. Daži ārzemju filmu autori, dzenoties pēc sensacionalitātes, apzināti izkropļo pasaules zinātnes ainu. Amerikāņu režisora V. Grīna filmā «Helstroma hronika», kas veidota Maltusa koncepciju garā, piemēram, apgalvots, ka cilvēku civilizācija uz Zemes ir tikai pārejoša, ka īstie planētas saimnieki ir kukaiņi, kas parādījušies pirmie no dzīvajām būtnēm un būs pēdējie. «Uzvar tas, kas izdzīvo,» sacīts filmā.

Nav nejaušība arī Holivudas un itāliešu pseidozinātniskās filmas, ko dažkārt laiž klajā, maskējot tās kā zinātniski fantastiskas vai «šausmu filmas», kurās kukaiņi un dažādi dzīvnieki nopietni apdraud cilvēci. Tādas ir amerikāņu filmas «Zurkas», «Krupji», «Putni».

Antizinātniska pieeja raksturīga arī tām ārzemju filmām, kuru autori savus subjektīvos izdomājumus uzdod par mūsdienu zinātnes atklājumiem. Holandiešu režisora B. Hānstras filmā «Pērtiķi un superpērtiķi» likta vienlīdzības zīme starp cilvēci un dzīvnieku pasaules pārstāvjiem.

Padomju populārzinātnisko filmu autori vadās no materiālistiskas vēstures izpratnes. Viņu filmas veicina marksistiski ļeņiniskā pasaules uzskata veidošanos.

MĀKSLAS TĒLS KINO

Dramaturģija
Režija
Kinomākslinieks
Operatora māksla
Skaņa kino
Aktieris filmā

MAKSI AS FELS
KINO

Operatör
Kino
Operatör
Kino
Operatör
Kino

Pēc V. Beļinska definējuma, māksla ir «domāšana tēlos». Tāpat kā visi mākslas veidi, kino atspoguļo dzīvi mākslas tēlos. Turklāt tam kā audiovizuālai (skaņas un attēla) mākslai ir sava valoda, sava specifiska pasaules tēlainas apguves sistēma. Filmā ir divi līmeņi un divas rindas — vizuālā (tas ir, pats kinoattēls) un tēlainā rinda (tas ir, vispārinātā, tēlainā jēga, kas ietverta šai attēlā). Attēls ir kinotēlainības pamats. Taču šie jēdzieni nav identiski. «Tēlainība var rasties tikai uz attēla pamata — tas arī nosaka šo jēdzienu atšķirību. Filmas vizuālā rinda ir tās fabula (tādēļ attaisnots šaurākais termins «notikumu rinda»). Tēlainā rinda ir filmas sižets.»¹

Filmas mākslas tēls ir daudzslāņains, tas ietver sevī gan kinodarba kopīgo audiovizuālo tēlu, gan tēlu — raksturu, gan katras epizodes, ainas vai pat detaļas tēlu, un visur attēls pārvēršas kinotēlainībā — atveidojas tēla sarežģītā struktūra. Filmas mākslinieciskās viengabalainās tēlainās struktūras atrodas tiešās savstarpējās attiecībās ar kinomākslas veidu, ar vienu vai otru filmas žanru, ar kinomākslas strāvu vai stilistisko virzienu, ar meistara individuālo rokrakstu. Filmas mākslas tēls ir vispārināts tēls, kas vienlaikus ir gan jutekliski konkrēts, gan simboliski vispārināts. Šī grāmatas nodaļa veltīta kinotēla radīšanas procesam filmā — sākot ar dramaturģiju un beidzot ar tās audiovizuālo iemiesojumu.

Katrs no filmas autoriem cenšas dot savu ieguldījumu vienota monolīta mākslas darba tēla veidošanā. Filmas radīšana ir process, kurā mākslinieku kolektīvs nemitīgi attīsta un bagātina tās tēlaino sfēru, materializē savu ieceri konkrētos audiovizuālos tēlos. Literārais — scenārija tēls ir topošās filmas mākslas tēla izejas punkts. Režisors šā tēla iemiesojumā izpauž savu pasaules skatījumu, iegulda savu talantu un meistarību, izmanto savu dzīves pieredzi. Tieši no režisora lielā mērā atkarīga autora koncepcijas viengabalainība, filmas mākslas tēla vienotība, tās stilistiskais risinājums, tās intonācijas savdabība. Mākslinieks, operators, aktieris, komponists ir pilntiesīgi šīs mākslinieciskās līdzradīšanas locekļi, katrs no viņiem cenšas bagātināt filmas tēlaino sfēru. Filmas mākslas tēla dzimšana ir mokošs un tajā pašā laikā skaists un aizraujošs process. Autoru garabērnā ieguldītais sašķautnētais, cildenu jūtu un dziļu domu lādiņš, ja vien tas pārkausēts spilgtos mākslas tēlos, noteikti aizsniegs skatītājus, morāli un estētiski bagātinās tos.

¹ Левин Е. О художественном единстве фильма, с. 115.

Dramaturģija

Kinoscenārija evolūcija
Scenārija kompozīcija
Scenārija iecere, tēma, ideja
Scenārija sižets un fabula
Ekranizācija

Kinodramaturģija ir īpašs literatūras veids, kas domāts iemiesošanai uz ekrāna. Mūsdienu kinodramaturģija cieši saistīta gan ar drāmu, gan ar prozu visos tās sazarojumos, gan ar dzeju. Par kinematogrāfiskās izpētes objektu kļūst ne tikai atklāta darbība, bet arī domas process, vissmalkākie, sarežģītākie dvēseles kustības savijumi. Nav viegli kinovalodā paust abstraktus jēdzienus un straujo asociāciju plūsmu, vārdiskos tēlus iemiesot redzamos, taču var radīt pēc struktūras literatūrai tuvus un tajā pašā laikā jaunus, patstāvīgus ekrāna tēlus.

Scenārijs ir filmas literārais, idejiski estētiskais pamats. Tajā loģiski secīgi, mākslinieciski izteismīgi sniegts nākamā ekrāna tēla vārdiskais aprakstījums. No visa bagātā literatūras līdzekļu arsenāla kinodramaturģis izraugās tos, kuri pēc tam uz ekrāna var kļūt par audiovizuāliem tēliem. Scenārijs, tāpat kā filma, pēc sava rakstura ir sintētisks. Literārā aprakstījuma formā fiksēti visi scenārija komponenti (raksturi, dramatiskais konflikts, fabula, sižets, kompozīcija, ritms, montāža, vārds, skaņa u. c.). Rakstot scenāriju, autors orientējas uz kinomākslas iespējām. Tātad literārais tēls scenārijā (jau potenciāli) kļūst par kinematogrāfisku tēlu.

Scenārija mākslinieciskā struktūra atkarīga no daudziem komponentiem: no dramaturga personības, filmas žanra, noteikta stilistiska kinomākslas virziena, no laikmeta un darba veidošanas laika. Režisors M. Romms, minot piemērus par attieksmi pret scenāriju kā pret «jēlmateriālu, nemiecētu ādu», atzīmēja: «Tāda attieksme pret savu darbu, pret savu mākslu ir kinodramaturga nāve.»¹ Par pašām vispārīgākām prasībām, kas izvirzāmas scenārijam, M. Romms uzskatīja skatāmību, stingru loģiskumu, lakoniskumu, plastisku izteismīgumu, montāžiskumu.

Jau literārajā scenārijā ietverts materiāls režisora, mākslinieka, operatora, aktiera, komponista un citu radošā kolektīva locekļu tālākajam darbam. «Amerikāņu scenārija veidošanā piedalās sižetu, dialogu, iespraustu joku autori — tāds ir vienotā

¹ Ромм М. Беседы о кино. — М., 1964, с. 105.

mākslinieciskā procesa sašķelšanas rezultāts. Ne vienmēr tas ir slikti. Arhitektūra un teātris pazīst kolektīvu māksliniecisko daiļradi.»² Padomju kinodramaturģijas praksē šāds princips nav ieviesies. Dramaturgs parasti scenāriju raksta viens vai kopā ar režisoru.

Autors literāro scenāriju raksta brīvā, paša izvēlētā formā. Uz tā pamata režisors izveido savu variantu — režisora scenāriju. Strādājot ar literāru oriģinālscenāriju, viņam nav jāpārveido tā tēlainā sistēma (kā tas, piemēram, notiek, ekranizējot literatūras darbus). «Scenārijam atšķirībā no romāna vai lugas jau pašam sevī (tādēļ jau tas arī ir scenārijs) jāietver šis pārveidojums. Tas ir kinematogrāfs literatūrā vai literatūra ceļā uz ekrānu, tāpat kā luga ir teātris literatūrā vai literatūra ceļā uz skatuvi.»³ Citiem vārdiem — filmēšanas perioda laikā notiek nevis scenārija tēla pārveidošana, bet tā kinematogrāfiska iemiesošana.

KINOSCENĀRIJA EVOLŪCIJA

Filmas scenārija evolūcija saistīta ar kino kā mākslas veida tapšanas un attīstības posmiem.

Filma sākas ar scenāriju — šī patiesība šodien kļuvusi par aksiomu. Tomēr pašas pirmās filmas tika uzņemtas bez jebkāda scenārija. Pietika ar kinoaparātu un operatoru, kas grieza kinokameras rokturi. Pirmo filmu sižetu pamatā bija dziesmas, romances, lubu bildītes, mūzikhola, varietē, cirka, balagāna ainiņas, teātra intermēdijas, uz mākslinieku gleznām un dagerotipa attēliem redzami notikumi, tas ir, meklējot tēmas spēļu ainiņām, agrīnais kinematogrāfs pievērsās citu mākslu un literatūras pieredzei. Tas viss iemiesojās bezgaumīgas izklaidējošas bulvāru mākslas formās. Jau toreiz tika likti pamati mūsdienu buržuāziskajai masu kultūrai, kas domāta sociāli pasīva patērētāja audzināšanai. «Dzīvās bildes» parasti uzņēma no viena punkta ar nekustīgu kameru. Atsevišķas ainas mijās ar uzrakstiem — titriem, kas izskaidroja darbību. Tā kā sižeti lielākoties bija publiski plaši pazīstami, autori neapgrūtināja sevi ar secīgu izklāstu, bet sniedza kustīgas galveno darbības momentu ilustrācijas, uzskatot, ka skatītājiem filmu saturs jāzina jau iepriekš.

Autorus, kas režisoriem piedāvāja savas tēmas filmēšanai, līdz pat 20. gadiem sauca par «tematniekiem». Režisors vai operators pēc šīm tēmām sagatavoja īsu darba pierakstu ar filmēšanas objektu uzskaitījumu. Mazliet vēlāk viņi sāka veidot detalizētākus iepriekšējus pierakstus, kas tika apzīmēti ar nosaukumu «scenārijs». To rakstīšanas galvenais mērķis bija izstrādāt filmē-

² Шкловский В. За сорок лет. — М., 1965, с. 222.

³ Ждан В. Введение в эстетику фильма. — М., 1972, с. 206.

šanas darba plānu hronoloģiskā secībā. Ar laiku sāka lietot arī terminu «scenāristi».

Pirmajos kinematogrāfa masveida izplatīšanās gados «tematnieki» un «scenāristi» tēmu un sižetu meklējumos burtiski uzbruka pasaules literatūrai. Tika ekranizēts viss, ko vien varēja ekranizēt. Turklāt ar klasiku un mūsdienu literatūru rīkojās bez jebkādām ceremonijām. Kino vajadzībām tika pielāgoti, šausmīgi sakropļoti un īsināti darbi, kas bija kļuvuši par cilvēces kultūras īpašumu. Nereti scenāristi «papildināja» klasiku (piemēram, uzņemot filmas «Annas Kareņinas meita» un «Nanas meita»).

Pēc sava līmeņa primitīvajām krievu pirmsrevolūcijas kino mākslas filmām tomēr bija nevis kosmopolītisks, bet uzsvērti nacionāls un nereti arī etnogrāfisks raksturs. Tika ekranizēti daudzi Krievijas un Ukrainas vēstures notikumi, kā arī folkloras darbi. Skatītāji redzēja ilustrāciju sēriju par to, kā Jermaks pakļāva Sibīriju, par Ivana Bargā un Pētera I valdīšanas laiku, par krievu-zviedru karu un 1812. gada Tēvijas karu, par Sevastopoles aizstāvēšanu. Režisori vienkārši «atdzīvināja» V. Vereščagina, A. Kivšenko un citu mākslinieku pazīstamās gleznas.

Izvēloties ekranizēšanai teātru iestudējumus, autori pievērsās tikai dažām, pēc viņu domām, galvenajām ainām un filmēja tās kā teātra izrādi, bez žēlastības saīsinot dramatisko darbu. Piemēram, «Noziegums un sods» «ietilpa» 7 minūtes ilgā filmā, «Tumsības vara» tika izrādīta 18 minūtēs, «Precības» — 12 minūtēs. Lai «atvieglotu» klasikas uztveršanu, daži autori pārveidoja scenārija valodā pat ne literāro darbu sižetus, bet pēc tiem uzrakstītos operu libretus. Tā tika uzņemtas filmas «Mazepa», «Piķa dāma», «Jevgeņijs Oņegins», «Nāra», «Dēmons», «Maija nakts» u. c.

Lielā daudzumā tika filmētas psiholoģiskas salondrāmas, kuru sižetus smēlās no dekadentiskās literatūras un bulvārliteratūras. Aizstāvot buržuāzisko morāli, autori parādīja arī «miesas dumpja», «brīvās mīlestības» pievilcību. Finālā netikums tika sodīts un tikumība triumfēja.

20. gados scenārijs no tehniska pieraksta pamazām pārvērtās par patstāvīgu literatūras žanru, kura specifiku šai posmā lielā mērā noteica mēmā kino īpatnības. Paralēli ar «tehniskajiem» un «numuru» scenārijiem (tas ir, ar filmējamo objektu pierakstu pa kadriem) parādījās scenāriji, kuros mākslinieciski izteiksmīgi tika iezīmēta darba tēlu un konfliktu sistēma.

Originālscenārijus kino raksta režisori S. Eizenšteins, V. Pudovkins, A. Dovženko, rakstnieki N. Bažans, V. Kaverins, A. Lunačarskis, Ļ. Nikuļins, J. Tiņanovs, K. Čukovskis, V. Šklovskis, N. Erdmans. Parādās profesionāli scenāristi — N. Zarhi, K. Vinogradska, O. Ļeoničovs, B. Ļeoničovs, A. Kaplers, S. Jermolinskis, A. Fiļimonovs un citi. Tomēr pagāja ilgs laiks, līdz scenārista profesija tiešām tika atzīta par literatūras un kino meistara profesiju, līdz mainījās attieksme pret scenāriju, ko vairs neuzskatīja tikai par palīgīdzekli kino veidošanai.

1926. gadā tika izdots V. Pudovkina darbs «Kinoscenārijs», kurā viņš pievērsa uzmanību tam, ka scenāristam obligāti jāzina filmēšanas un montāžas paņēmieni. «Romānists savus atbalsta punktus atzīmē ar aprakstošiem fragmentiem, dramaturgs — ar dialoga uzmetumiem, bet scenāristam jādomā plastiskos (ārēji izpaustos) tēlos. Viņam jāattīsta sava iztēle, jāapgūst paradums katru galvā ienākušo domu iztēloties kaut kādā ekrāna attēlu secības veidā. Vēl vairāk, viņam jāiemācās valdīt pār šiem tēliem un no daudzajiem, kas rodas iztēlē, izraudzīties spilgtākos un izteiksmīgākos, viņam tie jāpārvalda tā, kā literāts pārvalda vārdu un dramaturgs — dialogu.»⁴

Ar scenārija teorijas jautājumiem nodarbojās režisori S. Eizenšteins un V. Pudovkins, kinodramaturgi V. Turkins un N. Zarhi. Viņus interesēja scenārija saites ar teātra dramaturģiju un prozu. Par N. Zarhi rakstnieks V. Sklovskis sacījis: «Labākais scenārists, ko es savā mūžā esmu pazinis.»⁵ Filmu «Māte» nosauca par Pudovkina un Zarhi filmu, un tā bija rakstnieka lomas atzīšana kino. Pievērsušies M. Gorkija darbam, dramaturgs un režisors, V. Pudovkina vārdiem runājot, «iegāja» romānā kā dzīvē, un viņus pārsteidza tā tēlu, sižeta un leksikas bagātība. N. Zarhi pirmoreiz parādīja ekranizācijas kā patstāvīga daiļrades veida iespējas. Cenšoties pārnest uz ekrāna romāna ideju un tēlu loku, scenārists izvēlējās par filmas galveno tēmu dzīves nomāktas, no strādnieku priekšpilsētas nākušas sievietes virzību uz aktīvu protestu pret sociālo netaisnību. Dažas atkāpes no romāna sižetiskajām kolizijām tika attaisnotas ar uzticību tā garam, tā revolucionārajai ievirzei. Darbs pie scenārija veidošanas norisa dramaturga un režisora ciešā kontaktā. Katru ainu N. Zarhi sākumā rakstīja viens, pēc tam V. Pudovkins to rediģēja, un beidzot scenārists to pārrakstīja.

Pēc V. Turkina un N. Zarhi ierosinājuma, Vissavienības valsts kinematogrāfijas institūtā tika noorganizēta scenārija meistariības fakultāte, kur viņi lasīja lekcijas par kinodramaturģiju.

20. gadu novatoriskais gleznieciskais montāžas kinematogrāfs ļoti cieši bija saistīts ar kinodramaturģijas novatorismu. Par scenāriju un filmu materiālu kļuva vēsture, revolūcija, tautas masu kustība.

S. Eizenšteins, veidojot savu filmu scenārijus, izmantoja milzumu daudz vēsturisko dokumentālo materiālu, kuriem autors piešķīra tēlainu formu. Filmas «Oktobris» scenārija rakstīšana S. Eizenšteinam bija sociālais pasūtījums. No Galvenās politiskās izglītības komitejas S. Eizenšteinam atsūtīja daiļliteratūras un memuāru literatūras sarakstu. Scenārija galīgais variants, ko viņš bija uzrakstījis kopā ar G. Aleksandrovu, klubā «Komintern» tika nolasīts priekšā Oktobra revolūcijas dalībniekiem.

⁴ Пудовкин В. Избранные статьи. — М., 1955, с. 90.

⁵ Шкловский В. За сорок лет, с. 28.

dzīves cēlāju, ar viņa spīvo pašaieliedzību, ar kaismīgo uzticību revolūcijai.

Līdzīgas grūtības autoriem radās, strādājot arī pie filmas galvenās varones Aņutas tēla (S. Pavlova) izveides. Sākumā autori viņu iztēlojās kā brašu, jautru meiteni, taču raksturs iznāca triviāls — tādas meitenes, kam patika papriecāties, uz ekrāna bija jau daudz redzētas. Autori izstrādāja variantus, un saskaņā ar tiem Aņuta celtniecībā izauga par vadošu darbinieci. Pēc tam nolēma, ka svarīga jau pati varones piedalīšanās celtniecībā, kaut gan viņa neveica nekādus varoņdarbus. Aņutas vīru Fjodoru (J. Sutovs) autori sākumā iedomājās kā aktīvu kulaku bandas dalībnieku, taču scenārijā un filmā viņš kļuva par vienkāršu vidējo zemnieku. Fjodora raksturs ir pretrunu pilns: viņš no sirds raud, uzziņājis par Ļeņina nāvi, taču vilcienā par spēka gabalu aptīra savu ceļabiedru.

Autori heroiku meklēja ikdienišķajā, ierastajā. Viņi tiecās parādīt, ka stāstam par parasto cilvēku uz ekrāna nav jābūt sadzīvīskam, tam jābūt stāstam par laikmetu, partiju un tautu.

Veidojot filmā raksturu, scenārists un nereti kopā ar viņu arī režisors meklē īpašības, kas vienlaikus paustu gan tipisko, raksturīgo, gan individuālo, neatkārtojamo. Piemēram, kad M. Romms kopā ar D. Hrabrovicki strādāja pie pārdomu filmas «Viena gada deviņas dienas» varoņu tēlu izveides, viņi apzināti nolēma atbrīvoties no visiem tradicionālajiem sižeta risinājumiem, koncentrējot uzmanību uz divu atomfiziķu — Guseva (A. Batalovs) un Kuļikova (I. Smoktunovskis) neikdienišķajiem raksturiem. Tiecoties spilgti iezīmēt Kuļikova raksturu, kas sākumā bija iecerēts kā tīri sižetisks Guseva antipods (viņa pretinieks zinātniskajā strīdā un sāncensis mīlestībā), autori pārlūkoja simtiem reālu raksturu un literāro darbu personu. Saruna par Pjēru Bezuhovu ienesa tēlā tādas krāsas kā labsirdību, zināmu naivitāti, prasmi labi gērbties. Uz raksturu «iedarbojās» arī kāda fiziķa replika par to, ka zinātne ir veids, kā uz valsts rēķina apmierināt savu zinātkārību. M. Romms atcerējās arī Eizenšteinu — viņa milzīgo sokrātisko pieri, viņa plastiskos, noapaļotos žestus, viņa sarkasmu. Kuļikova tēla izveidē bija arī citi «izejas dati». Bet pēc tam viss atkrita, un tēls kļuva patstāvīgs — gudrs, ironisks cilvēks, kas pilnībā nodevies zinātnei. Tā bija antishēma, kas noliedza dažādos scenārijos daudzkārt izmantotos tādu zinātnieku «tipveida» raksturus, kuri iegrimuši pētījumos un sadzīvē ir komiski neizdarīgi.

Tāls no ierastā pozitīvā varoņa atveidojuma ir filmas «Mans draugs — nenopietns cilvēks» (režisors J. Streičs) galvenā varoņa Arvīda Lasmaņa tēls. No vienas puses, labsirdība, vēlēsšanās satikt ar cilvēkiem, atklātība, tješums, kas brīžiem pat robežojas ar zināmu naivitāti sava rakstura un uzskatu izpaušmē, un tajā pašā laikā dziļa principialitāte būtiskajos jautājumos, nesamierinātība ar trūkumiem, ar sliktu darbu, savu dzīves principu



Tāls no ierastā pozitīvā varoņa atveidojuma ir Arvīda Lasmaņa tēls filmā «Mans draugs — nenopietns cilvēks».

Raksturīgs atklātā fināla piemērs ir filmā «Novēli man lidojumam nelabvēlīgu laiku».





«Alpu balāde». Filmas atrisinājums var būt epizode, kurā varonis izdara kādu viņam ļoti svarīgu darbību. Nereti filmas fināls pauž tās morālo rezultātu.

«Baltais kuģis». Scenārija formu attīstīšana un pilnveidošana turpinās, smalkāk un dziļāk atklājot uz ekrāna cilvēka iekšējo pasauli, viņa psiholoģiju.





«Zemeņu lauks». Nefabuliskie elementi (sapņi, atmiņas, iztēlotie notikumi) pauž varoņu subjektīvo pasauli un ietekmē filmas notikumu attīstību.

«Solāris». Scenārijs nosaka filmas poētiku un stilistiku. Ekrāns atrod dažādus veidus, kā materializēt šķietami neredzamo — varoņa garīgo pasauli.





«Hamlets». Talantīga klasikas ekranizācija apliecina šī mūžīgā poēzijas avota neizmējamību. Nepārtraukti tiek meklēti jauni veidi, kā uz ekrāna iemiesot literatūru.

Viens no labākajiem ekranizējumiem latviešu kinomākslā joprojām ir «Salna pavasarī».





«Čapajevs». «Kas attiecas uz Čapajeva raksturojumu, mūs interesēja katra detaļa: kas viņš bija par cilvēku, kāpēc viņu mīlēja vai nemīlēja, ar ko viņš izraisīja cieņu.» (S. Vasiljevs.)

«Bet rītausmas šeit klusas...» Priekšmetiskā pasaule, ainavas, interjeri veido filmas materiālo vidi, tās kinematogrāfisko telpu, kurā dzīvo un darbojas varoņi.





«Puika». Daudz bija jāceļo pa Kurzemi, lai atrastu vecas lauku mājas, kurās filmēt Jaunsudrabiņa aprakstītā laika notikumus.

«Sīžets nelielam stāstam». Izvēloties aktieri lomai, režisors vadās no sava priekšsta par tēlu un par tēlotāja iespēju diapazonu, sevišķi par viņa personību.





«Uzbrukums slepenpolicijai». Aktierim nereti pat vienā filmā līdz nepazīšanai jāmaina izskats. Karlsona lomā Ģ. Jakovļevam jābūt gan vecam amatniekam, gan turīgam firtotājam.





«Lūdzu vārdu». «...man vajadzīgi ne jau tikai labi solisti. Vēl ir svarīgi, lai tie veidotu ansambli. ...viena seja uz fotoattēla ir tikai portrets, bet divas vai trīs jau ir sižets.» (G. Panfilovs.)

«Ščorss». «Samoilovu toreiz redzēju pirmo reizi mūžā. Es viņam sagatavoju atbilstošu ārējo izskatu un kostīmu, izlasīju priekšā scenāriju... ievadīju viņu vēstures notikumos. Teicu, lai viņš neuztraucas par to, ka viņam nav laika, — es mazliet palīdzēju.» (A. Dovženko.)



aisztāvēšana, nerēķinoties ar iespējamām nelabvēlīgām sekām. Sievas ietekmē viņš īslaicīgi pakļaujas tieksmei ātrāk tikt pie naudas, gan daudz strādādams, gan nokļūdams vieglas peļņas tīkotāju pulkā. Taču pēc tam varonis vēl konsekventāk atgriežas pie saviem — padomju cilvēkam tipiskiem uzskatiem par vietu dzīvē un attieksmi pret to. Visas šīs dažādās īpašības labi sadzīvo vienā cilvēkā, jo viņa tēls ir viscaur ticams, dziļi reālistisks, daudzšķautņains. Tieši tādēļ varonis izraisa jo lielākas simpātijas. Cilvēks savā vietā — tā varētu raksturot šo konkrēto varoni, kam dzīvē ir daudz līdzīgu tipu.

Dramatiskais konflikts ir reālu dzīves pretrunu, sabiedrisko šķiru un grupu, atšķirīgu pozīciju sadursmju atspoguļojums scenārija sižetā. Konflikts ir it kā darbības virzošā atspere. Tā attīstības procesā atklājas varoņu raksturi, īstenojas viņu dzīves pozīcijas, notiek dažādu mērķu un centienu cīņa.

SCENĀRIJA SIŽETS UN FABULA

Scenārija un filmas *fabula* ietver sevī visu darbā parādīto notikumu sistēmu. *Sižetu* nevar reducēt tikai uz notikumiem, tā konstrukcija nereti ir sarežģītāka, tajā var ietilpt daudzi elementi, kas tieši nepieder pie notikumiem. Par daudzpusīgāko un pilnīgāko var uzskatīt Gorkija sniegto sižeta definīciju: sižets ir «sakari, pretrunas, simpātijas, antipātijas un vispār cilvēku savstarpējās attiecības — stāsti par viena vai otra rakstura, par viena vai otra tipa izaugsmi un organizāciju».⁹ Sižeta galvenie elementi ir ekspozīcija, sarežģījums, darbības attīstība (peripetijas), kulminācija, atrisinājums. Tāda to secība filmas kompozīcijā nav obligāta, tie var būt patvaļīgi apvienoti, bet dažu pavasim trūkt. *Kulminācija* ir centrālais, augstākais spraiguma moments scenārija un filmas dramatiskās darbības attīstībā. Filmā var būt kulmināciju sistēma, taču vienai no tām jābūt spēcīgākai, aktīvākai. *Atrisinājums* ir scenārija un filmas fināls, kurā tiek atrisināts darba dramatiskais konflikts. «Scenārijam jābūt tikai vienām beigām, nevis divdesmit, kā mums gadās, kad stāsts par katru varoni tiek pabeigts atsevišķi,»¹⁰ raksta V. Sklovskis. Nereti atrisinājums tēlainā lakoniskā formā pauž darba koncepciju. Istam māksliniekam atrisinājums ir nevis tikai darbības pabeigšana, bet rezultāts, kas koncentrē sevī scenārija un filmas ideju, galveno domu. Atrisinājums, pat ja tas šķiet negaidīts, savā būtībā ir dziļi iekšēji likumsakarīgs. Par atrisinājumu var būt epizode, kurā varonis izdara kādu viņam ļoti svarīgu darbību. Filmas «Komunists» fināla ainā zemiece Aņuta ar bērnu uz rokām aiziet pa ceļu, kas ved uz jaunceltni, atsacīdamās no sava bijušā

⁹ Горький М. Собр. соч. — М., 1953. — Т. 27, с. 215.

¹⁰ Шкловский В. За сорок лет, с. 224.

vīra palīdzības. Gājis bojā viņas iemiļotais — Vasiļijs Gubanovs, nodedzināta celtne, bet viņa paliek ar tautu. Ar nākotni.

Nereti dramaturgi izvēlas *atklātu finālu*. G. Panfilova filma «Sākums» (scenāristi J. Gabrilovičs, G. Panfilovs) negaidīti beidzas nevis ar tradicionālo uzrakstu «Beigas», bet ar titru «Sākums». Tas ir varones, no tautas nākuša talanta likteņa sākums mākslā. Viņa sapņo kļūt par lielu aktrisi. Un tāda kļūs, viņu gaida pasaules teātra repertuāra labākās lomas. Skumji un gaiši beidzas R. Bikova filma «Automobilis, vijole un suns Kleksis» (R. Ahundovas scenārijs). Beigusies jautrā vasara, beigusies pasaka, sākusies dzīve. Līst lietus, bērniem ir skumji. Skumjš arī autors, viņam bija gaiši un silti pie šī pavarda — neizsīkstošās bērnu fantāzijas pasaules.

Atklāts fināls ir daudzām Č. Čaplina filmām. To varonis visbiežāk viens, dažreiz kopā ar savu iemiļoto, piemēram, filmā «Cirks», pa ceļu aiziet tālumā. Viņu figūras pamazām pazūd pie apvāršņa.

Beidzies tikai viens posms varoņa dzīvē, skatītājs noskaņots ar viņu tikties vēl. Raksturīgs atklātā fināla piemērs ir V. Braslas filmā «Novēli man lidojumam nelabvēlīgu laiku» (scenāristi G. Kanovičs un I. Frīdbergs). Negaidot sarežģījušās galveno varoņu Margaritas un Imanta attiecības. Viņi stāv pie vaļējām durvīm, kas neaizveras līdz filmas beigām. Katrs savā pusē. Vai Imants aizies, izrādīdamies Margaritas necienīgs? Liekas, jā. Bet varbūt tomēr ne? Un, ja šobrīd arī aizies, varbūt atgriezīsies, visu nopietni pārdomājis, jo tādus jautājumus ne vienmēr var izšķirt acumirkli. Katrs skatītājs var pats rast atbildi, taču tas nebūt nemazina problēmu risinājuma nopietnību.

Happy end (laimīgās beigas) ir daudzu buržuāziskās masu kultūras kinožanru tradicionālais fināls. Obligāts laimīgs atrisinājums ir daudzu salkanu scenāriju un filmu rezultāts. Tajās laimīgās beigas pauž oficiālo buržuāzisko optimismu, iedvešot auditorijai iluzorus priekšstatus par laimi. Nekādi nerēķinoties ar sociālajām pretrunām, laimīgais fināls acīm redzami īsteno daudzu skatītāju sapni. Laimīgās beigas uzskatāmi pauž koncepciju, ka buržuāziskajā pasaulē ikviens var tikt pie laimes ar personiskās iniciatīvas palīdzību.

Sodien filmā nebūt nav obligāti spraigi notikumi un ārēja dinamika (kinoteorētiski savā laikā uzstāja par to nepieciešamību). Kinematogrāfam pakļaujas viss — gan kamerstils, gan monumentalitāte, gan ass sižets, gan filozofiskas pārdomas, gan vārdos atklāti izteikta doma. «Kinodramaturģijas akmenslaikmets beidzies. Sodien tās rīcībā ir spēcīgs, smalks, gudrs, sarežģīts un visu aptverošs ierocis.»¹¹

Paralēli asiem notikumiem bagātām sižetiskām konstrukcijām tiek atzītas pārdomu filmas, kurām ir raksturīga varoņu rīcības motīvu psiholoģiska analīze, darbi, kur darbību vada autora balss

¹¹ *Габрилович Е. О том, что прошло, с. 210.*

aiz kadra vai aiz kadra skanošs varoņa iekšējais monologs. Scenārija formu attīstīšana un pilnveidošana turpinās, smalkāk un dziļāk atklājot uz ekrāna cilvēka iekšējo pasauli, viņa psiholoģiju, saites ar aktuālām laikmeta problēmām. Tas sevišķi raksturīgi sižetiem, kuros ir spēcīgs autoriskais elements vai liela uzmanība tiek pievērsta varoņa subjektīvajai notikumam izpratnei. Piemēram, romantiskā sižeta specifiku lielā mērā nosaka nefabuliskie elementi — liriski monologi, sapņi, vīzijas, atmiņas, autora vai varoņa izdarīti asociatīvi salīdzinājumi. Sižetos, kas balstās uz notikumu, uz fabulu (piedzīvojumu filmās, kriminālfilmās utt.), šādu elementu parasti nemaz nav. Tie tur nav vajadzīgi.

Nefabuliskos elementus var iedalīt divās grupās: vieni pauž varoņa subjektīvo pasauli, otri atklāj paša autora garīgo pasauli. Varētu likties, ka šīs grupas pēc savas dabas ir identiskas. Tā tomēr nav.

Varonis piedalās fabulas virzībā, tādēļ viņa sapņi, vīzijas, pārdomas, kas, bez šaubām, ietekmē viņa rīcību, aktīvi iedarbojas arī uz sižeta attīstību. A. Tarkovska filmās «Ivana bērnība» un «Solāris», F. Fellīni darbā «Astoņarpus», I. Bergmana darbā «Zemeņu lauks» ainas, kurās uz ekrāna materializēta varoņa domu un fantāzijas kustība, nebūt nav neitrālas pret sižetu, bet, gluži otrādi, ļoti aktīvi iedarbojas uz to. Mazajam partizānu izlūkam Ivanam fašisti zvēriski nogalinājuši visus tuviniekus. Ivana sapņu vīzijās nesamierināmā pretrunā eksistē divas pasaules. Zēns redz tālas, poēzijas apdvestas pirmskara ainas: bezgala dziļa aka, ja tajā ielūkojas, tumšajā dzīlē pat dienas laikā var redzēt zvaigzni; māte, kura smejas; zirgi ar plivojošām krēpēm; uz ceļa izbērti nogatavojušies āboli. Tā ir bērnības pasaule, pasaule, kurā nav vietas karam. Un līdzās šausmīgi pusnomoda sapņi, it kā vīzijas: zēns uzbrūk vācu formas tērpiem, iedomādamies, ka tas ir fašists. Viņš grib atriebt to, ko nevar piedot, — mātes nāvi. Ivana sapņi ir viņa rīcības izejas punkts, tajos lielā mērā rodas izskaidrojums tam, kas ar zēnu notiek īstenībā, izskaidrojums tam, kāpēc viņa dvēsele pārpilna sveloša naida pret ienaidnieku, kāpēc viņš ir tik pārgalvīgi drosmīgs.

Filmā «Solāris» Krisa Kelvina sapņos un vīzijās materializējas viņa atmiņas par Zemi. Dzimtās tēva mājas tēls, ko kosmonauts redz sapnī, dzimtās dabas tēls visā tās krāšņajā plaukumā — tas viss nav šķirams no cilvēku apziņas, lai kur viņš arī atrastos. Tāpēc visi notikumi, kas virza filmas sižetu, it kā tieši izriet no šiem nefabuliskajiem elementiem. To, kas notiek ar varoni, nav iespējams saprast, nesalīdzinot ar to, kas uz ekrāna eksistē tikai viņa iztēlē. Ekrāns dod iespēju atrast visdažādākos veidus, kā materializēt to, kas nav acīm redzams, — varoņa garīgo pasauli. Tās var būt ne tikai skatītājam parādītās ainas, bet arī varoņa balss, viņa monologs (kadrā un aiz kadra).

Vēl spēcīgāk nefabulisko elementu ietekme jūtama A. Tarkovska filmā «Spogulis», kuras darbība paralēli notiek vairākās

laika plāksnēs, kur realitāte it kā saplūst ar varoņa atmiņām un iztēlē skatīto.

Mazliet citāds ir stāvoklis ar nefabuliskajiem elementiem, kas attiecas uz autora tēlu, kurš mākslas kino parasti tieši nepiedalās notikumos. Pat tad, ja darbība risināta pirmajā personā, tas drīzāk ir autora «liriskais varonis», nevis pats autors. Autors tātad atrodas it kā ārpus fabulas, ārpus scenārija un filmas notikumiem. Filmās ar asu sižetu viņš vispār tieši neizpauž sevi, «uzticot» darbības vadīšanu varoņiem. Liriski episka, filozofiska plāna darbos par darbības vadītāju var kļūt autora pārdomas.

A. Dovženko scenāriji ir oriģināli poētiski darbi, kuros dzirdama viņa neatkārtojamā balss, dzimtās zemes apdziedātāja balss. Literārais scenārijs, ko viņš 1952. gadā uzrakstīja pēc mēms filmas «Zeme», lasāms kā prozā veidota poēma. Scenārijā tika iekļauts daudz kas tāds, kas it kā palika ārpus filmas ietvariem, — autora pārdomas, brīvs domas lidojums savas tautas pagātnē un nākotnē, atmiņas, plašas poētiskas asociācijas. Tā ir mākslinieka poēma par padomju Ukrainu.

Uz ekrāna ar tā skaņu un plastikas audumu grūti iemiesot autora domu, autora sirdsapziņu. Citos literārajos darbos autora pārdomas, notikumu komentāri, liriskās atkāpes aizņem lielu teksta daļu. Dažkārt visam darbam var nebūt caurviju fabulas, sižeta virzošā atspere tajā ir autora doma. Tāda tipa sižetiskās konstrukcijas uz ekrāna reti sastopamas. Visbiežāk autors aiz kadra komentē darbību, piemēram, K. Simonova un A. Stolpera filmā «Dzīvie un mirušie», J. Semjonova un T. Ļioznovas televīzijas filmā «Septiņpadsmit pavasara mirkļi». Tur autors ir mūsu laikabiedrs, kurš labāk par varoņiem zina kara gadu notikumus un to, kas notika pēc tam. Kaut gan stāstītāja tēls nav personificēts, tajā izpaustas kara dalībnieku — gudras un nobriedušas paaudzes pārstāvju rakstura īpašības.

Svarīgs posms dokumentālā kino scenārija attīstībā bija M. Romma filmas «Parastais fašisms» tapšana. Tajā vecās hronikas un autora komentāra apvienojums kļuva par laikmeta vēsturiskās attīstības un konfliktu filozofiskas izpratnes līdzekli.

Jaunu ekrāna dramaturģijas formu meklējumi radīja *buržuāzisko dedramatizācijas teoriju*. Saskaņā ar to scenārijā it kā tiek sagrauts, izzūd dramatisks konflikts un sižets. Šī teorija ved uz mākslas deideoloģizāciju, atteikšanos no tās idejiski estētiskās audzināšanas funkcijām. Noraidot kā kaitīgu dedramatizācijas teoriju, padomju kinematogrāfisti un progresīvie pasaules kino meistari nemitīgi meklē jaunas sižetiskas struktūras, kas cieši saistītas ar mākslas, dokumentālā, populārzinātniskā un multiplikācijas kino žanru un formu savstarpējo ietekmi un bagātināšanos. «Dokumentālās drāmas», «dramatizētās hronikas» parādīšanās liecina par mākslas filmas mākslinieciski tēlaino līdzekļu un kinodokumenta vizuālo iespēju sintēzes auglīgumu.

Mūsu dienās literatūras darbu, dramatisko, operas un baleta iestudējumu ekranizācijas teorijā ir daudz strīdīgu un diskutējamu tēžu, prakse bieži apgāž to, kas šķiet jau nostabilizējies. Nemītīgi tiek meklēti jauni veidi, kā literatūru iemiesot uz ekrāna. To sarežģī apstākļi, ka scenārijs tiek rakstīts pēc patstāvīga, pabeigta darba, kas nav domāts ekrānam.

Kinematogrāfa teorētiķi un praktiķi ne vienreiz vien pievērsuši uzmanību tam, ka daudzas vietas klasiskajos literatūras darbos ir it kā pilnīgi izstrādātas scenārija epizodes, tik spilgti uzskatāmi, plastiski, visā skaņu partitūras bagātībā tajās izveidoti, varētu likties, gatavi kinematogrāfiski tēli. Pievērsoties klasiskajiem literatūras tēliem, M. Romms norādīja, ka patiesi kinematogrāfisks skatījums piemīt A. Puškinam (epizode, kurā Hermanis ierodas pie grāfienes), Ļ. Tolstojam (Nehļudova tikšanās ar Katjušu Maslovu cietumā, Kareņina saruna ar advokātu kabinetā, kur lido kode), G. Flobēram (Rūdolda atzišanās mīlestībā Emmai mērijā, kuras priekšā piespriež gadatirgus balvas).

«Montāžiska» domāšana ir raksturīga daudzu lielu rakstnieku daiļrades īpašība. M. Romms uzskatīja, ka montāža ir mākslinieka pasaules skatījums, viņa ideja, viņa doma. Lasot «Vara jātnieka» rindas, viņš domās skatīja to iemiesojumu uz ekrāna mainīgu kadru veidā, kā «satricinošas audiovizuālas gleznas, ko Puškina uzrakstījis ar neparasti dziļu poētisku domu un skaņas pilnību». Režisors uzsvēra, ka «no visām pastāvošajām mākslām tikai kinematogrāfs spēj veidot šim rindām adekvātu izrādi, parādīt gan redzamo gleznu maiņu, gan ritmu, gan skaņu simfoniju, — bet var to izdarīt, tikai izmantojot montāžas metodi»¹².

Ekranizēt nozīmē ne tikai izteikt citas mākslas valodā darbu, kas jau radīts un noslīpēts pabeigtā literārā formā, bet radīt jaunu mākslas darbu, kurš runā citas mākslas — kino valodā. Pievērsdamies kinoekranizācijas problēmām, V. Šklovskis secināja: «Mākslas darbā šo pārveidojumu var vienīgi izdarīt, radot jaunu mākslas formu — citādu, nekā tā, kas bija darbā, jo mainījies autors un tehnika.» Ekranizāciju viņš uzskatīja par «filozofiski kritisku, nevis kopētāja darbu»¹³.

Arī latviešu kino pieredze apliecina ekranizācijas daudzveidīgās iespējas. Daudzu veiksmīgāko filmu pamatā ir literatūras klasiķu un mūsdienu autoru darbi. Turklāt labākais rezultāts bijis gadījumos, kad kinematogrāfisti par galveno uzdevumu uzskatījuši saglabāt literārā darba ideju, tā noskaņu, nevis ilustratīvi pārstāstīt saturu. Viens no labākajiem ekranizējumiem joprojām ir «Salna pavasarī» (režisori P. Armands un L. Leimanis), kaut

¹² Ромм М. Беседы о кино, с. 149.

¹³ Шкловский В. За сорок лет, с. 229.

gan tajā apvienoti vairāku R. Blaumaņa noveļu sižeti. Filma ir uzticīga rakstnieka daiļradei kopumā. R. Blaumaņa noveles «Nāves ēnā» ekranizējums (režisors G. Piesis) papildināts ar daudzām ainām, kādu literārajā pirmavotā nav, tomēr arī šajā filmā saglabāta autora paustā doma. Turpretī filmā «Uz jauno krastu» pēc V. Lāča romāna (režisors L. Lukovs) un filmā «Mērnieku laiki» (režisors V. Pūce), kur visumā precīzi saglabāts literāro darbu sižets, sastopamies ar ilustratīvu satura pārstāstījumu. Pie veiksmīgākajiem ekranizējumiem pieder arī «Ceplis» (režisors R. Kalniņš) pēc P. Roziša romāna un «Puika» (režisors A. Freimanis) pēc J. Jaunsudrabiņa «Baltās grāmatas». Šo filmu veidotāji literāros darbus traktējuši savā individuālajā skatījumā, taču nenonākot pretrunā ar to autoru paustajām idejām.

Režija

Režisora scenārijs
Aktieru izvēle
Metodes darbam ar aktieri
Mizanscēna
Montāža

Filmas veidotāju kolektīva priekšgalā atrodas režisors, kam jāapvieno scenārista, operatora, mākslinieka, aktiera, komponista darbs, radošajā procesā jāsaliedē desmitiem raksturu un individualitāšu.

REŽISORA SCENĀRIJS

Darbs pie filmas izveides sākas ar scenāriju. *Literārais scenārijs* ir nākamās filmas vārdiskais projekts. Tajā aprakstīti nami, ielas, ainavas, varoņi, viņu izskats, raksturi, rīcība, runa, jūtas, noskaņas. Taču tas viss ieslēgts vārda čaulā, viss pagaidām eksistē iztēles pasaulē, viss it kā apburts un neatrod ceļu uz redzamo un dzirdamo realitāti. Attieksmē pret literārā scenārija varoņiem režisors ir kā burvis, kam tie jāatbrīvo no vārdu gūsta, jāpiesķir to pasaulei krāsas un redzamas formas, jāliek to balsīm skanēt. Filmā veidošana ir process, kurā vārdiskie tēli tiek pārvērsti redzamos un dzirdamos tēlos. Tā rezultātā varoņu tēli un tiem apkārtējā priekšmetiskā vide tiek materializēta. Vārdiskais tēls pieļauj daudzus plastiskā iemiesojuma variantus, filmā paliek tikai viens no iespējamajiem variantiem. Šim kinematogrāfiskajam variantam jā saglabā scenārija prototipa būtība, iekšējā struktūra un tajā pašā laikā jābagātinās ar konkrēto materiālu, vienalga, vai tas būtu cilvēka, pilsētas vai lauku ainavas attēlojums.

Strādājot ar literāro scenāriju, režisors kinodramaturga radīto tēlu pasauli vienmēr samēro pats ar saviem novērojumiem, savu ideju un priekšstatu pasauli. Dabiski, ka viņš tiecas izpaust scenārija tēlu sistēmu caur savu pasaules uzveri. Nereti režisors ir arī scenārists. S. Eizenšteins, balstoties uz vienu no N. Agadžanovas scenārija epizodēm, uzrakstīja filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»» scenāriju. M. Romms kopā ar D. Hrabrovicki strādāja pie filmas «Viena gada deviņas dienas» scenārija. Tomēr jebkurā gadījumā, vai režisors uzņem filmu pēc sava scenārija vai pēc dramaturga uzrakstīta scenārija, viņa darbs pie režisora varianta, pie tēlainā risinājuma sākas ar materiāla izpēti.

Darbs pie filmas izveides, materiāla meklējumi režisoriskajam risinājumam pirmām kārtām ir atkarīgi no tēmas. Režisoram lieliski jāorientējas attēlojamajā laikmetā. Ja darbība filmā laika ziņā sakrīt ar tās uzņemšanu, tad filma ir mūsdienīga vai, kā dažreiz saka, tā ir filma par mūsdienu tēmu. Taču scenārists var pievērsties arī tālai pagātnei, vēsturei. Tad tā ir vēsturiska filma. Darbības laiks un uzņemšanas laiks tādā filmā ir pagātnes un tagadnes attiecībās. Fantastiskajām filmām ir savs laika mērs, to darbība visbiežāk notiek nākotnē.

Filmās pamatā var būt pašu zemes vai ārzemju materiāls. Tas liek režisoram izpētīt ģeogrāfiskus, etnogrāfiskus un citus avotus.

Dabiski, ka filmas tēma zināmā mērā nosaka pieeju tās risinājumam, materiālu vākšanas veidus varoņu un apkārtējās vides raksturošanai. Veidojot vēsturiskas personas tēlu, režisoram skaidri jāiedomājas viņa dzīve, raksturs, attiecības ar citiem cilvēkiem. Piemēram, radot filmu par Čapajevu, brāļi Vasiļjevi izpētīja arhīvus, D. Furmanova dienasgrāmatas un piezīmju grāmatiņu, lai sev iztēlotos tēlu veidošanās procesu un varoņu dialogu uzbūvi, viņi runāja ar cilvēkiem, kas bija dienējuši Čapajeva divīzijā vai piedalījušies pilsoņu karā. «Kas attiecas uz Čapajeva raksturojumu,» S. Vasiļjevs stāsta, «mūs interesēja katra detaļa: kas viņš bija par cilvēku, kāpēc viņu mīlēja vai nemīlēja, ar ko viņš izraisīja cieņu, vārdu sakot, visas ziņas par viņa personiskajām īpašībām un izturēšanos. No šīm ziņām veidojās priekšstats par cilvēku vispār un viņa raksturu.

No otras puses, mūs interesēja laikmets un vide, kurā Čapajevs izauga. Šīs vides veidošanās, viņa divīzijas šķiriskais sastāvs pirmajā posmā, otrajā posmā un trešajā posmā, šīs divīzijas ceļš pa attiecīgajām vietām utt.»¹

Pagātnes notikumu «tuvināšana» mūsdienām, faktu materiāla izpēte ir daļa no darba, uzņemot filmu par vēsturisku tēmu. Ne mazāk svarīga režisoram ir emocionāla iedziļināšanās pagātnē. Gatavojoties uzņemt filmu «Mēs no Kronštates», V. Višņevskis un J. Dzigans apmeklēja Centrālo kara flotes muzeju, Enkuru laukumu, jūrnieku un kājnieku kazarmas Kronstatē, novēroja jūrniekus sadzīvē, tikās ar viņiem. «Atrašanās pašā Baltikas centrā, gājieni gar krastu, visa rudenīgās Kronštates atmosfēra režisoram daudz deva uzdevuma atrisināšanai, pirmām kārtām ainavu.»² Višņevskis atceras.

Pagātnes materiālās liecības režisoram ir ļoti svarīgas. Tikšanās ar tāla laikmeta pieminekļiem, uz visiem laikiem aizgājušas pasaules daļiņām, var radīt emocionālu apskaidribu, patiesu tuvināšanos pagātnei. S. Eizenšteins rakstā «Patriotisms — mana tēma» atceras, kā pēc tam, kad bija apmeklējis Kristus Neredīcas

¹ Кинорежиссура: Хрестоматия / Сост. Ю. Геника. — М., 1939, с. 49.

² Там же, с. 51.

bažnīcu Novgorodas tuvumā, viņam radusies dzīva vēstures izjūta. Tā neizveidojās uzreiz, sākumā ēka viņam bija tikai piemiņeklijs. Pēkšņi viņa skatiens apstājās pie plāksnītes, kurā bija ziņas par celtniecību, kas bija ilgusi tikai dažus mēnešus. Un šī plāksnīte atmodināja fantāziju, viņš ieraudzīja ēku būvēšanas gaitā, darba dinamikā. «Cilvēki, kas uzbūvējuši šādu ēku dažos mēnešos, nav pielīdzināmi ne svētbildēm un miniatūrām, ne goreljefiem un ne gravīrām. Tie ir tādi paši cilvēki kā mēs ar jums! Ne jau akmeņi apliecina savu vēsturi, bet cilvēki, kas krāvuši šos akmeņus, tos tēsuši, tos vilkuši.

Ar mīlestību uz savu tēvzemi un naidu pret ienaidnieku viņi ir radniecīgi un tuvi padomju cilvēkiem.»³

Arī uzņemot filmu par mūsdienām, tiek meklēta priekšmetiskā pasaule, ainavas, interjeri, kas veido filmas materiālo vidi, tās noslēgto kinematogrāfisko telpu. Vēsturiskā tēma vienlaikus prasa arī rekonstruēt pagātņi un atspoguļot tipiskas pagājušā laikmeta paradības, taču mūsdienu tēmas režisoriskā risinājuma veidošanā nav šādas nepieciešamības. Tomēr kā vienā, tā otrā gadījumā no režisora tiek prasīti nopietni pūliņi apkārtējās dzīves «tipisko apstākļu» tēlainajā atspoguļošanā.

J. Raizmans, kurš uzņēmis veiksmīgas filmas par mūsdienām — «Bet ja nu tā ir mīla?» un «Tavs laikabiedrs», uzskata par svarīgu to, ka viņam izdevās atrast filmu tēlainā risinājuma kodolu. Filmā «Bet ja nu tā ir mīla?» par attēlojuma centru kļuva moderna mikrorajona pagalmi. «Kad, meklējot vietu filmēšanai, es nonācu šajā pagalmā, man kļuva skaidrs, ka atslēga atrasta. Tā bija veiksmē! Atrastajos dabiskajos apstākļos radās vispārīgā ticamība, viss sakļāvās ap pagalmu, kas deva pamatu, noteica toni...»⁴ Pagalmi no tīri telpiska jēdziena pārvērtās par mīlstoniskās morāles simbolu ar tenkām un baumām, ar nekautrīgu iejaukšanos svešā dzīvē.

S. Gerasimovs, izvēloties vietu filmēšanai dabā, sevišķi ciena ainavas dabiskumu, nejaušas, gadījuma rakstura detaļas. Pirms uzsāka veidot filmu «Pie ezera», režisors no ceļojuma uz Baikālu atcerējās akmeņainu līča krastu. Uz šāda krasta vajadzēja notikt Ļenas Barminas un Vaļas Koroļkovas sarunai. Netālu no filmēšanas grupas nākamās vasaras bāzes atrada piemērotu vietu. Neliela līča krastā zem sniega segas varēja sazīmēt lielu akmeni. Bet, kad vasarā atbrauca filmēt, uz saules apspīdētajiem krastmalas oļiem gulēja milzīga, izkaltusi sieksta, kas ziemā zem sniega nebija redzama. Gerasimovs ļoti priecājās par negaidīto dāvanu, sieksta kļuva par neatņemamu epizodes detaļu: meitenes sarunājās, sēžot uz tās. Apkārtējās ainavas ticamība neredzamām strāvām apvienojās ar cilvēcisko attiecību patiesīgumu.

Daudz bija jāceļo pa Kurzemi filmas «Puika» režisoram A. Freimanim, lai atrastu vecas lauku mājas, kurās filmēt J. Jaunsudrabiņa

³ Эйзенштейн С. Избр. соч.: В 6-ти т. Т. 1, с. 172.

⁴ Рыбак Л. В кадре — режиссер. — М., 1974, с. 45.

aprakstītā laika notikumus. Māja pēc mājas tika aplūkotas, līdz zināmā mērā nejauši atrastas istās. ««Kalniņos» iebraucām nevis pa galveno ceļu, bet no otras puses, no meža. Atklāti sakot, kad šis ēku puduris parādās mūsu redzeslokā, nekādu īpašu sajūsmu tas nerada. Jo šajā rakursā «Kalniņi» projicējas kopā ar tuvu stāvošajām kaimiņmājām. Bet, kad mēs ar Dāvi Sīmani noejam no uzkalniņa lejā pie dīķa, mums caur kauļiem tikpat kā elektriskā strāva izskrien. Mēs ar Dāvi saskatāmies, bet mūsu šoferītis Pēterītis, kas ekspedīcijas laikā mūsu runās, kā saka, nebāza degunu, nosaka: «Tās ir «Mūsmājas»»... Vēl lielāks pārsteigums sagaida vecās mājas iekšpusē. Tās istabu izvietojums puslīdz atbilst Jaunsudrabiņa aprakstītajiem «Riekstiņiem». Pašā vidū — plaša saimes istaba... Mēs apzināti izvairījāmies no Neretas «Riekstiņu» apciemojuma, zinot, ka mums nav ne iespēju (ne arī vajadzības) «Mūsmājas» nokopēt. No Jaunsudrabiņa tēlojuma, no mūsu literatūras klasikas, no savas bērnības pieredzes mēs gribējām intuitīvi radīt jaunas «Mūsmājas», kuras būtu īstajām līdzīgas nevis ārēji, bet iekšēji un atbilstu mājas garam. Kad nākamajā vasarā aizbraucām uz «Riekstiņiem», bijām pārsteigti par abu māju līdzību.»⁵

Tā tika atrasta filmēšanas vieta, kas visam kinodarbam piešķīra dziļi reālistisku raksturu, gandrīz vai dokumentālu ticamību. Tomēr nācās meklēt vēl citas vietas. Piemēram, rija ar linu kulstāmo ratu atradās Palsmanē.

Vietas izvēle filmēšanai, ja darbība notiek agrākos laikos, sagādā arvien lielākas grūtības. Mainās pat daba, par cilvēka roku darinājumiem nemaz nerunājot. Kad filmā «Uzbrukums slepenpolicijai» bija jāparāda Rīga 1905. gadā, atbilstoša iela atradās tikai Liepājā. Filmai «Vella kalpi» vajadzīgā pils bija Cesvainē, bet «Laikmeta griežu» uzņemšanas grupai bija jāmēro ceļš līdz Kuresāres pilij Igaunijā.

Kad materiāls filmai pamatā jau savākts, pienācis laiks galīgi izveidot filmas *režijas ieceri* — iedomājamo nākamās filmas vienoto audiovizuālo tēlu tā galvenajās idejiskajās, emocionālajās, liriskajās, ritma un tempa līnijās.

Filmās dzimšana sākas no ieceres. Kino, tāpat kā citās mākslās, patiesa mākslas darba dzimšana ir neatkārtojama parādība. Katram režisoram šis process ir pilnīgi individuāls. Raizmanam, piemēram, daiļrades stimulēšana ir ticība varoņa reālajai eksistēšanai, un, kā apgalvo pats režisors, tur nav nekā neparasta, «ne mistikas, ne pašiedvesmas, ne apskaidrības». «...situācija iekustina, bet atmiņa un novērojumi pasaka priekšā kādu vajadzīgu līniju, varbūt vārdu, bet varbūt žestu. Un no visa tā izaug raksturs... Un ne tikai raksturs, ne tikai cilvēka izskats, bet arī viņa

⁵ *Freimanis A.* Mēs meklējam Mūsmājas. — Kino, 1979, № 9, 14.— 15. lpp.

apkārtne.»⁶ Romms, veidojot nozīmīgu filmu «Viena gada deviņas dienas», kas viņa daiļradē bija pārejas posms, formulēja sev galvenos uzdevumus: «Nekādas sadzīves, priekšplānā varoņi, vide atvirzīta.» Sevišķa nozīme tika piešķirta gaismai. «Ass kontrasts — melnais un baltais, nerūpēties par ēnām, lai arī būtu kritumi, jo runa ir par mūsdienu dzīvi tās visakūtākajā jomā — kodolfizikā.»⁷

Kad filmas režijas iecere vispārīgos vilciēnos noskaidrojusies, sākas scenārija izstrādāšana pa kadriem. Dažiem režisoriem piemīt tik spēcīga iztēle, ka viņi var domās «redzēt» filmu pirms tās uzņemšanas. Plaši pazīstams ir aforisms, ko piedēvē R. Klēram: «Filma ir gatava, atliek to tikai uzņemt.» «Acu priekšā skaidri jāredz it kā aizritam visa filma kopumā,» raksta amerikāņu režisors F. Ļubičs. «Tādējādi mēs skaidri redzam, kā detaļās jāizstrādā katrs kadrs, katra personu rīcība, pat līdz acu kustībai. Ja es ierastos studijā tikai ar neskaidru priekšstatu par to, kā traktēšu scenāriju, iznāktu tikai juceklis un haoss.»⁸

Daži režisori plaši izmanto zīmējumu, lai uzskatāmi, plastiski iztēlotos nākamās filmas epizodes vai detaļas. Lieliski ir Eizenšteina, Dovženko, Jutkeviča zīmējumi filmām. Kuļešovs, kas sāka strādāt kino kā mākslinieks, gatavojoties filmēšanai, plaši izmantoja savas zīmētāja spējas. Uzņemot filmu «Lielais mierinātājs», viņš izgatavoja vairākus zīmējumus dienā. «Tās nebija skices dekorācijām, ko uzbūvēs, kostīmiem, ko pašūs, tie nebija atsevišķi gabaliņi no ainām, ko inscenēs,» režisors rakstīja, «tie bija zīmējumi, kas attiecās gan uz dekorācijām, gan kostīmiem, gan nākamajām ainām, gan nākamajiem aktieriem...»⁹

Kinovēsturē bijuši gadījumi, kad visi filmas kadri jau pirms filmēšanas eksistēja atsevišķos zīmējumos. Strādājot pie filmas «Parīzes ausma» izveides, operators L. Kosmatovs izveidoja speciālu operatora scenāriju un uzzīmēja katru nākamās filmas kadru.

Vadoties no filmas ieceres, režisors kopā ar mākslinieku un operatoru strādā pie filmas režisoriskā risinājuma. Režisora scenārijs ir ražošanas dokuments visas filmēšanas grupas darbām.

Režisora scenārijs ir nākamās filmas pieraksts pa kadriem. Tajā pa epizodēm noteiktas visas filmēšanas audiovizuālās īpatnības: kadra numurs un metrāža, filmēšanas veids, plāns un rukurss, apgaismojums un krāsa, dialogi, mūzika un trokšņi, montāža. Ilustrācijai var noderēt V. Pudovkina filmas «Čingishana pēctecis» režijas plāna fragments par mongoļu sacelšanās sākumu.¹⁰

⁶ Рыбак Л. В кадре — режиссер, с. 16.

⁷ Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма». — М., 1964, с. 133.

⁸ Кинорежиссура, с. 52.

⁹ Кинорежиссура, с. 47.

¹⁰ Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 358.

Kadra Nr.	Plāns	Metrāža	Attēls
367	Vid.	1 $\frac{1}{2}$	Inkižinovs auļo uz aparātu
367	Tāl.	1 $\frac{3}{4}$	Cauri kadram auļo jātnieki
368	Tāl.	1 $\frac{1}{2}$	Inkižinovs auļo starp mongoļu jātniekiem Uzplūds
369	Det.	$\frac{1}{2}$	Zirgu kājas uz aparāta
370	—	1 $\frac{1}{4}$	Inkižinovs starp mongoļiem Uzplūds
371	D	1 $\frac{1}{2}$	Lavīna joņo uz aparātu
372	Kop.	1 $\frac{1}{4}$	Kareivji bēg no aparāta
373	Det.	1	Skrien viņu kājas
374	—	$\frac{1}{3}$	Mākoņi
375	Kop.	$\frac{3}{4}$	Kareivji
376	—	$\frac{1}{3}$	Mākoņi
377	Kop.	$\frac{3}{4}$	Kājas garām aparātam
378	Tāl.	1 $\frac{3}{4}$	Jātnieku lavīna jau tuvu
379	—	1 $\frac{1}{2}$	Vējš nes putekļus

Tā kā šī ir mēmā filma, te nav skaņu risinājuma izstrādes. Skaņu filmās norādīti visi skaņas veidi kadrā.

Režisora scenārijā skaidrāk, uzskatāmāk parādās filmas kontūras, noskaidrojas un konkretizējas darba plāns filmēšanas laikā. Tomēr to nevar uzskatīt par filmas galīgo projektu. Atkarībā no filmēšanas apstākļiem daudz kas var mainīties, un filmā iekļautā epizode dažkārt ļoti lielā mērā atšķiras no analogiskas epizodes režisora scenārijā. Daži inscenētāji vispār skeptiski izturas pret iepriekšējām režisoriskajām izstrādēm. F. Fellini tās nosauc par «ceļojuma kofieriem», bet filma, pēc viņa domām, top «ceļā». Amerikāņu režisors O. Veless atceras, ka viņam filmas «Pilsonis Keins» (tā ierindota starp desmit labākajām pasaules filmām) uzņemšanas laikā nebija iepriekšēja sakadrējuma un viņš filmēšanas laukumā improvizēja. S. Gerasimovs, veidojot filmu «Pie ezera», vienlaikus gatavoja literāro un režisora scenāriju un filmēja. Arī J. Streiča filmās, piemēram, «Mans draugs — nenopietns cilvēks», daudzas ainas tapušas pilnīgi no jauna filmēšanas laikā.

AKTIERU IZVĒLE

Viena no svarīgākajām stadijām režisora darbā, kad viņš strādā pie filmas izveides, ir aktieru — galveno un epizodisko lomu tēlotāju izvēle. Dažkārt tā lielā mērā nosaka filmas panākumus. Par to uzskatāmi liecina B. Babočkins Čapajeva lomā brāļu Vasiljevu filmā, B. Čirkovs Maksima lomā (G. Kozinceva un L. Trauberga triloģija par Maksimu), V. Marecka A. Zarhi un J. Heifica filmā «Valdības locekle» utt. Aktiera klātbūtne dažreiz liek režisoram pavisam jaunā skatījumā redzēt dekorāciju

interjerus un ainavas izteiksmīgumu, ievērot repliku ticamību vai samākslotību, atšķirt mizanscēnu veidošanas precizitāti vai aptuvenību. Aktieris palīdz apdzīvot filmas dzīves telpu.

Obligāts pareizas tēlotāju izvēles nosacījums ir paša režisora inscenētāja skaidrs priekšstats par varoņa tēlu. Režisoram jāpalīdz aktierim iedzīvoties tēlā, jāizseko visas varoņa likteņa peripetijas, jāsaprot viņa raksturs, jāredz viņa žesti un kustības, jāapdomā viņa rīcība. Ja režisoram varoņa tēls nav skaidrs, viņš sāk taustīties, cerēdams uz laimīgu gadījumu. Tāda pieeja reti kad dod panākumus, visbiežāk viss beidzas ar savstarpēju neapmierinātību gan no režisora, gan no aktiera puses.

Izvēloties aktieri, režisoram skaidri jāapzinās viņa iespēju diapazons, viņa talants, viņa personības īpatnības. S. Jutkevičs labu laiku pirms darba pie filmas «Sižets nelielam stāstam» izveides novēroja aktieri N. Griņko, kas viņam šķita tuvs pēc radošās ievirzes. Tāpēc, izvēloties aktieri A. Čehova lomai, režisoram nebija nopietnu šaubu. Turklāt Griņko āriene atbilda viņa priekšstatam par Čehova izskatu. «Viņš patiešām bija tāds,» Jutkevičs sacīja par rakstnieku, «liela auguma cilvēks, kura plastiskajam siluetam piemita savdabīga elegance. Viņam bija raksturīga kustību nepiespiestība un koordinācija, tas manierēm un žestiem piešķīra īpašu cienīgumu.»¹¹ N. Griņko šajā lomā ir tikpat plastisks, elegants, kaut kā īpaši maigs, viņam izdevās parādīt rakstnieka manieri nosvērtību, vienkāršumu un organisko smalkumu.

Līdzīgu gadījumu, kad aktieru izvēle režisoram nerada nekādas šaubas un viņš jau iepriekš «pielāgo» tēla veidojumu šim aktierim, ir daudz. Tā bija J. Streiča filmā «Teātris» ar V. Artmani, Dz. Ritenbergas filmā «Vakara variants» bija skaidrs, ka galveno lomu tēlos A. Kairiša, bet O. Dunkers filmā «Cīrulīši» droši uzticēja lomu V. Linei. Viens no spilgtākajiem piemēriem šai ziņā ir J. Streiča filma «Limuzīns Jāņu nakts krāsā». Vairākās viņa filmās («Mans draugs — nopietns cilvēks», «Nepabeigtās vakariņas») epizodiskas lomas lieliski bija notēlojusi L. Bērziņa, un režisors ir nedomāja par citu aktrisi tantes Mirtas lomai jaunajā filmā; viņš veidoja šo lomu atbilstoši aktrises individualitātei.

Izvēloties aktieri, režisoram jāievēro arī filmas lomu sistēma, jo varonis nedarbojas viens, viņš stājas savstarpējās attiecībās ar citām personām. Te režisors zaudē savu varu — ne viņš, bet paši varoņi pauž simpātijas un antipātijas cits pret citu. Lai skatītājs noticētu jauno varoņu pirmajām tīrajām jūtām, G. Čuhrajs filmai «Balāde par kareivi» izraudzījās pavisam jaunus, nepazīstamus tēlotājus — Ž. Prohorenko un V. Ivašovu. Citi aktieri diktētu citādas attiecības.

Arī G. Piesis filmā «Pūt, vējiņ!» Baibas un Gatiņa lomām tāpēc izvēlējās pavisam jaunus neprofesionālus aktierus —

¹¹ Долинский М. От замысла — к фильму. — М., 1969, с. 31.

E. Ermali un P. Gaudiņu, turklāt konkursa ceļā no daudziem simtiem kandidātu.

Tēlotāju izvēle parasti sākas ar fotoizmēģinājumiem un kinoizmēģinājumiem. *Fotoizmēģinājumi* ir iepriekšēji aktiera fotoattēli personas grimā vai bez grimā, lai noteiktu viņa atbilstību piedāvātajai lomai. *Kinoizmēģinājumi* ir iepriekšēja filmēšana ar tādu pašu nolūku. Fotoizmēģinājumi un kinoizmēģinājumi ir atbildīgs posms darbā pie filmas izveides, un šo darbu sarežģī tas, ka jāreķinās ar aktiera patmilibu, ar viņa pilnīgi iespējamo sarūgtinājumu, ja izmēģinājums izrādītos neveiksmīgs. Izmēģinājuma laikā tiek novērtēta aktiera āriene, viņa raksturs. Izšķirošā nozīme ir viņa garīgajai pasaulei: jo sarežģītāka, bagātāka ir varoņa personība, jo nopietnākas prasības tiek izvirzītas aktierim.

Ļoti atbildīgs uzdevums bija aktiera meklēšana Ļeņina lomai filmā «Ļeņins Oktobrī». Režisoram M. Rommam bija zināms M. Gorkija izteikums par to, ka B. Ščukins varētu tēlot Ļeņinu. Tomēr, pirmo reizi tiekoties ar aktieri, režisors jutās ļoti vilies, jo tas nemaz nebija līdzīgs Ļeņinam. «Pirmām kārtām Ščukins bija daudz lielāks un pilnīgāks. Neliela auguma, iekšēji disciplinēta, kalsna un vērīga cilvēka vietā ienāca liela auguma, korpulents un lirisks aktieris. Viņa pilnīgumā bija kaut kas tāds, kas krasi runāja pretī manam priekšstatam par Ļeņinu.

Seja tāpat nepavisam nebija līdzīga. Jo vairāk es ielūkojos Borisā Vasiljevičā, jo vairāk jutos nomākts,»¹² režisors rakstīja par saviem pirmajiem iespaidiem. Bet, kad M. Romms sāka stāstīt par scenāriju, aktieris ieinteresējās, sāka iztaujāt, «viņa acis iemirdzējās, saruna atdzīvojās,» režisors atceras, «un drīz es sapratu, kāpēc Gorkijs bija sacījis, ka Ščukins varētu tēlot Ļeņinu. Es Ščukina acīs ieraudzīju pārsteidzošu, retu talanta, prāta un ironijas uguni, kas pēkšņi apgaismoja visu viņa seju. Ščukina pievilcības daba bija «ļeņiniska», jo tā bija spilgta un gaiša prāta pievilcība.»¹³

Tas arī izšķīra aktiera izvēli.

Ļoti sarežģīta bija Karlsona loma režisora O. Dunkera filmā «Uzbrukums slepenpolicijai». Tai tika izraudzīts aktieris Ģ. Jakovļevs, ar kuru režisors kādreiz bija strādājis nelielā populārzinātniskā filmā. «Jau toreiz pirmajā saskarē ar jauno aktieri mani patīkami pārsteidza Ģirta Jakovļeva profesionālās īpašības: ārkārtīgi nopietna attieksme pat pret mazu darbu nelielā filmā, vēlēšanās neatstāt nenoskaidrotu nevienu jautājumu, kas attiecas uz lomas būtību, liela darba griba un neatlaidība, emocionālitate, temperaments un darbošanās kāre. Tagad varu piebilst, ka kādreizējām labajām īpašībām pievienojās vēl viena — augsta profesionālās varēšanas spēja. Kas gan viss nav jāvar Karlsona lomas tēlotājam! Jābūt vecam, salīkušam amatniekam ar siltu

¹² Ромм М. Беседы о кино, с. 32.

¹³ Там же, с. 33.

vilnas šalli ap kaklu un pinkainu jēreni galvā, ar gaišām brillēm metāla ietvaros uz deguna un šlūkājošu, nenoteiktu gaitu; jābūt turīgam linu tirgotājam Ādolfam Karlsonam, kura kustības ir gausas un precīzas, kurš prot lieliski uzvesties, prot smalki gērbties (mētēlis ar lūšādas oderi, kažokādas cepure), no viņa izstāro drošības un pārticības sajūta; jābūt Cilvēkam, vienkāršam un skaidram, kad vecās Rīgermāmiņas dzīvoklī aiz sienas uz mirkli atskan viņa mātes balss un kad viņam ļauts noņemt ārējās maskas — parūkas un bārdas; jābūt tēraudrūditam un kristālcietam, lai nepavērtos ne vismazākā spraudziņa, pa kuru spīdzināšanas laikā gudrais un pieredzes bagātais Greguss varētu ielūkoties viņa īstajā būtībā... Tik grūtu lomu neesmu piedāvājis vēl nevienam aktierim. Patiesībā tās ir vairākas lomas reizē.

Gribējās, lai Karlsona tēlā dvesmotu 1905. gada revolūcijas cīnītājiem tik raksturīgais ciņasprieks, drosme, atjauta, pat azarts, nesalaužama uzticība revolūcijas ideāliem. Karlsonam vajadzēja būt aukstasinīgam, attapīgam un asprātīgam, lai pareizi orientētos un izturētu visbīstamākajās situācijās.

Visā mūsu kopdarbības laikā, filmu veidojot, Ģirts Jakovļevs ne reizi neizteica daudziem aktieriem tik ierastās frāzes: «Es to nevaru izdarīt!» vai «Man tā nav ērti!» — kas dzirdamas, daudz vienkāršākus uzdevumus risinot. Aktieris pats lūdza, lai spīdznātāji viņu «pa īstam» nosviež uz moku sola, lai «kā dzīvē» izvel ar dūri pa vēderu, lai tikai filmā nebūtu jūtams inscenējums, lai skatītāji nemanītu, ka centrālās lomas tēlotājs ticis želots. Viņš vienmēr bija gatavs izpildīt jebkuru režijas ieceri, ja vien pratu viņu pārliecināt par tās lietderīgumu...

Šī augstas klases aktieriskā varēšana kļuva par galveno priekšnoteikumu, lai rastos Karlsona tēls... Viņš bija mūsu filmas centrs, kas pastāvīgajās pārvērtībās un strauji mainīgajās situācijās saglabāja domas asumu, mērķtiecību un nemainīgu žanra izjūtu.»¹⁴

Aktieru izvēles procesā režisors ņem vērā arī to, ka jāsaskaņo dažādu aktieru tēlojums, izpildījuma stila vienotība. Piemēram, G. Panfilovs bez individuālajiem izmēģinājumiem izdarīja arī grupu fotoizmēģinājumus. «Tas ir būtisks moments,» režisors atzīmē, «jo man vajadzīgi ne jau tikai labi solisti. Vēl ir svarīgi, lai tie veidotu ansambli. Grupu fotoizmēģinājumi te palīdz daudz ko noskaidrot. Viena seja uz fotoattēla ir tikai portrets, bet divas vai trīs jau ir sižets. No fotoizmēģinājumiem taču jau redzams, ka, piemēram, Čurikova un Gubenko — tas ir viens sižets. Bet Čurikova ar Visocki vai ar Staņislavu Zuku, ar vienu no pirmajiem pretendentiem uz Uvarovas vīra lomu (filma «Lūdzu vārdu»), — tie jau ir sižeti citiem stāstiem. Pēc tāda paša principa mēs izvēlējamies arī bērņus. Mums bija ļoti svarīgi, lai uz ekrāna būtu īsta ģimene.»¹⁵

¹⁴ *Dunkers O.* Režisors domā par aktieri. — R., 1976, 135.—138. lpp.

¹⁵ *Фомин В.* Пересечение параллельных. — М., 1976, с. 271—274.

Izpildītāji dažādi tēlo kopā ar jauniem partneriem. Aktrise A. Suranova atceras, ka, apstiprināta lomai filmā «Karš un miers» un vēlāk filmā «Caikovskis», viņa turpinājusi izmēģinājumus ar dažādiem partneriem, un loma katru reizi skanējusi citādi. «Mainījās partneris, mainījies arī es,»¹⁶ aktrise raksta.

Kinoizmēģinājums ir ne tikai atbildīga pārbaude aktierim un režisoram, bet arī sākums darbam pie lomas izveides, pieeja tai. J. Leonovs, talantīgs un pieredzējis aktieris, raksta, ka viņš uzskata izmēģinājumus par nepieciešamiem. Un izmēģinājumu laikā domā nevis par to, vai viņu apstiprinās lomai, bet gan iemēģinās lomā, pielāgojas tai. «Izmēģinājumu rezultātā man jānoskaidro, vai es gribu un varu tēlot šo lomu, vai parādījušās ja ne gluži radniecības jūtas ar varoni, tad vismaz šī rakstura izpratne.»¹⁷ Izmēģinājumu procesā režisori cenšas izmantot ne jebkuras, bet gan galvenās, centrālās epizodes. Režisors I. Pirjevs, daloties savā bagātajā daiļrades pieredzē, ieteica uzfilmēt pašus galvenos scenārija fragmentus, «iemest aktieri lomai izvirzīto radošo prasību biežāk. Protams, nevar rēķināties ar to, ka aktieris izmēģinājumā spēs pilnībā notēlot tā, kā to prasa iecerētais tēls, runa ir tikai par tām pazīmēm, kas, ja arī nerada pārliecību, tad pamatotu cerību, ka aktieris godam izpildīs viņam izvirzīto radošo uzdevumu.»¹⁸

METODES DARBAM AR AKTIERI

Filmas tapšana īsti sākas ar filmēšanu, kuras gaitā veidojas darbības temps un ritms, rodas emocionāla atmosfēra, atklājas un attīstās varoņu raksturi. Un režisoram tas viss jāredz, viņa apziņa, gaume, pieredze un intuīcija ir vienīgais kontrolieris, no kura atkarīga visu radošā procesa dalībnieku, sevišķi aktieru, pūliņu sinhronitāte.

«Režisoriskā» kinematogrāfa piekritēji cenšas tēlotāju pakļaut inscenētāja skatījumam un ļoti ierobežo to. Piemēram, režisoram M. Antonioni pat aktieris ar tik spilgtu individualitāti kā M. Mastrojāni filmā «Nakts» kļūst par paklausīgu režisora darbarīku, un viņa tēlojums principiāli neatšķiras no M. Viti tēlojuma, kura vairākās M. Antonioni filmās atveidoja it kā vienu un to pašu lomu — skaistu un noslēpumainu sievieti, kas ieklausās savā iekšējā, noslēgtajā dzīvē. Līdzīgus piemērus var atrast arī padomju kino. Viens no padomju kino meistariem reiz asprātīgi izteicies, ka filmā «Čapajevs» katrā kadrā redzams Babočkins, bet filmā «Ščorss» — Dovženko. Režisors pats izskaidroja šo pa-

¹⁶ Шуранова А. Полнота доверия. — Искусство кино, 1974, № 7, с. 119.

¹⁷ Леонов Е. Не экзаменационный класс, а лаборатория. — Искусство кино, 1974, № 7, с. 115.

¹⁸ Пырьев И. Режиссер в кино. — В кн.: Мосфильм. — М., 1959. — Вып. 1, с. 57.

rādību: «Man bija slikts Šcorss. Es Šcorssu neatradu, un man bija vajadzīgs viņam līdzīgs cilvēks... Tās bija šausmīgas mokas, kad jāstrādā pie milzīgas filmas, milzīgas tēmas, bet tas, kas mūsu filmā ir karognesējs, neko nespēj izdarīt. Tad es mainīju aktieri. Samoilovu toreiz redzēju pirmo reizi mūžā. Es viņam sagatavoju atbilstošu ārējo izskatu un kostīmu, izlasīju priekšā scenāriju, pastāstīju par ideju, izskaidroju atsevišķus fragmentus, ievadīju viņu vēstures notikumos... Teicu, lai viņš neuztraucas par to, ka viņam nav laika, — es mazliet palīdzēju. «Es jums likšu nedaudz kopēt mani,» sacīju, «jo man tagad nav laika mēģināt, bet pēc nedēļas jūs redzēsiet, kā jūs pats būsiet pārmainīties, cik jūs būsiet patiesi un izteiksmīgi.»¹⁹

Eizenšteina gleznieciskā skatījuma vara ietekmēja arī aktieru darbu viņa filmās: daži tēli izteiksmīgu portretu zīmējumu veidā vispirms radās uz papīra, bet pēc tam tos atveidoja tēlotāji.

Režisora spēcīga ietekme uz aktiera daiļradi dažreiz izpaužas vadības formā, aktivizējot tās aktiera individuālās iezīmes, pastiprinot tās tēlojuma nianšes, kas visvairāk atbilst režisora priekšstatam par tēlu. Ļoti raksturīga šai ziņā ir N. Fedosovas atzišanās. J. Raizmans, ar kuru viņa strādāja filmā «Bet ja nu tā ir mīla?», mēģinājumos visu laiku vēroja viņu, ieteica atcerēties vienu vai otru kustību un intonāciju. Tikai pēc tam aktrise saprata, ka režisors veido tēlu kā mozaīku no tā, kas rodams viņas tēlojumā un individualitātē. «Es sevi redzēju jau gatavā filmā. Tā biju es. Un loma bija mana: pat tas sliktais, kas bija manā varonē, — privātpašnieciska attieksme pret savu bērnu — patiešām manī ir, tāpat kā diemžēl katrā sievietē. Taču viņš, Jūlijs Jakovļevičs Raizmans, atklāja manī — aktrisē un sievietē tādas īpašības, kādas es agrāk sevi nezināju.»²⁰

Raizmana manieri darbā ar tēlotājiem var nosaukt par «garīgā tipāža» metodi. Režisors ne tikai raugās, kā aktieris strādā ar lomu, kādas detaļas un paņēmienus atrod, bet arī cenšas noskaidrot, pastiprināt viņa individuālās iezīmes un saliedēt saskatīto ar tēlu.

Cita metode darbā ar aktieriem balstās uz to, ka viņiem tiek piešķirta lielāka iniciatīva, balstās uz viņu fantāzijas aktivitāti, uz talanta savdabību. Aktieris kļūst par patiesu režisora līdzautoru. Tādi režisori bija J. Protazanovs, M. Romms, F. Ermlers, G. Kozincevs, V. Šukšins, tā šodien strādā S. Jutkevičs, S. Bondarčuks, G. Čuhrajs, G. Panfilovs, O. Joseliani un citi. Protams, izmantojot jebkuru no šīm metodēm, nav iespējams pilnīgi izvairīties no režisora radošās gribas ietekmes uz varoņa tēla veidošanu. Tomēr, strādājot pēc otrās metodes, šī iedarbība izpaužas vieglākās formās. «Man nav speciālu paņēmieni darbā ar aktieri, izņemot tos principus, ko es jau izklāstīju: cieņa pret aktieri,

¹⁹ Довженко А. Я принадлежу к лагерю поэтическому... — М., 1967, с. 208—209.

²⁰ Рыбак Л. В кадре — режиссер, с. 61.

pret viņa aktieriskajām spējām, par veidojamo lomu radušos domu un apsvērumu emocionāla apmaiņa ar viņu, cenšanās padarīt viņu par savu ieceru līdzdalībnieku un kļūt par viņa aktierisko ieceru līdzdalībnieku,»²¹ raksta G. Čuhrajs. Radīt lielas aktieriskas veiksmes — Jegora Trubņikova tēlu A. Saltikova filmā «Priekšsēdētājs», ģenerāļa Hludova tēlu — A. Alova un V. Nauмова filmā «Skrējiens», Hamleta tēlu — G. Kozinceva filmā ar tādu pašu nosaukumu — nebūtu bijis iespējams bez M. Uljanova, V. Dvoržecka, I. Smoktunovska radošas līdzautorības.

MĒGINĀJUMI

Darbs ar lomu filmā atšķiras no aktiera daiļrades teātrī. Tomēr darbā ar lomu ir kopīgi posmi, kopīgi paņēmieni. Pie tiem pieder arī mēģinājumi. *Mēģinājums* ir aktiera darbs ar lomu režisora vadībā (pirms filmēšanas sākuma). Tā rezultātā noskaidrojas veidojamā tēla šķautnes, kā arī tiek precizēta aktiera sadarbība ar partneriem un epizodes vai ainas raksturs.

Kopīgais, kas vieno mēģinājumu teātrī un kino, ir mēģinājumu posma uzdevums un mērķis — varoņa tēla meklējumi. Taču teātrī mēģinājumu rezultātā top gatavs iestudējums, darbs ar lomām pamatos tiek pabeigts līdz ģenerālmēģinājumam. Izpildītājam mēģinājumu laikā jāatrod tēla avoti un tā atklāšanas kulminācija, galīgi jāizveido tā struktūra, jāizstrādā lomas caurviju darbība, jāsadala lomā emocionālā sprieguma un atslābuma punkti. No izrādes uz izrādi lomā kaut kas mainīsies un tiks precizēts, atradīsies jaunas krāsas, negaidītas nianšes, taču galvenais nemainīsies.

Turpretī kino aktierim mēģinājumu laikā tikai jāsaņū lomas kontūras, jāizveido tās uzmetums. Dziļa, pilnīga lomas sajūta izpaudīsies vēlāk, tā jāsaģlabā filmēšanai. V. Pudovkins ieteica organizēt darbu tā, lai tēlojamās lomas virsotne tiktu sasniegta un fiksēta filmēšanas procesā. «Patiesīguma sprādzienu» (pēc V. Pudovkina terminoloģijas), ja tas atrasts mēģinājumā, dažkārt grūti atkārtot filmēšanas laikā. Tādēļ Pudovkins ierosināja mēģinājumus sadalīt divos posmos. Pirmais posms — aktiera iedzīvošanās tēlā, brīvības meklējumi šā tēla izveidē jebkuros apstākļos, sevišķi tādos, kas tuvi filmas ainai.

Iepriekšējo mēģinājumu posmā jādod izpildītājam iespēja tēlot vairāk izvērstās epizodēs un nav jātiecas pēc precīzām un stingri iezīmētām mizanscēnām.

Otrais mēģinājumu posms jāparedz tieši pirms filmēšanas, tam jābūt īsam un «tikai jākalpo par tramplīnu, kas aktierim ļauj pacelties līdz viņa radošā sprieguma kulminācijās punktam»²². Tomēr attieksmē pret mēģinājumiem nepastāv «dzelžaini» notei-

²¹ Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма», с. 45.

²² Кинорежиссура, с. 155.

kumi un nepārkāpjami likumi. Režisors G. Panfilovs nebaidās daudzkārt atkārtot ainas un epizodes, viņš uzskata mēģinājumu par galveno metodi darbā pie tēla veidošanas. Taču viņš diezgan neuzticīgi izturas pret improvizāciju, baidīdamies, ka kopā ar atradumu zelta graudiņiem «tā izskalos virspusē daudz lieka, pilnīgi tukšu rūdu, sārņus». Viņam no mēģinājuma uz mēģinājumu viss liekais atsijājas, uzkrājas tikai veiksmīgās detaļas. «Pie filmēšanas mēs nonākam ar absolūti precīzu un stingri fiksētu lomas zīmējumu. Tajā vairs nav nekā lieka, viss ir sapresēts, cieši sadzīts kopā,»²³ saka režisors.

DARBS AR AKTIERI FILMĒŠANAS PROCESĀ

V. Nemirovičs-Dančenko teicis šādus vārdus: «..režisors ir būtne ar trim sejām: 1) režisors — izskaidrotājs, viņš arī parāda, kā tēlot, tātd viņu var nosaukt par režisoru aktieri vai režisoru pedagogu; 2) režisors — spogulis, kas atspoguļo aktiera individualitāti, un 3) režisors — visa iestudējuma organizators.»²⁴

Kinorežisora darbam ir savas īpatnības: viņš vienojas ar mākslinieku par dekorācijām, ar operatoru — par vizuālo risinājumu, ar komponistu un skaņu operatoru — par filmas skaņu noformējuma raksturu.

Un tomēr viņa galvenās rūpes ir par aktieri. No režisora prasmes nodibināt ar to nepieciešamo kontaktu lielā mērā atkarīgi filmas panākumi. Pudovkins jau pirms filmēšanas perioda, līdztekus darbam pie lomas izveides centās rast tuvākus kontaktus ar visiem aktieriem, kas tēloja galvenās lomas viņa filmās. «Man vienmēr šķita nepieciešami,» režisors raksta, «iemantot dziļu aktiera uzticību, lai vēlāk viņš varētu balstīties uz šo uzticību un nejustos vientuļš.»²⁵ Teātrī radošo atmosfēru veido «emocionālais tilts», kas vieno skatuvi un zāli, bet filmēšanas laukumā šai atmosfērai jāveidojas pašā filmēšanas grupā. Panfilovam izdodas filmēšanas laikā panākt radošu pacēlumu. Viņam piemīt apbrīnojams talants organizēt grupas darbu tā, lai visi, pat apgaismotāji un statisti, kļūtu par tiešiem aizraujošas rotaļas dalībniekiem. Tā rezultātā top filma. Epizodes mērķis ir skaidrs visiem, tāpēc katrs var uzskatāmi iztēloties savu un kopīgo uzdevumu un iekļauties darbībā.

Aktieris ne tikai reaģē uz kopīgo noskaņu, kas valda filmēšanas laukumā, bet arī jūtīgi uztver režisora attieksmi pret savu tēlojumu, pret savām veiksēm vai neveiksmēm. Režisori parasti cenšas uzmundrināt aktierus, atbalstīt viņus, noteikti atzīmēt to, kas izdevies. Īpaša prasme strādāt ar aktieriem piemita franču režisoram Ž. Renuāram. Ja kaut kas neveicās, viņš centās nemanāmi

²³ Фомин В. Пересечение параллельных, с. 275.

²⁴ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. — М., 1936, с. 162.

²⁵ Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 210.

izlabot kļūdas. Vēl aina nav gatava, aktieri nezina tekstu, bet Renuārs priecājas: «Bravo! Lieliski! Tas bija kaut kas neparasts!» Un viņš sāk pilnveidot paveikto. «Atkārtosim vēlreiz, drošs paliek drošs. Tikai drošības dēļ, jo viss arī tā ir lieliski.» Bez steigas un pārdomāti viņš tagad liek lietā visu savu valdzinātāja spēju, lai atkal un atkal no jauna liktu notēlot šo ainu, septiņas, astoņas, dažkārt arī desmit, pat piecpadsmit reizes.

Un, tā kā Renuārs vienmēr panāk savu, daudziem rodas iespaids, it kā viss jau no paša sākuma patiešām ir bijis lieliski.»²⁶

S. Gerasimovs saka: «Pirmām kārtām ir jāuzslavē. Pēc tam var arī palamāt.»²⁷ Gerasimovs ir Vissavienības valsts Kinematogrāfijas institūta profesors, un viņa pieeja aktierim, viņa darbības studentiem, ir pedagoģiska. Kā scenārists, rakstot lomu, viņš pašu tēlotāju zināmā mērā padara par varoņa prototipu.

Režisors ir ne tikai filmas autors, bet arī aktiera individualitātes audzinātājs. No režisora daudz kas atkarīgs, un no viņa daudz arī tiek prasīts. Runājot Staņislavska vārdiem, grūti pateikt, kas režisoram īsti jāzina un jāprot. Viegļāk uzskaitīt to, ko viņš var arī neprast.

Viena no metodēm režisora darbā ar aktieri ir *parādīšana*. Režisors pats notēlo tās tēla īpašības, kuru iemiestošanu viņš filmēšanas laikā cenšas panākt no aktiera. Otra metode ir *izskaidrošana*. A. Dovženko piemita talants aizrautīgi stāstīt. Režisors centās aktierim izskaidrot tēlu, iedvest viņam savu priekšstatu par to. Tikai retos gadījumos Dovženko izmantoja parādīšanu, taču tas bija nevis tēlojums šī vārda burtiskajā nozīmē, bet gan paša būtiskākā — tēla «dvēseles» izcelšana ar spēcīgām, precīzām līnijām, ar kustībām, žestiem, acu izteiksmi.

Līdzās šīm metodēm eksistē «*provocēšanas metode*», kuras būtība ir tā, ka režisors cenšas panākt, lai aktierim rastos noteikta reāla noskaņa un pašsajūta, kas atbilst varoņa noskaņam un pārdzīvojumiem. Šādu paņēmieni izmanto darbā gan ar neprofesionāliem, gan ar profesionāliem aktieriem. V. Pudovkins atceras, ka filmā «Vienkāršs gadījums» viņam vajadzēja uzņemt sarežģītu epizodi. Sieviete sēž pie bezcerīgi slima vīra gultas. Krīze ir pāri. Slimnieks atver acis un pazīst sievu. Viņai caur asarām atplaukst laimīgs smaids. Pudovkins ilgi stāstīja aktrisei par stāvokli, kādā nokļuvusi sieviete, par bezmiega naktīm pie vīra gultas, par ticības un izmisuma cīņu, par dziļām sāpēm mīlotā cilvēka dēļ. «Beigās es hipnotizētāja tonī sāku runāt par to, ka viņai aizžņaudzas kakls, ka tajā spiežas kamols, ka viņa vairs nespēj aizturēt asaras... Un aktrise patiešām pēkšņi sāka raudāt.

²⁶ Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. — М., 1972, с. 81.

²⁷ Рыбак Л. В кадре — режиссер, с. 136.

Nekavējoties sākās filmēšana. Aktrise gandrīz neapzinājās, kas notiek. Viņa raudāja ne tāpēc, ka bija piespiedusi sevi raudāt, bet tāpēc, ka nespēja aizturēt dabisku uzkrātā iekšējā savijojuma izlādēšanos.

Bet es pavēlēju: «Smaidiet! Smaidiet taču!» Viņa caur nemītiģi tekošajām asarām atbildēja man ar izmisīgu smaidu.»²⁸

Stāstot par darbu pie filmas «Ceplis» tapšanas, režisors R. Kalniņš skar jautājumu par aktieru izvēli, par mēģinājumiem un darbu ar aktieriem filmēšanas laikā, par aktieru nozīmi filmas kopīgajā skanējumā.

«Mēs apzināti gatavojamies grūtībām, kādas rodas, veidojot vienotu ansambli no aktieriem ar atšķirīgu pieredzi, ar dažādām iemaņām un meistarību. «Cepla» personāžs filmā — tāpat kā Pāvila Roziša romānā, kura būtību un atmosfēru centāmiem atspoguļot, — ir sīkāki un prāvāki avantūristi, kas peļņas ažiotažas duļķainajos ūdeņos cenšas noķert katrs savu zivtiņu. Un visa šī publika liekulīgi cenšas nomaskēt savus īstos mērķus. Pie tam melot jāprot smalki, veikli, reizēm pat ar iedvesmu.

Ļoti atšķirīgie aktieri, ko uzaicinājām filmēties, improvizējoši iesaistījās it kā spēlē. Mēģinājuma laikā atbilstoši filmējamās ainas kopnoskaņai klusi skanēja mūzika. Tā rotaļīgajā atbrīvotībā zuda saspringtība, rosinājās doma, iztēle, un aktieri ātri iedzīvojās dažāda mēroga blēžu tēlos, palīdzēja «noaust» filmas diezgan sarežģīto sižetu.

Tēla atklāsmē nedrīkst iznīcināt aktiera savdabību, līdzradīšanas apziņu un baudījumu.

— — — Režisoram jāpazīst aktieris, jāzina viņa radošās potences, mākslinieciskā rokraksta īpatnības, jo aktiera individualitāte lielā mērā noteic lomas psiholoģisko zīmējumu, izteiksmes līdzekļu arsenālu. Lomas traktējums savukārt nosaka filmas idejisko virzību. Tāpēc pēc intensīvām pārdomām un diskusijām... kad uzrūga, precizējās, bagātinājās filmas un tēlu kodoli, kontūras, stilistiska, žanrs, mēs nelokāmi izšķīrāmies: Eduards Pāvuls — Ceplis, Gunārs Cilinskis — Nagainis... Citā filmas koncepcijā būtu citādi arī abu lomu traktējumi, un šos tēlus droši vien atveidotu citi aktieri. So aksiomu vēlreiz spilgti apliecināja aktieru kinomēģinājumi.

Kaut arī Cepla un Nagaiņa lomu atveidotāji mums jau bija, tomēr palūdzām Gunāru Cilinski pamēģināt uzskicēt Cepla tēlu. Cilinska Ceplis bija elegants un viltīgs, noslēpumains un gudrs, šarmants un nežēlīgs. Viņa Ceplim vajadzēja citu dramaturģisko atklāsmi, citu tēlu sistēmu. Un tā būtu cita filma.

Bet ar Eduarda Pāvula Cepli mēs gribējām atklāt to buržuāziskās Latvijas jaunbagātņieku slāni, kura vēlmes bija augstākas par zināšanām, tieksmes — par prasmi, smokingu un fraku iznešībā vēl jūtama zemnieciska smagnējība.

²⁸ Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 278.

— — — Šo aktieru radošā laboratorija, tēla meklējumi ir atšķirīgi. Cilinskis savam Nagainim, peļu slazdu fabrikas īpašniekam, sīkam, skaudīgam darbonim, pirmām kārtām meklēja grimu, kostīmu. Viņam pielīmēja šķidru bārdu, uzšuva uzvalku, kurā viņš bija uzkumpis, lempīgs, uzlika neglītas brilles, kas diezgan nesekmīgi maskēja skatienu — te nekaunīgu, te bailīgu. Kostīmu māksliniece Ieva Kundziņa un grima māksliniece Rasma Prande darīja visu, lai ārējie atribūti palīdzētu aktierim izjust tēla būtību. Te nebija laimīgu nejaušību: kostīmu un grima mākslinieces, kā arī citi grupas dalībnieki, labi pazīstot Cilinska talanta īpatnības, ar metodisku precizitāti burtiski «ievadīja» viņu Nagaiņa tēlā.

Ar Pāvulu viss bija citādi. Viņu grūti iespaidot ar darbības atmosfēru, koloristiskiem akcentiem, dažādām vides un laikmeta reālijām. Viņš pieder tai retajai aktieru kategorijai, kuriem, nosacīti apzīmējot, piemīt uz intuīciju balstīta organika... Viņš ne tikai sulīgi un psiholoģiski bagāti iezīmē atveidojamo tēlu portretus, bet piesātina tos arī ar atziņu blīvumu un analītisku dzīves izpēti... Ceļu uz tēlu Pāvuls izlauza radoši, aktīvi meklējot, strādājot un mēģinot līdz sviedriem. Psiholoģiskā atkailināšanās palīdzēja aktierim darboties procesā, neļāva aizslēpties aiz rakstura, grima, kostīma, neļāva spēlēt rezultātu, bet lika darboties, dzīvot Cepļa domu un jūtu gammā.»²⁹

Strādājot ar aktieri mēģinājumu laikā un filmēšanas laukumā, režisors ne tikai cenšas panākt no viņa zināmu stāvokli, kaut kādu domu un jūtu izpausmi, bet arī aplūko katru epizodi montāžiski, filmas struktūrā. Tikai filmas kontekstā var īsti izpausties aktiera un režisora meistarība.

MIZANSCĒNA

Viens no varoņa rakstura izpausmes līdzekļiem ir *mizanscēna* — personu kustība skatuves telpā un laikā attiecsmē citam pret citu un dekorācijām. Mizanscēnu dēvē par izvērstu žestu, bet žestu — par samazinātu mizanscēnu.

Mizanscēna kino nav ekvivalenta teātra mizanscēnai. Teātrī katrs atsevišķais skatītājs uztver skatuves telpu no kāda viena punkta (no partera, galerijas vai balkona), pilnīgi vai daļēji, pievēršot īpašu uzmanību vienai no personām, bet citas atstājot rezdes perifērijā utt. Kino telpu, kurā notiek darbība, un personas var uztvert ne tikai par vienotu sistēmu. No kopplāna režisors var pāriet uz vidējiem plāniem un tuvplāniem, saskaldot atsevišķos fragmentos vienoto telpu, kurā darbojas personas, bet pašas personas nākamajos kadros var tikt parādītas tuvplānos vai vidējos plānos.

²⁹ Uz ekrāna — aktieris. — Kino, 1981, № 2, 21.—22. lpp.

Teātrī mizanscēna saistīta ar aktiera kustību, bet kino arī ar kinokameras pārvietošanos, ar montēto filmas uzbūvi. Mizanscēna kino ir kadru* sistēma, kas veicina idejiski mākslinieciskās ieceres atklāšanu, raksturo apstākļus, personu izvietojumu un mijiedarbību kādā no filmas notikumiem. Mizanscēnas veidošanas procesā vienlaikus tiek izvirzīti un risināti vairāki uzdevumi. Katrai mizanscēnai stila, ritma, darbības un raksturu attīstības ziņā jābūt saistītai ar filmas kontekstu, tai jāsaturs sevī nākamās mizanscēnas iedīgļis, kurā notiks tālāka filmas organiskā attīstība.

Mizanscēnu sakarību sistēmu var ilustrēt ar piemēru no L. Šepitjko filmas «Ceļš uz virsotni» (pēc V. Bikava stāsta «Sotņikovs»). Viena no šī darba centrālajām epizodēm, tā kulminācija ir aina, kurā apcietinātajiem izpilda nāves sodu. Tur galīgi noskaidrojas, ar kādu rezultātu beidzas garīgais strīds starp izmeklētāju Portnovu (A. Soloņicins) un galveno varoni Sotņikovu (B. Plotņikovs), tiek pabeigts nodevēja Ribaka (V. Gostjuhins) evolūcijas process.

Uzdevuma sarežģītība noteica mizanscēnas sarežģītību. Telpu ap karātavām iezīmē vietējo iedzīvotāju grupas, kas iebiedēšanai sadzītas ap nāves soda izpildīšanas vietu, tā ka pati darbība notiek it kā ciemata iekšienē, starp sapulcētajiem ļaudīm, kuri aiznesīs sev līdzīgu spriedumu notiekošajam un tā dalībniekiem. To arī režisors uzsver ar tuvplānā parādīto zēnu budjonovkā, ar asarām viņa acis. Šis tēls iemieso simboliskas saites starp traģisko tagadni un uzvarošo nākotni. Iezīmētās telpas iekšienē tiek izmantota kontrastējoša uzbūve. Vācu virsnieku grupa nostatīta pretī visiem klātesošajiem ļaudīm un notiesātajiem un izvietota kadra dziļumā, it kā «izejā» no tā. Tiem tuvojas Portnovs, viņš paaugstinājums gan uz vienu, gan uz otru pusi, taču viņam nepievērš uzmanību, viņš pat fašistiem ir kaut kāds svešķermenis. Tālāk Portnovs tuvojas Sotņikovam, viņš iet lēnām, zinādam, ka zaudējis, ka apgāzts viņa apgalvojums, it kā jebkurš cilvēks ir draņķis, nulle, apgāzts apgalvojums, kurā viņš atrada mierinājumu un iekšēju attaisnojumu. Šis viņa kustība ir bezjēdzīga, jo viņš ir beigts cilvēks un neatrod sev vietu dzīves telpā. Sotņikovs stāv uz paaugstinājuma, Ribaks — pie tā kājām; Ribaka kustības ir daudznozīmīgas: viņš it kā apkampis Sotņikova kājas, bet tajā pašā laikā viņam jāizsit atbalsts no to apakšas. Ribaks ne īsti nogalina Sotņikovu, ne īsti paklanās viņam. Tā mizanscēnas centrā atrodas Sotņikovs, uz viņu tiecas viss personāžs, un viņa skatienā, kas pievērsts zēnam budjonovkā, ietverts epizodes un visas filmas idejiski mākslinieciskais rezultāts.

* *Kinokadri* — filmas daļa, ko uzņem ar vienu kinokameras kustību, no tās iedarbināšanas līdz izslēgšanai.

Nākamajās epizodēs Ribaks paliek viens. Ar bijušā biedra nāvi viņš zaudējis pēdējās ilūzijas, viņš mēģina pakārties tualetē, taču neveiksmīgi, viņš ielūkojas melnajā bezdibenī, un beidzot — viņa priekšā plašais SD pagalmis, ieeja policijas ēkā. Tā vienā mizanscēnā tika iezīmēta nākamo mizanscēnu attīstība.

Mizanscēna vienmēr saistīta ar kinokameras stāvokli attiecsmē pret vidi un personām. M. Romms izšķir trīs galvenos tās veidus.

Izmantojot *vistradicionālāko filmēšanas metodi*, ar kopplāna palīdzību tiek sniegts vispārīgs vides un aktieru izvietojuma raksturojums, bet pēc tam nepieciešami daži tuvplāni detalizētākai darbības vietas un personu raksturošanai. Kopplānu izmanto tad, kad svarīgi ir parādīt aktiera pārvietošanos, toties viņa pārdzivojumi iespaidīgāki ir tuvplānā. Šādas metodes ierobežotība izskaidrojama ar to, ka svarīgākajos darbības momentos no redzes lauka pazūd tās kopīgie apstākļi. Bez tam pāreja uz tuvplāniem saistīta ar filmēšanas pārtraukšanu, ar apgaismojuma un kamearas pārvietošanu. Piespiestais pārtraukums «izsūt» aktieri no radošā stāvokļa, atņem viņam iespēju kontaktēties ar partneriem. Tā rezultātā var zust tēlojuma ansambliskums. Tiesa, vairāku kinokameru lietošana ļauj vienlaikus uzņemt kopplānus un tuvplānus vai vidējos plānus.

Otrā mizanscēnu veidošanas paņēmienā tiek izmantota *panoramēšana*, kad kinokamera tiek griezta horizontālā vai vertikālā virzienā vai arī kad filmēšana notiek ar kustīgu kinokameru. Piemēram, aktieris iet, bet kinokamera viņam seko. Pirmajā brīdī šķiet, ka tēlotājs iegūst kustības brīvību, bet režisors — iespēju nepārtraukt tēlojuma viengabalainību, nesaskaldīt mizanscēnu. Tomēr šāds iespaids ir mānīgs. Joprojām ir ļoti ierobežota telpa, kurā kustas aktieris; nereti pie kinokameras piestiprina divas nūjiņas, ar kuru palīdzību tiek norobežota tēlotājam paredzētā telpa. Panoramēšanas izmantošana nevar būt pilnīgi patvaļīga, tā jāmotivē, jāsaista ar notikuma raksturu. Pārāk kustīga, šaudīga kamera laupa kinokadram stingru, noturīgu kompozīciju, noteiktu rakursu, kadrs it kā kļūst nenoteikts, svārstīgs.

Ar visu savu izteiksmīgumu filmēšana kustībā ierobežo režisoru plānu izmantošanā, piemēram, pārejā uz tuvplānu, ritmu un tempu maiņā, kontrastu spēlē, uzspiež zināmu kinostāstījuma monotonumu.

Trešais mizanscēnas veids ir *dziļā mizanscēna*. Mizanscēnas dziļumu palielina pēdējo plānu attālināšana no pirmajiem plāniem. Šādas mizanscēnas priekšrocība ir tā, ka tajā var apvienot tuvplānu un kopplānu, saglabājot stingru kadra kompozīciju. Filmējot šādā veidā, dekorācija tiek fiksēta kopplānā, bet aktieris izvīzās priekšplānā, tā ka viņa figūra var daļēji aizsegēt dekorāciju, kas, kaut arī ne visai skaidri, būs redzama kadra dziļumā. Aktierim virzoties dekorācijas dziļumā, objektīvam atklāsies arvien lielāka tās daļa.

F. Fellini izmanto dziļo mizanscēnu filmas «Roma» epizodē, kur parādīta metropolitēna celtniecība. Kamera it kā pāriet no pazemes pils zāles uz zāli, iedziļinoties pašās vēstures dzīlēs, tās noslēpumos.

MONTĀŽA

Kinolenti, uz kuras uzņemta filma, veido savā starpā salīmēti kinokadri. Filma it kā «salikta» no atsevišķiem lentes gabaliņiem. *Montāža* (fr. *montage* — salikšana) ir kadru savienošana filmā pēc to tēlainās formas un satura, lai iemiesotu autora ieceri.

MONTĀŽAS VĒSTURE

L. Limjēra pirmajās filmās bija tikai viens kadrs, tajās nebija montāžas. Tomēr vēlāk radās nepieciešamība pēc tās, jo sakarā ar filmu garuma palielināšanos nebija iespējams uzfilmēt visus notikumus vai darbību vienā paņēmienā un bija jālimē kopā atsevišķi uzņemtie filmas kadri. Tīri tehniska kinokadru savienošana bija visvienkāršākā sākotnējā montāžas forma jeb tā sauktā *tehnikā montāža*. Tehnikā montāža īsti nav izteiksmīguma līdzeklis, tā ietver sevī kadru savienošanas noteikumu sistēmu pēc formālām saitēm — pēc kustībām, kompozīcijas, tonalitātes, objektu mēroga utt. *Mākslinieciskā montāža* tiek izdarīta it kā ar tehniskās montāžas palīdzību vai tās ietvaros. Montāžu var uzskatīt par režisoriskās domāšanas metodi kinematogrāfā. Taču tā ir īpašas domāšanas forma, kurai piemīt sarežģīta specifika. Gala rezultātā montāža ir uz filmas lentes fiksēta vizuālu un skaņu tēlu savienošana, domāšana ar īstenības tēlu palīdzību.

Jau pirmajos kino gadu desmitos režisori neapmierinājās ar atsevišķo kadru tehnisku salīmēšanu. A. Smits no Braitonas skolas Anglijā pirmoreiz montē kopplānus un tuvplānus, bet viņa kolēģis D. Viljamsons darbības emocionālā spraiguma pastiprināšanai izmanto paralēlo montāžu, tas ir, pamīšus parāda dažādas darbības, kas notiek vienā laikā un saistās ar vienu notikumu. A. Smits tomēr vienaldzīgi izturējās pret savu izgudrojumu, tāpat arī D. Viljamsons neprata pienācīgi novērtēt paralēlās montāžas dramaturģiskās iespējas.

So tehnisko jaunumu patiesi radoša apguve, to izmantošana par mākslinieciskā izteiksmīguma līdzekļiem attiecināma uz amerikāņu kinematogrāfijas skolas darbību, sevišķi uz D. Griīta daiļradi. Jau pašā sava daiļrades ceļa sākumā, 1908. gadā, viņš izmanto tuvplānus, lai parādītu personu iekšējo stāvokli. Filmā «Aiz mīlas uz zeltu» viņš tuvplānā uzņēma divus zagļus, kas iekaisa indi viens otra glāzē un mirst, sežot viens otram pretī pie viena galda. Jau 1913. gadā avīzē «New-York dramatic mirror»

ievietotajā reklāmā starp citiem Grifita ieviestajiem jaunumiem tika minētas «tuvinātas vai ļoti lielas cilvēku figūras, perspektīva, kas pirmoreiz izmantota «Ramonā» (1910), paralēlā montāža ar darbības atgriešanos pagātnē, prasme radīt spraigumu, uzplūdi, aktieru tēlojuma atturīgums»³⁰. Grifita nopelni montāžas praktiskajā izmantošanā bija milzīgi. Pēc viņa filmām vairs nebija iespējams atgriezties pie nekustīgās kameras, vienvēidīgas kadru uzbūves. Tomēr amerikāņu režisora metode neizgāja ārpus sīzētiska aprakstījuma ietvariem.

Jauns posms montāžas attīstībā pasaules kino saistīts ar padomju kinomākslas vēsturi, ar Ļ. Kuļešova, D. Vertova, S. Eizenšteina novatoriskajiem meklējumiem. Atšķirībā no Grifita padomju režisori cieši apvienoja praksi ar teoriju, ar analītisku montāžas konstrukciju principu izpratni.

Pirmais praktiskajai darbībai, bet pēc tam arī teorētiskajiem pētījumiem pievērsās Kuļešovs, kas jau 1919. gadā sāka nodarbības ar Valsts kino skolas studentiem. Pētot ārzemju filmas, galvenokārt amerikāņu vesternus, viņš konstatēja, ka darbības dinamika šajās filmās tiek panākta, montējot īsus filmas lentes gabaliņus. Kuļešovs uzskatīja, ka pats svarīgākais ir «šo gabalu savstarpējā organizācija, to kombinācija, konstrukcija, tas ir, gabalu attiecības, to secība, tas, kā gabali nomaina cits citu»³¹. Montējot var atrauties no materiāla satura, zināmu laiku «kinematogrāfiskais materiāls mums it kā neeksistē, un mums vienīga, kāds tas ir». Pēc daudziem eksperimentiem ar kinolenti tika izdarīts atklājums, ko vēlāk nosauca par «Kuļešova efektu». Tā būtība ir tāda, ka kinokadri, kas uzņemti dažādās vietās, kas attiecas uz dažādiem notikumiem un attēlo dažādus cilvēkus, apvienoti kopā montāžas frāzē, tiek saistīti ne tikai formāli, bet arī pēc satura. Montējot vienu un to pašu aktiera I. Mozžuhina tuvplānu ar citiem kadriem — ar zupas šķīvja attēlu, ar zārku, ar meiteni, kas rotaļājas, — montāžas frāzes veidotāji katru reizi ieguva jaunu saturu. Vienā gadījumā nesagatavotu skatītāju pārsteidza aktiera meistarība, viņa prasme parādīt dziļas pārdomas pie aizmirstām pusdienām, otrajā kombinācijā — ar tuva cilvēka nāvi saistītās neremdināmās skumjas, trešajā gadījumā — vieglais smaids, ar kādu varonis vēroja bērna rotaļas. Kuļešovu savaldzināja metamorfozes, kas notika ar vienu un to pašu kadru, un viņš noticeja montāžas brīnumainajam spēkam. Viņu mazāk interesēja atsevišķā kadra saturs pats par sevi, bet vairāk kadrs kā montāžas elements. Kadrs bija zīme, darbības nesējs. Jo tas bija vienkāršāks, lakoniskāks, jo ātrāk to apguva skatītājs.

Pēc Kuļešova arī D. Vertovs pētīja kadra lomu montāžā. Kino spēku viņš saskatīja paņēmienu filmēt «dzīvi negaidot», viņam kadrs bija šis dzīves šūniņš, kas satur bagātu vizuālo informā-

³⁰ Теплиц Е. История киноискусства, т. 1, с. 82.

³¹ Кулешов Л. Искусство кино. — М., 1929, с. 15.

ciju. Ar retiem izņēmumiem Vertovam ar montāžas palīdzību tika izvērsti tematiski stāstījumi, tika montēti tēmai tuvi filmas lentes fragmenti, ko gan neapvienoja viena notikuma ietvari. D. Vertovs atklāja vizuālo ritmu poēziju un izstrādāja ritmiskās montāžas paņēmienus. L. Kuļešova un D. Vertova sasniegumus S. Eizenšteins attīstīja tālāk savā kinomontāžas mākslas sistēmā. Viņš novērtēja montāžas dinamiskās iespējas un kino spēju savienot divus blakus kadrus, veidojot jaunu jēgu. Izrādījās, ka divu kadru līdzās nostatīšanas rezultāts nav līdzīgs to summai, tas ir kaut kas principiāli jauns, kā nebija katrā atsevišķajā kadrā. Padomju kino aizgāja no aprakstījuma rakstura montāžas un atklāja metaforisko, tēlaino montāžu. Grifitam ledus iešana palika tikai ledus iešana, bet Pudovkina un Zarhi filmā «Māte» ledus kustība, kas bija samontēta blakus ar demonstrācijas kadriem, kļuva par revolūcijas tēlu.

20. gadu beigās un 30. gadu sākumā, kad kino sāka apgūt skaņu, arī vārds kļuva par vienu no kinoizteiksmības līdzekļiem. Nepieciešamība pēc saitēm starp vārdu un attēlu ierobežoja montāžas iespējas. Kinokamera tagad nereti sekoja līdzī sarunas daļībniekiem, un kadra garums bija atkarīgs no repliku ilguma dialogā. Tikai ilgstošu meklējumu, praktisku eksperimentu procesā tika atrastas jaunas montāžas uzbūves formas, dažādi savienojot attēlu ar mūziku, trokšņiem un dziesmām.

Jebkurās montāžas formās jāievēro noteikti principi. Montāžā secīgi jāizklāsta darbība vai doma, lai skatītājam būtu skaidrs, par ko stāsta mākslinieks. Līdz ar šo loģisko secību attīstās filmas sižets. Protams, dažreiz attieksmē pret vienu, divām vai vairākām sižeta līnijām secībā netiek ievērota.

Noteiktam principam jāpakļauj arī laika un telpas organizācija kadrā. Pudovkins pievērta uzmanību reālā laika un ekrāna laika, kā arī telpas korelatīvitātei: «Salīmējot fragmentus, kinematogrāfists rada, veido savu — jaunu ekrāna telpu. Atsevišķos elementus, ko viņš uzņēmis uz filmas lentes varbūt dažādās reālās, īstenībā eksistējošās telpas vietās, viņš savieno, sadzen ekrāna telpā.»³² Tādā pašā veidā raksturots arī ekrāna laiks: «Šo jauno ekrāna laiku nosaka tikai novērošanas ātrums, tikai atsevišķo elementu daudzums un ilgums, kas izraudzīti, lai uz ekrāna parādītu filmējamo procesu.»³³ Kadru mija veido filmas ritmu, bet objektu kustība (kadra iekšienē, epizodēs un ainās) — tās tempu.

Laika un telpas vienību filmā nosaka blakus kadru līdzība, to saites dažādos komponentos — darbības attīstībā, iekšējā kustībā kadrā, aktieru tēlojumā, tempā un ritmā, kadra kompozīcijā un gaismas kompozīcijā, bet krāsainajās filmās — arī krāsu saistībā.

³² *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 33-х т. Т. 1, с. 98.

³³ Там же, с. 72—75.

MONTĀŽAS VEIDI

V. Pudovkina grāmatā «Kinoscenārijs» nosaukti pieci montāžas paņēmieni:

- 1) kontrasts (bada cietējs — bagātnieka negausība);
- 2) paralēlisms (divas paralēlas darbības, ko saista viena varoņa vai notikuma liktenis);
- 3) pielīdzināšana (strādnieku apšaušana — vērša nogalināšana lopkautuvē);
- 4) vienlaicīgums (strauja divu darbību attīstība, kas atkarīga viena no otras: strādnieka sagatavošana nāves soda izpildīšanai un mežonīgā ātrumā joņojošais automobilis, kurā strādnieka sieva ved pavēli par apžēlošanu, — Grifita filmā «Neiecietība»);
- 5) vadmotīvs (šūpulis «Neiecietībā»).

S. Eizenšteins, sastādīdams režijas kursa programmu Vissavienības valsts kinematogrāfijas institūta studentiem, izstrādāja montāžas sistēmu divās līnijās — kinētiskajā un semantiskajā rindā.

«Montāžas veidi kinētiskās rindas līnijā:

- a) metriskā;
- b) ritmiskā;
- c) tonālā (melodiskā);
- d) virstoņa;
- e) intelektuālā, kā jauna īpašība pa virstoņa attīstības līniju uz jēdzienisku virstoņu pusi...

Montāžas veidi semantiskās rindas līnijā:

- a) darbības attīstībai paralēla montāža (primitīvi informatīvā montāža);
- b) vairāku darbību gaitai paralēla montāža («paralēlā montāža»);
- c) sajūtai paralēla montāža (primitīvu salīdzinājumu montāža);
- d) sajūtai un nozīmei paralēla montāža (tēlainā montāža);
- e) priekšstatiem paralēla montāža (montāža, kas konstruē jēdzienu).»³⁴

Manuskriptā «Montāža» viņš raksta par šo sistēmu: «Te mīnēti tie montāžas veidi, kas rodas pašā fragmentu salīdzināšanas procesā, tas ir, tiek aplūkotas iespējas, pēc kurām ideja var pārvērsties attēlos ne tikai pašu fragmentu ietvaros, bet arī ar to dažādo salīdzinājuma formu un procesu palīdzību, kas iespējami vēl arī ārpus šīm tikai šauri stāstošajām paaugstināta, vispārināta rakstura funkcijām...»³⁵

Franču kinoteorētiķis M. Martēns grāmatā «Kinovaloda» mēģināja montāžu reducēt uz trim pamatkategorijām: ritmisko, ideo-

³⁴ Пудовкин В. Собр. соч.: В 33-х т. Т. 1, с. 72—75.

³⁵ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 2, с. 150.

³⁶ Там же, с. 452.

loģisko un stāstošo kategoriju. No pirmā acu uzmetiena šķiet, ka Martēna sistēma patikami atšķiras no citu teorētiķu priekšlikumiem, tā ir vienkāršāka, viegli pārskatāma un ērta. Pirmajām divām kategorijām tiek sniegts psiholoģisks pamatojums. Ritmiskā montāža ir atkarīga no skatītāja spējas apgūt kadra saturu. Lai izskaidrotu savus uzskatus, M. Martēns atsaucas uz Z. Šartjē: «Par filmas ritmu sauc nevis dažādu plānu demonstrēšanas laika attiecības, bet atbilstību starp katra plāna ilgumu un to uzmanības spraigumu, ko tas rada un apmierina. Runa ir nevis par abstraktu ritmu laikā, bet par uzmanības ritmu.»³⁷ Atbilstoši tam palēnināts ritms var paust saspringtas gaidas, tuvojošās briesmas, mokas, bezcerību. Straujš ritms izsaka notikuma vai procesa dinamiku, cīņu, sadursmi, niknu sasprindzinājumu, kad arī uztvere nevar būt mierīga, bet izpaužas straujā, spraigā psihisko procesu ritmā. Ritma paātrināšanās pastiprina spraigumu, bet palēnināšanās nomierina.

Ideoloģiskajā montāžā «kadru salīdzinājums var skatītājos radīt noteiktu redzes viedokli vai jūtas, vai arī vairāk vai mazāk vispārinātu ideju». Te vienlaikus izvirzās divi analīzes principi: intelektuālais un emocionālais princips.

Stāstošā montāža saistīta ar izraudzīto izklāstījuma manieri — ar tā secīgumu, paralēliskumu vai arī abiem kopā (krusteniskā montāža).

Martēnam neizdodas atrast vienotu principu savas montāžas sistēmas pamatošanai, viņš pārmaiņus pievēršas gan psiholoģijai, gan loģikai. Bet varbūt vispār ir ļoti grūti visus montāžas veidus apvienot uz kāda kopīga pamata? Pagaidām šis jautājums paliek atklāts. Uz esošo pētījumu pamata var proponēt divus galvenos montāžas veidus: pirmo veidu, kur dominē loģiskais elements, un otro veidu, kur dominē psiholoģiskais elements.

Atgriežoties pie M. Martēna minētās ritmiskās montāžas, jāatzīmē, ka filmas ritmu veido ne tikai ar montāžu. To nosaka daudzi faktori. Par ritmu operators M. Kleins izsakās šādi: «Filmā ritmā pamatnosacījumi tiek noskaidroti režisora scenārija veidošanas laikā. Dažkārt ritma izmaiņas epizodēs notiek aktieru kinomēģinājumu laikā. Režisors regulē aktieru darbības ritmu, panākot pareizās ritmiskās attiecības, kas saistītas gan ar blakusstāvošajām filmas epizodēm, gan ar kopīgo filmas ritmu. Vērojot aktieru kinomēģinājumus, veidojas reāli priekšstati par epizodu ritmiskajiem zīmējumiem, kā arī par filmēšanas paņēmieniem. Filmā «Pūt, vējiņi!» ritmu noteica arī Imanta Kalniņa apbrīnojami temperamentīgā mūzika. Vēl pirms uzņemšanas sākuma aktieriem devām iespēju noklausīties mūzikas vadmotīvus. Manuprāt, tie zināmā mērā ievadīja tēlotājus atbilstošajā ritmā un radīja emocionālo noskaņojumu.»³⁸

³⁷ Мартен М. Язык кино. — М., 1959, с. 160.

³⁸ Кино, 1981, № 2, 23. lpp.

Līdzīgas ir arī operatora G. Skultes domas par filmas «Ceļis» ritmisko pamatu, ko lielā mērā nosacīja režisora R. Kalniņa prasme radīt saliedētu aktiera ansambli. «Tādā atmosfērā kļuva iespējams izveidot filmas ritmisko zīmējumu un pakļaut tam kā aktieru, tā arī visu uzņemšanas grupas locekļu darbību. Ritmu veido gan aktieru tēlojums, gan ainavas un interjera precīzi izvērtēts pretstats (vai savstarpējā saistība), krāsu, montāžas salikumi, kameras kustības un optikas variācijas. Ipaši svarīga nozīme plastiskās vienotības un savdabīgas ritma koncentrācijas radīšanā bija Margēra Zariņa mūzikai.»³⁹

Montāža, tāpat kā domāšana, pakļauta loģikas likumiem, montāžai jāpauž secīga, skaidra autora domas, mākslinieciskās idejas attīstība. Lielākajai daļai darbu arī ir raksturīga secīga notikumu attīstība, kad kamera it kā paralēli seko darbības laikam. Tā veidota V. Pudovkina filma «Vasilija Bortņikova atgriešanās», L. Sepitjko darbs «Ceļš uz virsotni». Šādas montāžas paveids ir *paralēlā montāža*, kad darbība sadalās divās guļtnēs, lai pēc tam atkal apvienotos. Šādai montāžai parasti ir raksturīga neizbēgamā izglābšanās pēdējā brīdī, kā, piemēram, M. Romma filmā «Trīspadsmīt». D. Grifita darbā «Neiecietība» paralēlo darbību bija vēl vairāk — četras.

Montāžas secību var pārkāpt, lai, piemēram, bremsētu darbību, paaugstinātu spraigumu utt. (paņēmiens «atgriešanās pagātnē», sapņu un vīziju attēlojums utt.). Šādā variantā ekrāna laiks var mainīt virzienu — no tagadnes uz pagātņi vai nākotni. Filmā «Solāris», piemēram, var konstatēt trīs laika slāņus. Filmas darbība, ekrāna «tagadne», īstenībā iespējama tikai kā nākotnes darbība. Planētas īstais laiks varoņiem ir pagātne. Šis nepārtrauktais savijums tad arī rada fantastiskuma efektu. Sapņu, atmiņu, vīziju epizodes nevar attiecināt uz kādu reālu laiku, iomēr tās aptver vai nu pagātņi, vai iespējamo nākotni.

Montāžas veidi, par kuriem tika runāts, ļauj reāli raksturot cilvēku domāšanu — parādīt domāšanas procesa norisi laikā. Tādā pašā veidā domāšana saistīta arī ar telpu, piemēram, kopplānu, vidējo plānu un tuvplānu montāžā. Kopplāns nozīmē vismazāko novērotāja interesi, kas pastiprinās attieksmē pret vidējo plānu un vēl vairāk — pret tuvplānu.

Tā filmā «Ceļš uz virsotni» pratināšanas ainā izmeklētāja Portnova vidējie plāni montējas ar Sotņikova tuvplāniem: režisoru šai epizodē interesē nevis vairs nodevības analīze, bet izturības anatomija. Galvenā varoņa skatienu nekustīgumu var salīdzināt ar ēģiptiešu statuju acu izteiksmi, kas pāri ātri skrejošajam laikam ielūkojas mūžībā. Sotņikovs šai epizodē, pārkāpjot iespējamā robežas, aizstāv un aizsargā to, kas ir cilvēka un cilvēces būtības kodols ne tikai šajā brīdī, bet visos laikos. Viņa

³⁹ Kino, 1981, № 2, 23. lpp.

protests pret triumfējošo barbarismu, iešana nāvē, lai izvairītos no garīgas sagrāves, ir patiesa personības morālo pamatu aizsargāšana un cilvēka apliecināšana.

Ar domāšanas procesiem saistīti arī visdažādākie poētiskie kinolīdzekļi (kinometāfora, salīdzinājums, metonīmija, sinekdoha). Visvienkāršākais montāžas veids ir *salīdzinājums*. Parasti tas mazāk balstās uz objektu vai to attēlojumu tīri ārēju līdzību, bet vairāk uz to jēdzienu līdzību, kas pauž salīdzināmo objektu būtību. Eizenšteins labprāt izmantoja metaforisko salīdzinājumu. «Streikā» viņš demonstrācijas apšaušanas kadrus montēja ar lopkautuves kadriem, «Oktobrī» plāpīgo eseru un meņševiku attēlus salīdzināja ar kadriem, kuros spēlēja balalaikas un fleitas. Eizenšteins šādu montāžu nosauca par «primitīvu salīdzinājumu montāžu» un atzīmēja, ka šādu paņēmieni iedarbība realizējas sajūtu līmenī («sajūtai paralēla montāža»). Pasaules mākslas praksē šādi montāžas salīdzinājumi nenostiprinājās, un tie lielākoties jau pieder vēsturei.

Daudz vairāk iespēju slēpjas *kinometāforā* — montāžā, kuras pamatā ir attēlojamo objektu plastisks salīdzinājums pēc ritma un tēlainās uztveres. Lielisks metaforas meistars bija V. Pudovkins. Filmā «Māte» viņš poētiski iemiesoja revolucionāro masu kustību ar kadriem, kuros bija attēlota strauja ledus iešana upē: pavasara atmodinātie spēki salauž ledus važas — strādnieku kolonnas iziet ielās.

Mākslinieciskās domāšanas metaforiskums bija raksturīgs arī A. Dovženko. Filmā «Zeme» pati daba ar tās mierīgo dzimšanas un nāves riņķojumu kļūst par dzīvības simbolu. Dzīvība un nāve iet blakus, un nāvē nav šausmu, blakus rodas jauna dzīvība, mirstošais sirmgalvis ēd ābolu, viņam blakus rotaļājas mazdēls. A. Dovženko tēlainās metaforas ir tuvas simbolam, tās kļūst par vadmotīvu. Tādi ir zemes, mākoņu, augļu un bērnu attēlojumi. Vadmotīvu ieviešana ar montāžas palīdzību pastiprina dzīves riņķojuma mūžīguma un pastāvīguma tēmu.

Kinometāforas raksturs atkarīgs no daudziem komponentiem — no darba žanra, metodes, autora stila utt. Īpaša nozīme ir reālistiskajai metaforai, kas pauž objektīvus sakarus starp īstenības procesiem un parādībām. Pievēršoties metaforai, režisors meklē priekšmetus salīdzinājumam attēlojamās īstenības ietvaros, izvairoties no patvarīgi izraudzītu attēlu sadursmes. Veiksmīgā metaforā attēlojamais priekšmets tiek uztverts divējādi: kā daļa no vides un kā priekšmets salīdzinājumam. Āboli dārzā (A. Dovženko «Zeme») ir zem ābeles sakrauti augļi, vides detaļa un tajā pašā laikā auglīgās dabas simbols ar dzīvības un nāves apvienojumu.

Starp poētiskajiem līdzekļiem, kas saistīti ar montāžu, sava vieta ir *sinekdohai* (daļa, kas apzīmē veselo). Filmā «Bruņukuģis «Potjomkins»» kareivji soļo ierindā, ritmiski kustas rindas. Pēc tam kadrā ir tikai soļojoši zābaki. Tuvojas truls, nedomājošs

spēks. Bruņukuģis brauc pretī cara eskadrai — saspringti trīs manometru rādītāji, pukst kuģa mašīnas sirds.

Sinekdoha tiek realizēta ar detaļas palīdzību (priekšmeta vai cilvēka ķermeņa daļas tuvplāns) un dod iespēju koncentrēt uzmanību uz būtisku darbības momentu, uz rakstura vai ārējā izskata īpašību, uz varoņa likteņa pavērsienu.

Kinokadri tiek montēti, ņemot vērā ne tikai domāšanas likumus, bet arī jūtu attīstības līniju. Emocionāls raksturs lielā mērā ir *montāžai pēc kontrasta*. «...montāžas likums ir kontrasts — rakursa, lieluma, virziena, satura un citu komponentu kontrasts,» raksta M. Romms. «Ja uzfilmē vidējā plāna kadru, bet pēc tam pieiet soli tuvāk vai nomaina objektīvu 40 pret objektīvu 50, tad šie divi vienā virzienā uzņemtie kadri savā starpā nemontēsies, skatītājs sajutīs nevis redzes punkta pārmaiņu, bet gan tikai nejaušu kadra notricēšanu, lēcieni, jo kontrasts nebūs pietiekams. Bet, ja uzfilmē to pašu vidējo plānu un pēc tam pieiet ievērojami tuvāk — trīs, četrus soļus vai arī nomaina objektīvu 40 pret objektīvu 70, tas ir, ņem optiku ar ievērojami šaurāku leņķi, turklāt kadrā piecu figūru vietā izrādās tikai divas figūras, tad tādu krasu tuvošanos uzņems kā dabisku, jo kontrasts būs pietiekams. Ja uzfilmē aktiera seju pretskatā, bet pēc tam pāiet sāņus un uzfilmē viņu profilā vai pat no aizmugures, šie kadri montēsies.»⁴⁰

Kontrastam var būt arī attēloto objektu pretnostatījuma forma, piemēram, Jutkeviča filmā «Zelta kalni»: krit nogalinātais ogļrancis — šahtas direktors enerģiski pieceļas no galda. Šādi kontrasti pēc savas dabas tuvojas salīdzinājumam.

Pēc kontrasta principa veidotās montāžas psiholoģiskais mehānisms pamatojas uz krasu uztveres procesa pārveidošanos, kas notiek, mainoties sajūtu sistēmai un ródoties nepieciešamībai meklēt loģiskus sakarus starp pretējām parādībām. Uz kontrasta likuma pamata tiek realizēta «*atrakciju montāža*» — efektīgs kinoizteiksmības līdzeklis, ko atklāja S. Eizenšteins. Pats režisors «*atrakciju montāžu*» definēja šādi: «Atrakcija (no teātra viedokļa) ir jebkurš agresīvs teātra moments, tas ir, katrs tā elements, kas pakļauj skatītāju jutekliskai vai psiholoģiskai iedarbībai, kura ir rūpīgi izsvērtā un matemātiski aprēķināta, lai tās uztvērējā radītu noteiktus emocionālus satricinājumus un savukārt kopumā nosacītu vienīgo iespēju, kā uztvert demonstrējamā idejisko pusi — galīgo ideoloģisko secinājumu.»⁴¹ Romms pievērš uzmanību lieliskajam atrakciju teorijas iemiesojumam filmā «Bruņukuģis «Potjomkins»»: pašas slavenās Odesas kāpnes tur ir «atrakcijas idejas pareiza lietojuma piemērs kinematogrāfā». Pēc viņa domām, arī F. Fellini «Saldā dzīve» nav nekas cits kā atrakciju sistēma, uz tām balstās filma, kurā nav sižeta parastajā nozīmē.

⁴⁰ Ромм М. Лекции о кинорежиссуре, с. 176.

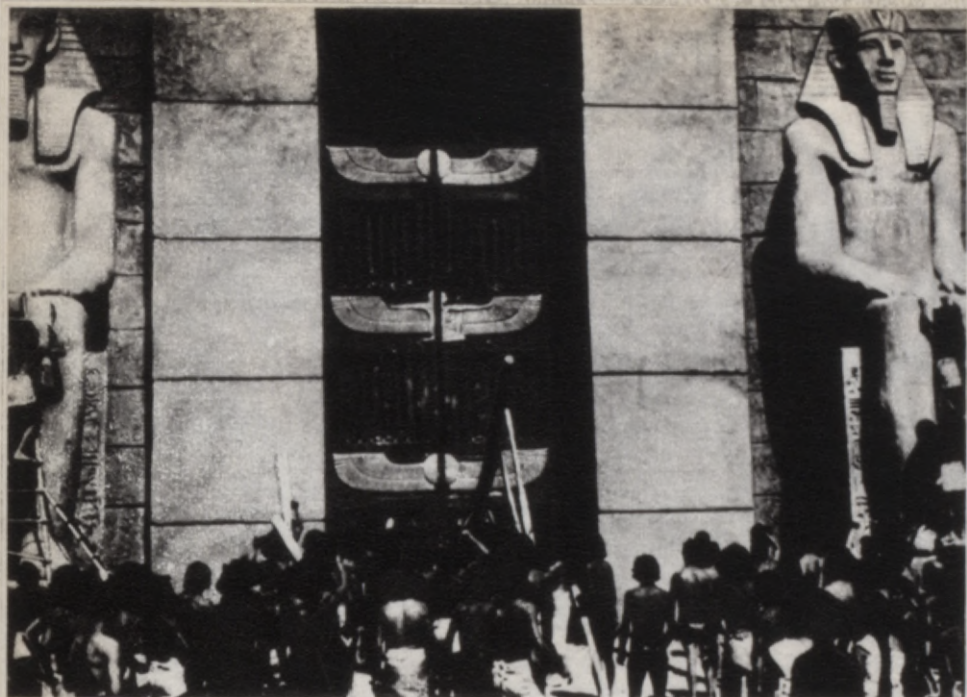
⁴¹ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 2, с. 270.



«Ceplis». Eduards Pāvuls — Ceplis, Gunārs Cilinskis — Nagainis... Citā filmas koncepcijā būtu citādi arī abu lomu traktējumi.

«Ceļš uz virsotni». Mizanscēna kino ir kadru sistēma, kas veicina idejiski mākslinieciskās ieceres atklāšanu, raksturo apstākļus, personu izvietojumu un mijiedarbību kādā no filmas notikumiem.

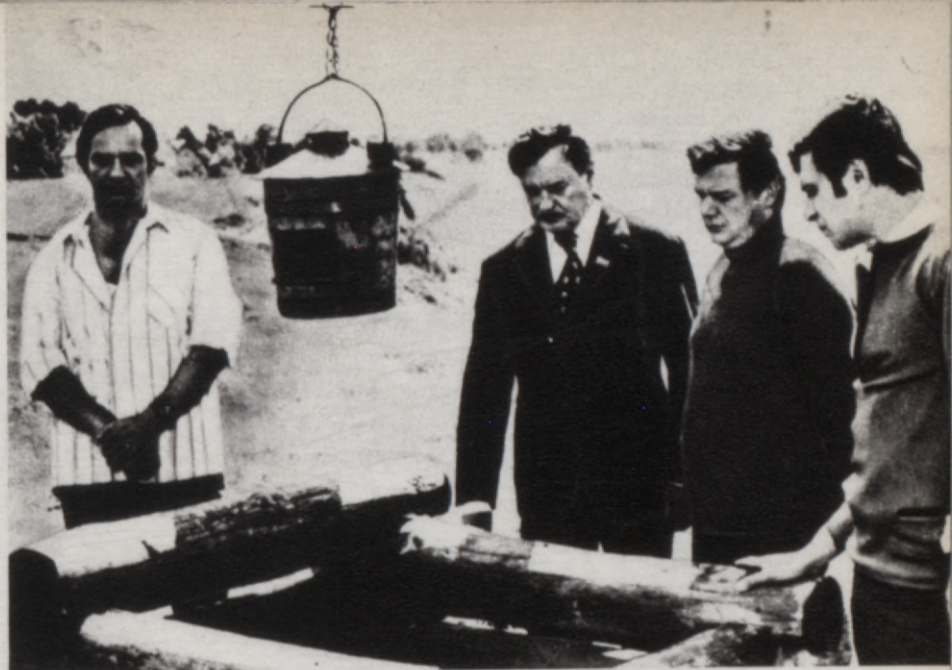




«Faraons». Mākslinieks «nekopē» laikmetu, necenšas izraisīt muzejisku interesi par dekorāciju. Dekoratīvais risinājums parasti apvieno sevī vispārinātu tēlu (arhitektūra, interjeri) ar laikmetam raksturīgām izteismīgām detaļām.

«Eņģeļu māte Joanna». Dekorācija kļūst par dramatiskās darbības elementu, uzskatāmi parāda varoņu traģisko atšķirtību.

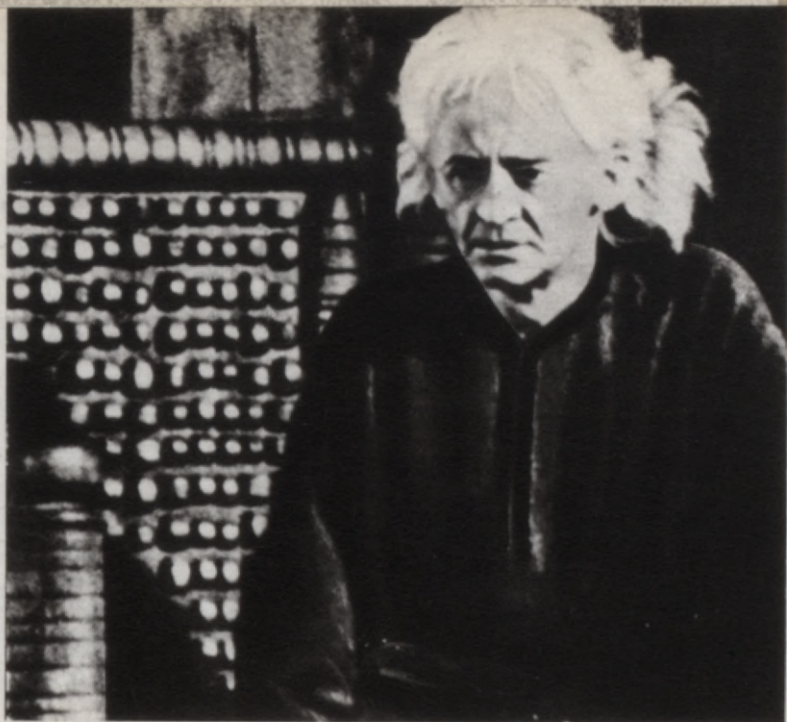




«Viņas dēlu laiks». Dekorācija ne tikai raksturo darbības vietu, tajā var būt iemiesots arī reālistisks simbols.

«Trīspadsmi». Daba dažreiz kļūst par filmas personu un ietekmē tās varoņu likteņus.





«Karalis Līrs». Kostīma maiņa varoņa garīgajā dzīvē rada dziļas pārmaiņas, kas dažkārt liek viņam iekšēji pilnīgi pārvērsties.

«Melnais bērzs». Kostīms akcentē varoņa pozīciju dzīvē, it kā iepriekš nosakot viņa rīcības raksturu.





«Noziegums un sods». Grims var būtiski pārmainīt aktiera seju; ar krāsu, ar plastisko un matu uzlīmju, ar frizūras un parūkas palīdzību var radīt tēlu.

«Ivans Bargaiss». Režisors un mākslinieks koncentrē pūliņus, lai varoņa plastikajā tēlā paustu viņa iekšējo būtību.





«Brāļi Karamazovi». Grims pauž varoņa raksturu.

«Atbrīvošana». Kopplānu izmanto darbības vietas aprakstīšanai un vispārīgam raksturojumam. Kopplāns vienmēr nodibina attiecības starp telpu un cilvēku.





Grima mākslinieks spēj daudz. V. Artmane filmās «Teātris» un «Dāvana vientuļai sievietei».





«Ezera sonāte». Pārdomāts tuvplāns nav vienkārši liels sejas at-
tēls, tas ir koncentrēts jūtu tēls.

«Mēs no Kronštates». Rakurs, detaļas un kadra kompozīcija plastiski uzsvē
revolucionāro matrožu gara spēku, viņu nelokāmo gribu un spēju uzpurēties.



Romms atrakciju metodi izmantoja filmā «Viena gada deviņas dienas». «Kodoltermiskā laboratorija pati par sevi ir neredzēta atrakcija,» režisors atzīmēja. Pēc šīs pašas metodes viņš veidoja filmu «Parastais fašisms». Pats filmas nosaukums psiholoģiski iedarbojas uz skatītāju. Kā var būt «parasta» racionāli aprēķināta sistēma cilvēces lielākās daļas iznīcināšanai, genocīda sistēma, uz kuras balstījās ideja par fašisma valdīšanu visā pasaulē? Filma sākas ar atrakciju — kadra nav fašisma ļaundarību, bet gan smaidošs kaķis, jauni studenti. Skatītājs uz brīdi it kā aizmirst, ka viņu gaida «parastais fašisms». Tāpēc zāle ir pārsteigta tai brīdī, kad atskan šāvieni un kadrus, kuros attēlota jauna mūsdienu māte ar bērnu, pēkšņi nomaina kara gadu fotogrāfija, kurā sieviete ar savu augumu aizsedz bērnu no fašistu lodes.

Atrakciju metode sastopama daudzās filmās. Atcerēsimies varoņa nāvi un augšāmcelšanos A. Mihalkova-Končalovska filmā «Romance par mīlētājiem» un daudzkrāsainās pasaules nomaīņu ar melnbalto tai pašā filmā. «Atrakciju montāža» — viena no kontrastu likuma izpausmēm kinematogrāfā — ir interesanta un auglīga sevišķi ar to, ka tajā uzskatāmi apvienojas daiļrades un uztveres loģiskie un emocionālie procesi to dialektiskajā mijiedarbībā.

Līdzās minētajām montāžas formām eksistē *kadra iekšējā montāža*, kad plānu maiņa notiek filmēšanas gaitā, neapturot kinokameru, bet tuvinot to objektam vai attālinot no tā. Šāda metode ir likumsakarīga skaņu kino parādība, kurā attēls nereti tiek dots sinhroni ar skaņu un objektīvam tādēļ jātur redzes laukā runājošais vai kustošais aktieris.

Tomēr skaņas un attēla sinhronitāte ir tikai viens no to apvienojuma variantiem. Eizenšteins šādū apvienojumu nosauca par attēlu (arī ar skaņu), bet ne par tēlu. Tēlainā vispārinājuma vēl nav, ja maršu montē marša ritmā, bet valsī — valša ritmā. Lielas iespējas tēla veidošanai rodas tad, kad bēres tiek montētas valša ritmā, bet valsī — bērū ritmā. Tādā gadījumā ar kompozīcijas palīdzību attēlam tiek piešķirta jauna jēga.

Mūsdienu montāžas raksturs apstiprināja Eizenšteina paredzējumu. Runājot Eizenšteina vārdiem, montāžas zīmējums un formula patiesos mākslas darbos «atkārto atklājamā satura iekšējo norisi».

Mūsdienu montāžas stilu ietekmē krasi pieaugusi skatītāju uztveres erudīcija. Sodien skatītājs uz atmiņā saglabājušos agrāk apgūto tēlaino struktūru pamata spēj domās atveidot trūkstošos attēla posmus — epizodes finālu pēc kulminācijas, notikuma ekspozīciju utt. Atslābinot formālās saites starp epizodēm, iespējams sarežģīt un pastiprināt jēdzieniskās komunikācijas starp tām. A. Tarkovska filmā «Solāris» notikumus, kas noris kosmiskajā laboratorijā, pārtrauc kadri — atdzīvojušās atmiņas tēli, kas saglabājušies tās visdziļākajās dzīlēs. Cilvēks nevar aiziet no

sevis, viņš nes sevī savu un Zemes pagātņi un bez tā nevar būt cilvēks. Šī doma pausta arī filmas montāžas struktūrā.

Mūsdienu režisori tiecas pēc asa kadru savienojuma, pēc negaidītu mizanscēnu sadursmes, kas pastiprina darba tēlainību un kinostāsta dinamiku. T. Abuladzes filma «Cerību koks» veidota, pamatojoties uz cēloņu un seku sadursmi, saistošu posmu filmā trūkst. Uz ekrāna kopā ar bērnu baru parādās Bumbula (E. Mandžagaladze), kas aizrautīgi sludina mīlestību uz dzimto zemi. Bet, kad iedvesmas pilnās runas laikā viņš skatienu no debesīm pievērš zemei, izrādās, ka bērnu nav, viņi aizskrējuši projām.

Jebkurā variantā montāža uzskatāma par režisoriskās domāšanas formu un skatītāju «reproducētās» domāšanas un sajūtu sistēmu, kas ieprogrammēta jau pašā jaunrades procesā. Bez visa tā nevar pastāvēt «mākslinieciskās komunikācijas», kas vieno mākslinieku un skatītāju.

Kinomākslinieks

Mākslinieks un scenārijs
Dekorācijas
Kostīms
Grimis

Mākslinieks filmā organizē materiālo vidi, kurā darbojas varoņi, kā arī piedalās personu ārējā izskata veidošanā, sākot ar kostīmu un beidzot ar grimu.

Padomju kinomāksla, izmantodama atsevišķus pirmsrevolūcijas kino sasniegumus, kopš pirmajiem pastāvēšanas gadiem meklēja jaunus ceļus un formas vēsturisko notikumu atspoguļošanai. Tradicionālo žanru ietvari nespēja izturēt jaunās īstenības spiedienu, bet revolucionāro masu darbības attēlošanai vairs nederēja dekorācijas, kurās bija attēloti grezni restorāni, viesnīcas, lepnas savrupmājas, aktrišu un citu skaistuļu buduāri, kuros norisa mīlestības, greizsirdības, tikšanās un šķiršanās ainas. Tādēļ topošā padomju kinomāksla pievērsās hronikai, kurā galveno vietu ieņēma tautas masas, turklāt par skatuvi varēja izmantot ielas un pilsetu laukumus, mītiņu, demonstrāciju un šķiru cīņas vietas.

Jau Ļ. Kuļešova darbs «Sarkanajā frontē» (1920) bija hronikāla mākslas filma, tā tika uzņemta poļu frontē, bet daži tās kadri pēc tam tika iekļauti dokumentālajās filmās.

Eizenšteina filmas «Streiks» darbība notika uz ielām un laukumiem, rūpnīcas teritorijā un policijas iecirkņa telpās. Ar filmu «Bruņukuģis «Potjomkins»» padomju kino nostiprinājās darbības vides dokumentālās ticamības virziens, bet paša bruņukuģa, tā silueta, mašīnu, mehānismu, liulgabalu attēlojums tēlaini iemiesoja tautas revolucionāro spēku. Darbā pie filmas tapšanas piedalījās mākslinieks V. Rafals.

Dekoratīvās mākslas attīstību nākamajos gados noteica vairāki faktori: kino attīstība no mēmā kino uz skaņu kino, žanru, sevišķi vēsturiskā un vēsturiski revolucionārā žanra veidošanās, par mūsdienu tēmām uzņemtās filmas, izteiksmes līdzekļu pilnveidošanās.

Divdesmitajiem gadiem — jauno spēku izmēģinājuma laikam — ir raksturīgs plašs radošo meklējumu diapazons: no reālistiskās, psiholoģiski pārliecinošās vides, ko mākslinieks S. Kozlovskis veidoja filmā «Māte» (režisors V. Pudovkins, operators A. Golovņā), līdz filmas «Sinelis» (režisori G. Kozincevs un L. Traubergs, operators A. Moskvins, mākslinieks J. Jeņejs)

ekspresīvajam izteiksmīgumam ar tukšajām ielām, gaismas un ēnu kontrastu, priekšmetu mistisko izskatu.

Skaņas apgūšana kinematogrāfā radija tā izteiksmes līdzekļu pārgrupēšanos: priekšplānā izvīrējās runājošais aktieris, un kino-kamera, kurai jāseko līdzī vārdam, zaudēja bijušo plastiskā izteiksmīguma brīvību. Tomēr labākajās šī posma filmās, kaut arī ne pilnīgi, notiek šās brīvības atdzimšana. Filmās «Maksima jaunība» un «Viborgas pusē» (režisori G. Kozincevs un L. Traubergs, operators A. Moskvins) mākslinieks J. Jeņejs piedalījās daudzveidīgās Pēterburgas tēla veidošanā. Tā bija strādnieku nomaļu un bagātu savrupmāju pilsēta, ieguvusi nēpa laikam raksturīgu izskatu, un šo pilsētas dažādo seju nesaderība uzsvēra revolūcijas vēsturisko misiju.

Mākslinieks N. Suvorovs filmās «Baltijas flotes deputāts», «Diženais pilsonis», «Negaiiss», «Pēteris I» paplašināja dekorāciju funkciju, cenšoties ar izteiksmīgiem darbības apstākļiem panākt ne tikai apkārtējās vides tipisko ticamību, bet arī personu sociāli psiholoģisko raksturojumu. «Negaisā» (režisors V. Petrovs, operators V. Gardanovs) likumainās ieliņas, tumšās šķērsieliņas, aiz miētu žogu smailēm paslēpušās mājas rada tumsības valsts tēlu, kas baidās no dienas gaismas. Filmā «Pēteris I» (režisors V. Petrovs, operators V. Gardanovs) cara reformatora sadursme ar bajāru trulumu atklāta vizuālā risinājumā — Pēterburgas harmoniski skaidrā apveida un bajāru šauro, smacīgo namu kontrastā.

Pieredzējušais mākslinieks V. Jegorovs filmas «Mēs no Kronšates» dekorācijās veiksmīgi pauž revolucionāro notikumu vērienīgumu. Inscenētāji vadījās no scenārijā iezīmētā tēla: «Kronšate — tie ir tūkstoši Lādogas granīta metru, tās ir Pētera piļu kolonādes, tā ir siena, kas izaugusi šķērsām jūrai.» «No rindas «siena, kas izaugusi šķērsām jūrai», tad arī parādījās uz augšu tiecošās, skarbās granīta sienas, kas līdzīgas nepieejamiem bastioniem, granīta noejas, vecie forti, krastmalu betona plātnes, šauro kanālu izteiktā perspektīva, nozaļojušie, senie mūri utt.»¹ atceras filmas režisors J. Dzigans. V. Jegorova dekorācijām bija raksturīga monumentalitāte. Spēks dveš no kuģa tērauda torņa, kas paceļas virs klāja. Dūmaino debesu blāvais atspulgs uz mitrā ielas bruģa un piemirkušajiem žoga baļķiem, salīgi nokārušies koku zari, smailie kuģu masti — tas viss rada trauksmainu atmosfēru.

Lielā Tēvijas kara gados mākslinieks L. Miļčins filmā «Iebrukums» (1943), N. Suvorovs filmā «Viņa aizstāv Dzimteni» (1943), J. Jeņejs un A. Freidins filmā «Cilvēks Nr. 217» (1941) tiecās dekorāciju veidot kā emocionālu dokumentu, kā apliecinājumu apsūdzībai pret fašismu.

Jauns posms padomju kinomākslas attīstībā sākās 50. gadu vidū, kad kinematogrāfijā ieplūda jaunu spēku straume. Iezīmējas

¹ Дзиган Е. Индивидуальность режиссера и творческий коллектив. — В кн.: Мосфильм, вып. 1, с. 119.

jauns aspekts kara tēmas risinājumā. Karu attēlo ne tikai kā visas tautas nelaimi un cīņu, bet arī kā individuālu, personisku pārdzīvojumu.

Lai panāktu emocionālu laikmeta nokrāsu, mākslinieks J. Svideteļevs dekorāciju skicēs filmai «Lido dzērves» (režisors M. Kalatozovs, operators S. Urusevskis) divas reizes izmanto vienu un to pašu dekorāciju: pirmo reizi miera laikā, otru reizi kara gados. Divus līdzīgus, taču pēc noskaņas atšķirīgus tēlus apvieno karā aizgājuša cilvēka uztvere. Filmā «Balāde par kareivi» (režisors G. Čuhrajs, operatori V. Nikolajevs, E. Saveljeva) mākslinieks B. Nemečeks Krievijas ainavas balādisko vispārinājumu apvieno ar individuālās uztveres īpatnībām (eksplikācija epizodei par cilvēka un tanka divkauju). Mākslinieks I. Novoderžkins, veidojot filmas «Cilvēka liktenis» vizuālo risinājumu, ne tikai parāda darbības atmosfēru, bet arī proponē mizanscēnu, kas atklāj varoņa tēlu. Mākslinieks A. Freidins filmā «Augstums» (režisors A. Zarhi, operators V. Monahovs), M. Bogdanovs, G. Mjaņņikovs filmā «Pirmais ešelons» (režisors M. Kalatozovs, operators J. Jekeļčiks) sekmīgi apguva mūsdienu tēmu, dekorācijās apvienojot detaļu dokumentālu precizitāti ar romantisku perspektīvu.

50. gadu beigās un 60. gadu sākumā B. Maņevičs, I. Kaplāns, P. Paškevičs, J. Jeņejs, A. Parhomenko, J. Svideteļevs, A. Borisovs, M. Romadins, S. Kumaņkovs sekmīgi veido skices A. Čehova, F. Dostojevskas, Ļ. Tolstoja, M. Bulgakova un citu rakstnieku klasiskajiem darbiem. Izcilu ekranizējumu radīšana liecina par padomju kino, kā arī dekorāciju mākslas kā tā organiska komponenta briedumu.

Interesanti darbi top arī republiku kinostudijās, kur sevi spilgti parādījuši V. Āgranovs (Ukraina), R. Babajans (Armēnija), V. Kaļinausks (Lietuva), A. Matera (Moldāvija), R. Mirzavišvili (Gruzija) un citi mākslinieki.

MĀKSLINIEKS UN SCENĀRIJS

Mākslinieks ir pirmais, kam jāredz nākamās filmas sākotnējie elementi. Vadoties no scenārija, viņam jānosaka darba stilistika, jāatrod vides raksturs, jāieskicē personu izskats, jāveido dekorāciju un kostīmu skices. Talantīga mākslinieka atrastie risinājumi bieži bez kādām pārmaiņām tiek īstenoti filmā. Piemēram, mākslinieks I. Novoderžkins filmai «Cilvēka liktenis» izveidoja krematorijas skici: četrstūraaina būve ar milzīgu kvadrātveida skursteni, kas rēgojas tukšā izplatījumā, krematorijas virzienā nostājusies melna rinda, un šīs rindas kustības virzienā no skursteņa pār zemi klājas smagi, melni dūmi. Filmā risinājums tiek precizēts — pie krematorijas starveidīgi saplūst trīs rindas, kas pastiprina attēlu, — krematorija izskatās vēl rijīgāka, dūmi sākumā kāpj stāvus gaisā, bet vēlāk jau klājas pāri zemei, aizsedzot

telpu. Taču mākslinieka atrastā tēla būtība nemainās — fašisms atgādina Molohu, kas kāri aprij cilvēci.

Mākslinieks pirmām kārtām cenšas panākt sava filmas skatītāja atbilstību dzīvei. Tāpat kā režisors un operators, gatavojot darbu pie filmas izveides viņš sāk ar materiāla izpēti. Ja tā ir vēsturiska filma, mākslinieks pievēršas dokumentiem, mākslas darbiem, kas atspoguļo laikmetu, utt. Filma par mūsdienām prasa vērīgi, pārdomāti novērot pašas īstenības attīstību. Vācot materiālu filmai «Pirmais ešelons», mākslinieki M. Bogdanovs un G. Mjasņikovs devās uz neskartajām zemēm. N. Pogodins tolaik bija uzrakstījis tikai ceturto daļu no literārā scenārija, bet režisors M. Kalatozovs skaidri izteica savas prasības: reālistiski parādīt cilvēku grūtās dzīves apstākļus, kuros norūdās raksturi, saliedējas kolektīvi, dzimst gaišas jūtas. «Ar dekoratīvo ietēru šo atmosfēru vajadzēja padarīt uzskatāmu. Mēs aicinājām talkā laika apstākļu «dramatismu» (lietus, pērkona debess). Savu «ieguldījumu» vajadzēja dot naktij, melnajai zemei, kas dažkārt slika lietus pelķēs, maksimāli «apdzīvotajiem» kostīmiem...»² Mākslinieki rakstīja dienasgrāmatas, zīmēja skices, fotografēja un uzņēma diapozitīvus.

Par mākslinieka ieguldījumu filmas «Uzbrukums slepenpolicijai» vizuālajā veidojumā režisors O. Dunkers raksta: «Vēsturiski patiesas darbības fona radīšanā svarīgākos uzdevumus veica filmas galvenais mākslinieks Herberts Likums. Kāds izskatījās gadsimta sākuma tramvajs? Kāda izskatījās tramvaja pietura? Kāds apģērbs bija tramvaja konduktoram? Kāda soma? Kāda bija pastkastīte uz ielas stūra? Kāda ielas nosaukuma plāksnīte? Uz simtiem šādu un vēl sarežģītāku jautājumu nācās rast atbildi. Un atbildes Herberts Likums prata uzburt uz ekrāna lieliskās, laikmetam atbilstošās dekorācijās vai arī precīzā filmēšanas vietu izvēlē. Rīgā veci tramvaja vagoniņi nav saglabājušies? Tad tāds ir Tallinā. Tur arī filmēsim Rīgas ielu! Rīgā nav neviena akmeņiem bruģēta laukuma? Tātad aina ar kazakiem pie Rīgas stacijas filmējama Liepājā — tur tāds laukums ir. Austras Dreifoģeles ēdienu veikala ārpusei noderēs restorāns «Kaukāzs», interjeru uzbūvēsim kinostudijas uzņemšanas paviljonā.»³

Materiāla vākšana filmai nav tikai materiālās vides pētīšana. Sadzīve, priekšmeti, kas cilvēkam apkārt, ainava, arhitektūra, interjers, darba apstākļi, instrumenti tiek ne tikai pētīti, bet arī fiksēti dienasgrāmatas ierakstos, fotoattēlos, skicēs, uzmetumos, diapozitīvos utt.

Kad materiāls savākts, mākslinieks jau orientējas priekšmetu un to attēlu pasaulē, taču pagaidām viņa rīcībā ir tikai izejmateriāls, izkļiedēts lietu izskats, vēl valda haoss, nav vienota tēla.

² *Богданов М., Мясников Г.* Жизнь и ее воспроизведение художниками фильма. — В кн.: Мосфильм, вып. 1, с. 161.

³ *Dunkers O.* Režisors domā par aktieri. — R., 1976, 134. lpp.

Tēlu meklējot, mākslinieks vadās no režisora ieceres. Katrs meistars izstrādā savu metodi sadarbībai ar mākslinieku.

A. Dovženko no dekorācijām prasīja tēlainību, to māksliniecisko risinājumu režisora ieceres stilā. Mākslinieki A. Borisovs un I. Plastinkins atceras, ka viņš, bieži sarunādamies ar tiem, uzsvēra savu tieksmi uz vispārināti poētisku īstenības skatījumu. Mākslinieku sagatavoto risinājumu epizodei «Generāļa Fedorčenko atmiņas» režisors kritizēja tieši par plašu poētisku vispārinājumu trūkumu. Skici «Māte, kas šūpo šūpuli» A. Dovženko papildināja — kadra malās attēloja auļojošo sarkano kavalēriju un degošu ciemu. Skicē «Pusaudzā gadi» bija uzzīmēts zēns, kas kopā ar tēvu laivā ved sienu. A. Dovženko ierosināja tur attēlot «dzīves laivu» — zēns ar sveci rokā laivā brauc pa bezgalīgo ūdens spoguļi garām nosacītajiem krastiem.

Inscenējot darbu «Sižets nelielam stāstam», mākslinieki A. Spešņeva un N. Serebrjakovs centās «samierināt» mūsdienu priekšstatus par interjeru ar vēsturisko atbilstību Cehova laika sadzīvei. «Mēs centāmies izpaust lietu un vides garu, nevis sniegt pašu šo lietu un vides kopiju,»⁴ mākslinieki sacīja. Filmā tika izmantota plaknes kompozīcija, un pats darbs atgādināja kustīgu ilustrāciju, kas atveidoja uz visiem laikiem aizgājušo dzīvi.

Filmas «Komunists» režisors J. Raizmans pirmajā sarunā ar māksliniekiem M. Bogdanovu un G. Mjasņikovu stāstīja par to, kā viņš redz tēmu, par tās risinājuma principiem — parādīt cilvēku likteni uz vēsturisku pārmaiņu fona. Otrajam plānam «vajadzēja būt piesātinātam ar sociāliem notikumiem, ar laikmeta iezīmēm... Tam jābūt dramatiski spraigam un dinamiskam.

Laikmeta romantikai, cildenajiem ideāliem, kuru vārdā tiek izdarīti varoņdarbi, jāaizsedz personiskā drāma. Ķaut gan varonis komunist Gubanovs iet bojā, tas skatītājos nedrīkst radīt pesimistiskas jūtas. Vasilija Gubanova, Deņisa, Fjodora tēliem piešķirtas romantiskas īpašības... Tāpēc izdarāms secinājums: atbilstoši darbojošos personu tēlu un notikumu raksturojumam darbības videi jābūt pacilātai, vispārinātai un saasinātai.»⁵

Tāpat filmas tēla meklējumos, ko veic mākslinieks, tiek izraudzīti režisora skatījumam atbilstoši gleznieciski filmas ekvivalenti.

Daudzi pieredzējuši mākslinieki izmanto zīmējumus, lai atrastu nākamā darba galvenos elementus. Režisoram S. Eizenšteinam bija raksturīgs grafisks filmas «redzējums», spēja domāt ar zīmējumiem. Režisors atceras, ka viņa iekšējam skatienam filmas tēli nemitīgi parādījušies jau ilgi pirms filmēšanas sākuma. «Rodas skices. Tās nav scenārija ilustrācijas. Un vēl mazāk — grāmatas izrotājums. Skices dažkārt rodas no pirmā iespaida par ainu, tās pēc tam tiek scenāriski uzrakstītas.

⁴ Долинский М. От замысла — к фильму. — М., 1969, с. 19.

⁵ Мясников Г. А. Художник кинофильма. — М., 1963, с. 45.

Dažreiz skices jau pirms filmas tapšanas palīdz saskatīt topošo darbojošos personu izturēšanos...»⁶

Eizenšteina veiktajā filmas «Ivans Bargais» grafiskajā izstrādē dominē tādu dramatisku un traģisku situāciju psiholoģiska analīze, kas nosaka personu likteņus. Ivana Bargā ciņa par vienu valsti, ciņa pret bajāru patvaļu iezīmējas kā asiņainu un baismu notikumu ķēde. Zīmējumos parādās Bargā traģiskā figūra, kas veidota ar asiem stūriem, krasi lautzās līnijās — gan uz grīdas guloša (vainas atzišanas ainā), gan salauzīta (grēksūdzes ainā), gan bezspēcīgi nokritusi (skicē prologam). Līniju un pozu juceklis attēlo patvaldnieka drudžaino izturēšanos. Sevišķi izteiksmīgs ir fināla epizodes «Aleksandras ciemats» kompozicionālais risinājums. Cara gigantiskā, salikusī, it kā aizlauztā figūra slienas pāri bezgalīgajai melnajai ļaužu virknei, it kā ar izstieptu roku tos svētījot, it kā atgādinot lijas lidojumu.

Kad materiāls ir izpētīts, mākslinieks nereti ķeras pie kadrēšanas, uzzīmējot visus nākamās filmas kadrus. To parasti ir vairāki simti.

DEKORĀCIJAS

Dekorācijas ir paviljonā vai dabā uzceltas būves, kas veido materiālo vidi, kurā darbojas filmas varoņi. Dekorācijas ir viens no kinodarba idejiski mākslinieciskās ieceres īstenošanas līdzekļiem.

Dekorācija var būt noteikta laikmeta (pagātnes vai mūsdienų) atveidojums un var precīzi atspoguļot arhitektūras, sadzīves priekšmetu un citu detaļu raksturu. Tajā pašā laikā mākslinieks nebūt «nekopē» laikmetu. Dekoratīvais risinājums parasti apvieno sevī vispārīnātu laikmeta tēlu (arhitektūra, interjeri) ar tam raksturīgām izteiksmīgām detaļām. Čehova laika dzīvoklis, piemēram, bija pārblīvēts ar lietām. Filmā «Sižets nelielam stāstam» epizodē, kur Čehovs kā ārsts ierodas pie tirgoņa, skatītājs redz tikai istabas sienas plakni, bet uz tās fona — milzīgu gultu ar daudziem spilveniem un tajā gulošu korpulentu vīrieti.

Labs vides precīza atveidojuma piemērs ir mākslinieka H. Līkuma darbs, par kuru viņš pats stāsta: «Veidojot dekorācijas, domāju pat par smaržu, kāda varētu iederēties attiecīgajā interjerā. Bērniņā dzīvoju mājā, kur mitinājās vairākas strādnieku ģimenes. Mājā gadu gadiem varēja sajūst kāpostu smaržu. Aktierim arī šāda detaļa nav mazsvarīga. Reiz Leonīds Leimanis man piedāvāja iekārtot dzelzslietu tirgotavas interjeru. Kad viss bija gatavs, izlēju uz grīdas petroleju, silķu sālījumu, izmētāju ar mazutu piesūcinātas lupatas. Leimanis, aplūkodams dekorācijas, uzreiz noteica: interjers esot tik ļoti izdevies, ka viņam pat lie-

⁶ Эйзенштейн С. Мои рисунки. — В кн.: Мосфильм, вып. I, с. 211—212.

koties, it kā tajā smaržotu pēc dzelzslietu tirgotavas. Un piemināja: ja arī aktieriem radišoties tādas pašas asociācijas, tās varot būt ļoti nozīmīgas viņu darbā.»⁷

Dekorācija raksturo arī personas. Mākslinieks I. Spinels filmai «Ivāns Bargais» izgatavotajā skicē «Karaļa Sigismunda troņa zāle» ironiski raksturo Polijas valdnieku, novietodams mazo karaļa figūru uz troņa milzīgas, greznas zāles vidū, kuras sienas rotā gigantiskas freskas ar bruņinieku varoņdarbu attēlojumu. Garās celles, šaurie pils gaiteni, pēkšņi pagriezieni, zemie, masīvie griesti, noslēpumainie stūriši, šūpojošās ēnas rada bajāru intrigu atmosfēru.

Dekorācijas veido noteiktu emocionālu vidi — priecīgu, nomācošu vai neitrālu. Lietus un pērkona debesis, zemi mākoņi asociējas ar skumjām vai satraukumu, tīras un augstas debesis modina domu par brīvību un prieku.

Dažreiz, sevišķi ārzemju komercfilmās, dārgo dekorāciju greznumam ir reklāmas mērķi («Ben Hurs», «Kleopatra») vai arī tās tiek izmantotas fantastiskas pasaules atveidošanai («Jaunais Frankenšteins», «King Kongs»).

Atsevišķos gadījumos dekorācijas paceļas līdz reālistiskam simbolam, kā amerikāņu filmā «Lidojums virs dzeguzes ligzdas» (režisors M. Formans), kur metāla restes, kas uzceltas apkārt psihiatriskās slimnīcas ēkai, simbolizē pasaules robežas, kurās ielēgta cilvēka eksistence un no kurienes nav izejas.

Līdzās dekorācijām filmās tiek uzņemti arī *dabas skati*, tas ir, dabiska pilsētas vai lauku ainava. Acīmredzot pie dabas jāpiešķaita arī tādi elementi kā ēkas, tilti, kāpnes, ko var filmēt kā vidi. Piemēram, O. Joseliani filma «Pastorāle» tika uzņemta parastā gruzīnu ciematā.

Daba var kļūt par vienu no filmas varoņiem, kā, piemēram, tuksnesis E. Stroheima filmā «Alkatība», M. Romma filmā «Trīspadsmīt». Ļ. Kuļešova filmā «Pēc likuma» ūdens nošķir varoņus no pasaules. Režisors J. Iljenko, bijušais operators, uzskata, ka filmai ļoti nozīmīgi ir izteiksmīgas dabas vides meklējumi. Filmai «Jāņu vakarā» vajadzēja atrast purvu. Nesekmīgi tika apbraukātas un apskatītas daudzas vietas. Bet reiz, viesojoties pie paziņām, režisors izgāja ārpus ciemata. «Es ieklīdu kaut kādā drausmīgā, bezgala dziļā gravā. Nokāpis tās dibenā, kas atgādināja pekli, biju pārsteigts: tas bija tieši tas, ko es ilgi biju meklējis. Un viss tūlīt nostājās savā vietā. Ģeogrāfiskā vide — dziļā grava, zemes iegruvumi — palīdzēja konkretizēt filmas galveno plastisko un filozofisko ieceri. Iegruvumi — tie ir bezdibenī cilvēka sirdsapziņā, pekles apziņā, kas dzīvo tāda cilvēka dvēselē, kurš darījis ļaunu, tā ir bezgalīga krišana bezdibenī, bezcerīga rāpšanās pa brūkošajām kraujām.»⁸

⁷ Kino, 1981, № 3, 19. lpp.

⁸ Фомин В. Пересечение параллельных, с. 86.

Tomēr ne vienmēr daba pasniedz tādas dāvanas, visbiežāk dabiskā vide ir jādekorē, jāgrimē. Klasisks piemērs tam ir ledus kaujas filmēšana vasarā, uzņemot filmu «Aleksandrs Ņevskis». Dārzos pie Potiļihas (tur atrodas kinostudija «Mosfilm») izcirta ābeles, bet zemi pārklāja ar biezu krīta un šķidrā stikla kārtu. Tā radās ledus kaujas arēna. «Mākslīgā ziema izdevās...» S. Eizenšteins rakstīja. «Mēs «nesamelojām» ziemu, liekot ticēt stikla lāstekām un butaforiskam Krievijas ziemas detaļu atdarinājumam. Mēs no ziemas ņēmām tikai galveno — tās skaņu un gaismas proporcijas: zemes baltumu un tumšās debesis.»⁹ Šādos gadījumos daba zināmā mērā kļūst par dekorāciju un kinokameras priekšā parādās nepazīstamā veidā.

Filma «Nāves ēnā» (režisors G. Piesis, operators M. Kleins, mākslinieks H. Līkums) bija jāuzņem vēlā pavasarī, kad Rīgas jūras līča lielākā daļa jau bija brīva no ledus. Ar pūlēm izdevās sameklēt piemērotu ledus gabalu, uz kura novietoja jūrā aizdzītos filmas varoņus. Biezajos kažokos viņiem bija karsti, bet filmētāji sildījās pavasara saulē. Filmā tomēr panākts vajadzīgais efekts.

Kā dekorācija, tā daba kļūst par kinodarba attēlojuma objektu, materiālu, veidojot vidi personu darbībai. Kino līdzās dekorācijām izmanto *butaforiju* — dažādus priekšmetus (modeļus, skulptūru, rotaslietas, ordeņus utt.), kas imitē īstos, tikai izgatavoti no lētākiem un vieglākiem materiāliem.

KOSTĪMS

Kostīmu sauc par cilvēka dekorāciju. Tas tikai daļēji ir pareizi, ja ņem vērā vienīgi vārda «dekorācija» pamatnozīmi — tas cēlies no latīņu vārda «decoro» — *izrotāju*. Kostīms ne tikai izrotā. Tas pauž varoņa sociālo, vēsturisko un nacionālo piederību, atspoguļo viņa raksturu un sabiedrisko stāvokli, viņa vecuma īpatnības. Visizteiksmīgākais kostīms maska ir Č. Caplinam un M. Linderam. Caplins tērpu it kā būtu aizņēmis no kāda cita: šaura žakete, noslīdējušas bikses, lieli zābaki, mūžīgais katliņš un spieķītis — tie ir tāda cilvēka atribūti, kas cenšas izlikties laimīgs, bet īstenībā ir mūžīgs izstumtais. M. Lindera varonis izraisa pretēja rakstura smieklus — dendijs, kam parasti pasaulē labi klājas, iekūlies ķezā, un viņam jāpieliek visas pūles, lai saglabātu cieņu. Eizenšteins «apgērba raksturus». Viņš ietērpa Ivanu Bargo melnā mantijā, palielinādams jau tā lielo aktiera augumu. Viņa apgērbs te krit mierīgās krokās, te līdzīgi liela, melna putna spārniem noplivo gaisā, akcentējot cara svaidīgo raksturu. Jefrosiņa Staricka (S. Birmane), ko kveldina godkāriīgi nodomi, svinīgi iedrapēta smagos apgērbos. Filmā «Aleksandrs Ņevskis» (S. Eizenšteins) ir vēl viens interesants piemērs.

⁹ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 1, с. 174.

sandrs Ņevskis» Eizenšteins kostīmu izvēlē mākslinieciskā izteiksmīguma dēļ upurē vēsturisko ticamību.

Estētiskā kritērija dominēšanas tendence varoņu kostīmu risinājumā dažās 30. gadu filmās radīja tādas sekas, ka sāka rādīt pilnīgi baltus tērpus. «Spoža baltuma jūra viļņojās skatītāju vienmēr iemīļotā žanra — daudzu kinokomēdiju kadros. Baltas bija izšūtās kolhoznieču jaciņas I. Pirjeva komēdijās, Maskavas cirka artistu sportiskie svīteri («Cirks»), fizikultūriešu sporta krekliņi («Vārtsargs»), atpūtnieku krekli un vasaras bikses («Meitene steidzas uz satikšanos»).»¹⁰

Kostīma maiņa var nozīmēt likteņa pārmaiņu. Piemēram, filmā «Bet rītausmas šeit klusas...» (režisors S. Rostockis, mākslinieks S. Serebrenņikovs) meitenes ģērbušās karavīru formas tērpos, bet atmiņu ainās nēsā kleitas. Ļ. Orlovai viens no Pelnrušķītes tēla komponentiem bija milzīgos zābakos ģērbtās suškes pārvēršanās par estrādes «zvaigzni». Pēc Gogoļa stāsta uzņemtajā filmā «Šinelis» (mākslinieks J. Jeņejs) — šinelis, bet vācu režisora F. Mūrnavas filmā «Pēdējais cilvēks» — livreja kļuva par draudīgu dzīvības un nāves simbolu.

Tā saucamajās kostīmfilmās varoņu apģērbs izraisa interesi kā vēstures atribūts, apmierina skatītāju ziņkāri un vēlēšanos ielūkoties laika dzīvē. Kostīmfilmu principi izpaužas arī vesterņos — apģērbs kļūst par personas zīmi. Piemēram, «labs» šerifs atšķiras no «slikta» šerifa ar to, ka nēsā cilindru.

Apģērbs var arī uzsvērt varoņa noskaņu, jūtas vai stāvokli. Metāla karkass zem Ofēlijas apģērba, bezspēcīgi nokarājušās piedurknes pastiprina tēla traģisko skanējumu (filma «Hamlets», māksliniece S. Virsaladze).

Kostīma izteiksmes iespējas ir daudzveidīgas. Tas ir svarīgs filmas mākslinieciskās struktūras elements un tiek veidots atkarībā no žanra, darba stila, varoņa rakstura, aktiera ārienes utt. Tikai tad, ja tiks ievērotas visas šīs savstarpējās sakarības, varēs panākt veiksmīgu tēlaino risinājumu.

To uzskatāmi raksturo arī kostīmu mākslinieku darbs latviešu filmās. Lielu darbu ieguldīja Austrā Melnāre filmas «Pūt, vējiņi!» tapšanā. «Gatavojoties filmas uzņemšanai, mēs visi apzinājāmies, ka «jāielaužas» senā laikmetā — XI gadsimtā. Atbalsi neradušas mīlestības traģēdija, dziļas jūtas, kas nonāk konfliktā sociālās nevienlīdzības dēļ, kļūs saprotamākas skatītājiem, ja filmā izdosies atveidot daudzas tālaika sadzīves īpatnības un paražas. Dabiski, ka kostīmam šādas filmas veidošanā bija svarīga nozīme. Kopā ar zinātniekiem etnogrāfiem pirmo reizi rekonstruējām latviešu XI gadsimta nacionālo tērpu.»¹¹ Labus rezultātus vienmēr dod aktiera radoša sadarbība ar kostīmu mākslinieku.

¹⁰ Кузнецов В. Костюм на экране. — М., 1975, с. 91.

¹¹ Кино, 1981, № 3, 19.—20. lpp.

Kad uzņēma filmu «Meldru mežs», E. Pāvuls lūdza A. Melnāri, lai sagādā mājās adītu svīteri, kuru viņa varonis varētu uzģērbt zvejnieku svētkos. Pēc viņa domām, moderns uzvalks arī svētkos nesaderētos ar zvejnieka tēlu. Viņa varonis nav nabadzīgs, taču viņam nav laika domāt par modi. Zvejniekiem ir cita dzīves vērtību mēraukla. Citā reizē, gatavojoties filmas «Latviešu strēlnieka stāsts» uzņemšanai, režisors P. Armands ierosināja E. Pāvulu veidot Jankas Pipara tēlu atbilstoši A. Melnāres veidotajā kostīmā ietvertajam raksturam. Tas ir augsts novērtējums kostīmu mākslinieka darbam.

«Kostīmu māksliniekam bez kostīmu vēstures jāzina pati cilvēka biogrāfija, tas ir, cilvēces vēsture. Un abas šīs vēstures jāpēta savstarpējā saistībā. Tikai tad var ķerties pie modelēšanas... Veidojot kostīmus filmai «Pieskāriens» par Jāni Fabriciusu, mēs speciāli pētījām to gadu militāro formu. Mūs interesēja ne tikai tās paveidi, ko nosaka dienesta pakāpe un amats, bet arī valkātāju raksturi — kā katrs no viņiem valkā cepuri, šineli, zābakus. Ar kostīmu akcentējām katra cilvēka — strādnieka, zemnieka, inteligenta — sociālo izcelšanos.»¹² Tā par kostīmu mākslinieka darbu izsakās Dagne Melnāre.

GRIMS

Kinokameras objektīvam piemīt pārsteidzošs redzīgums, tas nesaudzīgi fiksē visu neīsto, nedabisko aktiera izskatā, mīmikā vai kustībās. Un tomēr gandrīz neviena filma neiztiek bez grima. *Grim*s ir aktiera sejas daļēja vai būtiska pārmaiņa, lai ar krāsu, plastisko un matu uzlīmju, frizūras vai parūkas palīdzību izveidotu noteiktu tēlu. Tas nepieciešams arī sejas ādas defektu novēršanai, filmēšanai uz krāsainās lentes atkarībā no epizodes koloristiskā risinājuma utt.

Vissarežģītākais ir *vēsturiskais grims*, jo pēc tam, kad filmu sāk demonstrēt kinoteātros, plašā auditorija kritiski novērtē grima kvalitāti. B. Ščukins panāca lielu līdzību ar V. I. Ļeņinu. Viņš ne tikai izmantoja grimu, bet arī ar sarežģīta muskuļu sasprindzinājuma palīdzību mainīja sejas izskatu. Viņš «kaut kādā veidā pacēla uz augšu vaigus — līdz ar to acis mazliet mainīja formu — un izvīrēja uz priekšu apakšlūpu... Tas viņam acīmredzot nebija viegli, jo, tikko viņš nogura, tā zaudēja līdzību ar Ļeņinu.»¹³

Dažreiz nav iespējams izpildīt prasību par tēlotāja portretisko līdzību ar vēsturisko personu, jo trūkst ticamu portretu vai arī režisors labāk koncentrē pūliņus, lai radītu māksliniecisku priekšstatu par varoni. Veidojot Ivana Bargā tēlu, S. Eizenšteins cen-

¹² Kino, 1981, № 3, 20. lpp.

¹³ Ромм М. Беседы о кино, с. 43.

tās visās detaļās panākt aktiera izskata atbilstību iecerētajam tēlam. Viņš lika pagarināt N. Čerkasova galvu un atrisināt zoda problēmu. «Eizenšteins lieliski izprata cilvēka ķermeņa proporcijas un vienmēr raudzījās, lai aktierim viss būtu kā viens vesels,» atceras grima mākslinieks V. Gorjunovs. «Tādēļ viņš man tūlīt norādīja: «Vai tu ievēroji, ka Čerkasovam ķermenis un rokas slikti saskan ar galvas formu? Tai jābūt tādai (un zīmē savu «gurķi»).»¹⁴ Strādājot pie Bargā tēla izveides, režisors vadījās no aktiera dotumiem, viņš šo lomu rakstīja speciāli N. Čerkasovam, ievērojot viņa individualitāti. Laika gaitā un atkarībā no apstākļiem Bargā raksturs mainījās, mainījās arī izskats. N. Čerkasovs ilgas stundas pavadīja grimētavā.

Grima māksliniekam A. Andžānam daudz pūļu prasīja darbs ar profesora Poļežajeva grimu (filma «Baltijas flotes deputāts»). Autori izvīrēja sev uzdevumu radīt vispārinātu progresīva krievu zinātnieka tēlu, cilvēku ar dziļu prātu, spilgtu temperamentu, asu raksturu. Bez tam ar grima palīdzību bija jāparāda varoņa cienījamais vecums. N. Čerkasovam tika izgatavota pusparūka (pakausi un deniņš palika paša aktiera mati). Tas ļāva viņam izdarīt nepiespiestas kustības — pieskarties deniņiem, pakausim utt. Lai padarītu brīvāku mīmiku un atbrīvotu sejas muskuļus, bārdi un ūsas izgatavoja no vairākām daļām.

Filmā «Purva bridējs» Kristīnes lomas tēlotāja V. Artmane bija vecāka par savu varoni. «Ja šo gadu intervālu izdevās samazināt, pirmām kārtām par to jāpateicas grima māksliniecei Elitai Rudzītei. Pilnīgi pretēju uzdevumu viņai nācās risināt filmā «Dāvana vientuļai sievietei», kurā es tēloju milicijas leitnantes lomu. Lai izpildītu uzdevumu, mana varone nomaskējas par vecu sievieti. Bija nepieciešams ļoti sarežģīts grims, kas neizturamā karstuma dēļ kuru katru brīdi varēja deformēties. Situāciju vēlreiz izglāba Elita Rudzīte. Faktiski viņa veica zinātnisku eksperimentu, kas deva iespēju grimu droši nofiksēt. Reizēm vecas zemnieces grimā un kostīmā gāju uz kolhoza ēdnicu. Mani ne reizes nepazīna.»¹⁵ Tā V. Artmane stāsta par grima mākslinieka darbu. Tikpat sarežģīts bija grima mākslinieka J. Rības uzdevums filmā «Uzbrukums slepenpolicijai», kur galvenās lomas tēlotājam Ģ. Jakovļevam vajadzēja veidot vairākus pilnīgi atšķirīgus grimus, jo viņa varonim Karlsonam konspirācijas nolūkos bija krasi jāmaina izskats. Ne mazāk sarežģīts ir grima mākslinieka darbs filmās, kas aptver ilgāku laika posmu un varoņi redzami dažādā vecumā. Tāda ir A. Kairišas loma filmā «Trīs minūšu lidojums» (grima mākslinieks J. Rība) vai L. Ozoliņas un citu aktieru lomas daudzsēriju televīzijas filmā «Ilgais ceļš kāpās».

Grimam jāizpauž varoņa raksturs. Eizenšteins filmas «Ivans Bargais» skicēs uzzīmēja Basmanovam kaut kādu nekrievisku

¹⁴ Искусство кино, 1968, № 1, с. 143.

¹⁵ Кино, 1981, № 3, 21. лрр.

izskatu: «bārda īsa, sprogaina, mati viņaini». Atbildot uz V. Gorjunova kritisku piebildi, viņš jautāja:

— Bet ko tu ierosini?

— Teiksim, bārdu kā lāpstu, kā toreiz nēsāja.

— Ja pielīmēsim tavu bārdu kā «lāpstu», iznāks sētnieks vai salatēvs. Bet mums vajadzīgs stiprs raksturs, stipra griba. Tāpēc nepieciešams, lai bārda būtu nevis mīksta, bet cieta, sagriezusies spirālē. Mati savijušies ciešos gredzenos, melni, iesirmi, ar spīdumu, lai tajos cīnītos gaisma un ēna.¹⁶

Atšķirībā no vēsturiskā grima *sociālais grimis* sniedz vispārīgāku priekšstatu par cilvēka sociālo statusu — vai viņš ir bokseris, skolotājs, profesors, spiegs, ļaundaris, kovbojs, šerifs utt. Tā ir sava veida sociālā zīme, kinematogrāfiskais zīmogs, ko lieto, lai skatītājiem būtu vieglāk orientēties. To pašu var teikt arī par kinozvaigznes izskatu: B. Bardo pirmajās filmās veidoja amorfus tēlus, līdz tika atrasts izskats, ko pēc tam bezgalīgi tirāzēja.

Stingri ņemot vērā īstenību, nepieciešams grimā saglabāt personas nacionālās iezīmes. Sevišķi pabeigts un pilnīgs ir pulkveža Usižimas (L. Sverdļins) grimis filmā «Voločajevas dienas» (grima mākslinieks A. Andžāns). Salts skatiens, kas slēpts aiz bieziem briļļu stikliem, smaids, kas atsedz uz priekšu izvirzītus zobus, švītīgas ūsiņas pilnīgajā, labi barotajā sejā — tāds ir samuraja portrets. Aiz viņa ārējā spožuma un patīkamā izskata slēpjas aprēķināta cietsirdība un vēsa augstprātība.

Veiksmīga nacionālā grima piemērs ir K. Sebra tēlotā gruzīnu režisora Filipa loma filmā «Tauriņdeja» (grima māksliniece T. Smirnova). Filmēja Gruzijā, un turienieši nespēja atšķirt latviešu aktieri no saviem tautiešiem. Jāatzīmē arī K. Sebra lomas filmās «Balāde par Beringu un viņa draugiem» un «Dimā Kaukāzā», kur ar grima palīdzību aktieris labi iejutās citu tautu pārstāvju tēlos.

Grimam ir liela nozīme aktiera darbā. Režisors R. Kalniņš atceras: «Filmējot «Cepli», grima meistare reiz ne sevišķi precīzi izveidoja Bertas frizūru: atšķirība bija tik nenozīmīga, ka neviens no mums, ieskaitot aktrisi, to nepamanīja. Taču tēlot Helga Dancberga nespēja. Filmējām un filmējām vienu un to pašu skatu. Tad kārtējā mēģinājuma laikā ienāca grima māksliniece, viņas redzīgā acs bija pamanījusi pieļauto neprecizitāti — matu sasukājumā kaut kas tika pielabots, un aktrise tūdaļ pat atguva spēju strādāt.»¹⁷

Grimē ne tikai seju, bet vajadzības gadījumā arī visu ķermeni. D. Grifitam bija rasistiski aizspriedumi, tādēļ viņa filmās nēģerus tēloja nogrimēti baltie. Kino grimē ne tikai cilvēkus, bet arī

¹⁶ Искусство кино, 1968, № 1, с. 144—145.

¹⁷ Кино, 1981, № 2, 22. lpp.

dzīvniekus, ja tas nepieciešams. Filmā «Jautrie zēni» (režisors G. Aleksandrovs, mākslinieks A. Utkins) atbilstoši scenārijam vajadzēja filmēt mazu jēriņu. Taču palīgi nevarēja sameklēt «tēlotāju» un paziņoja režisoram, ka janvārī (tad notika filmēšana) jēri nedzimst. Atrada izeju — par jēru nogrimēja eksterjera sugas sunīti. Viņam pašuva ādu, izgatavoja nagus un jēra galvu. Suņuks lieliski tika galā ar lomu.

Grims ir viena no mākslas tēla radīšanas formām. Tam jāatbilst režisora iecerei, žanram, darba stilam, aktieru tēlojuma stilam.

Operatora māksla

Operatora meistarības tapšana.

Ceļš uz filmu.

Kinematogrāfiskais plāns

Rakurss

Filmēšana kustībā

Kadra kompozīcija.

Krāsa uz ekrāna

«Lai kā es arī nelūkotos kinokameras vizīrā, filmu es neredzēšu,» izteicies kāds no režisoriem. Vai tas ir pārspilējums? Iespējams. Tomēr ne tik liels, kā pirmajā brīdī var likties. Bez šaubām, režisors filmu redz tādu, kādu to veido filmēšanas laukumā. Taču tas, ko rada mākslinieks, režisors, aktieris (pirms filmēšanas arī operators), ir tikai filmas objekts, tās materiālais projekts, bet pati filma — tie ir kinolentes ruļļi, uz kuriem fiksēti it kā sastinguši attēli, kas atdzīvojas projekcijas laikā. Lūk, šī istā filma «jāparedz» operatoram, ievērojot kinoattēla likumsakarības, filmas lentes, gaismas un krāsas īpašības, dažādo objektīvu iespējas, objektu pārvietošanos kinokameras priekšā un daudzus citus faktorus.

Sākumā operators izpētī scenāriju, filmas režijas izstrādi, lai gūtu skaidru priekšstatu par sižeta attīstību, tēlu virzību un raksturu veidošanos. Ar mākslinieku viņš apspriež dekorāciju un kostīmu skices, dabiskās vides filmēšanas vietas, grīmu un krāsu risinājumu (ja filma ir krāsaina). Operatoram jāprot redzēt montāžiski — filmējamie kadri jāaplūko atbilstoši to vietai un nozīmei filmas kontekstā, jāsajūt epīzodes vai ainas ritms un temps. Viņam jābūt skaidram priekšstatam par varoņa psiholoģiju, grīma īpašībām un mīmikas īpatnībām, par aktiera sejas izteiksmīgumu dažādos rakursos. Vārdu sakot, kinooperators ir pēdējā instance filmas ceļā no ieceres dzimšanas līdz filmas lentē fiksētam attēlam.

OPERATORA MEISTARĪBAS TAPŠANA

Padomju operatoru meistarība veidojusies kinohronikas un dokumentālā kino ietekmē. Dokumentālajā ekrānā cilvēka dzīves epīzodes bija iekļautas vēstures kontekstā, tajās reālais cilvēks darbojās konkrētos apstākļos. Iedziļināšanos cilvēka psiholoģijā operatori mācījās no krievu klasiskās literatūras, no A. Puškina,

Ļ. Tolstoja, N. Gogoļa, M. Gorkija darbiem. Tā, piemēram, A. Golovņa veidojās par meistarū, strādājot pie filmas «Māte» tapšanas, kuras pamatā ir M. Gorkija darbs, A. Moskvins pēc N. Gogoļa «Sineļa» ekranizējuma kļuva pazīstams kā mākslinieks ar oriģinālu skatījumu.

Divdesmitie gadi, mēmā kino posms, ir vētrainu izteiksmīguma meklējumu laiks. Ļ. Kuļešova skola izstrādā un pamato kinokadra kompozīcijas lakonismu, precīzu kinoaktiera mīmikas izteiksmīgumu, attēla tempa un ritma problēmas. S. Eizenšteins un operators E. Tisē izdara spožus eksperimentus, pēc dažādām pazīmēm izmēģinot kinokadra, asa rakursa, attēlu savienojuma, to sakaru un sadursmju psiholoģisko iedarbību. Viņi tiecās pēc ainavas, priekšmeta, detaļas un galvenokārt cilvēka sejas ekspresīva izteiksmīguma, sevišķi afekta stāvokli.

V. Pudovkins krievu reālistiskās mākslas iekarojumus apvieno ar kinematogrāfa sasniegumiem. Filmā «Māte» viņš kopā ar operatoru A. Golovņu rada psiholoģiski pārliecinošus raksturus, akcentējot uzmanību uz portretiem, ar izteiksmīgu rakursu un detaļu palīdzību panāk emocionālu attēlu. Liriskas ainavas, varenās ledus iešanas ainas tur salīdzinātas ar piesmakušo kroga atmosfēru, ar Vlasovu dzīvokļa telpas drūmo noslēgtību, līdz ar to nosakot darba emocionālo tonalitāti.

A. Moskvins kopā ar G. Kozincevu un L. Traubergu eksperimentēja (filmā «Sinelis») ar gaismu: kadrā ienāk ēna, atrodas blakus gaismai, pāriedama tajā, tāpat kā gaisma pāriet ēnā. Šī spokainā pasaule, kurai it kā trūkst pastāvīgu struktūru un noteiktu krāsu, tiek uztverta kā uz ekrāna projicēts draudīgo spēku ielenktā «mazā» cilvēka apziņas stāvoklis.

D. Demucka kinokamerai ir raksturīgs episks svinīgums, sevišķi tad, kad tiek attēloti svarīgi momenti cilvēka dzīvē — dzimšana un nāve (filma «Zeme»). Šie dabas noslēpumi noris uz dabas fona. Tas it kā paceļ cilvēku mūžīgās esības augstumos. Ar to izskaidrojama attēla svinīgā noskaņa, dižās panorāmas un ilgie portretu plāni, kas uzņemti tā, it kā to fons būtu pati mūžība. Filmā līdzās Bērnām. Vectēvam, Vasilijam, Homai, Meiteinei, Dzemdētājai par varoņiem kļūst arī Zeme, Lauks, Debesis, Augļi. D. Demuckis filmē ar mikstu, zīmējošu optiku, pasaule viņa filmās tiek skatīta it kā caur vieglu dūmaku, kurā harmoniski tiek atrisināti redzamā kontrasti.

Divdesmitie gadi padomju operatora mākslā bija meklējumu un sasniegumu, spilgtu talantu un atklājumu, kinovalodas izteiksmīguma veidošanās laiks.

Jauns posms padomju operatora mākslas vēsturē sākas ar skaņas ienākšanu kino. Sevišķa uzmanība tagad tiek pievērsta runājošajam aktierim, kinokamera to «uzmana», tiek filmēti gari plāni, ko diktē dialoga attīstība. Virs aktiera galvas parādijās mikrofons, un, lai kinokameras troksnis netraucētu ieskaņošanu, to izolēja, ievietoja speciālā kabīnē aiz stikla sienas. Par

kinokameras kustību, par dekorācijām, par neparastiem un asiem rakursiem nebija ko domāt. Sākās vārda valdīšanas laiks, kino atdeva savas pozīcijas teātrim. Operatoru pūliņi tagad tika vērsti uz pilnīgāku cilvēka attēlošanu. Mēmais kino galvenokārt bija portreta māksla. Tam pakļāvās emociju un fiziskās darbības pasaule, bet domu un dziļu iekšēju pārdzīvojumu sfēra bija maz pieejama. Mainījās pats kadrs kā montāžas vienības jēdziens, tika uzņemti līdz 60 metriem gari plāni, kādi mēmajā kino nebija domājami. Izteiksmes smagumcentrs no montāžas pārvietojās uz kadru. Kadrs kļuva ietilpīgāks, blīvāks, tā kompozīcija — sarežģītāka, palielinājās informatīvais diapazons.

Lūk, kadrs no B. Barneta filmas «Nomale» (operatori I. Kirillovs, A. Spiridonovs). Priekšplānā divi kurpnieki — krievs (A. Cistjakovs) un vācietis (H. Klērings). Pa kreisi dziļumā balta mājas siena ar brūnu skārda jumtu, rati ar snaudošu zirgu, nelīdzens žogs, gāzes lukturis, vēl tālāk aiz žoga kaut kādas būves un koku galotnes dārzā. Kamera it kā iegremdē skatītāju stingušajā mazpilsētas pasaulē, kur dzīve šķiet izšķīdusi lietu, bezgalīgu sīku darišanu un notikumu haosā.

Samierinādamies ar nepieciešamību filmēt garus plānus, operatori mēģināja kinokamerai atgūt brīvību. Filmā «Pretplāns» A. Gincburgs, Z. Martovs, V. Rapoport, sagraujot statisko kadru monotonumu, kustībā uzņem filmas varoni Babčenko (V. Gardins), kurš iet ar melno kauna karogu. Ar ritma un fona palīdzību tiek uzsvērts viņa saspringtais garīgais stāvoklis.

Operators B. Volčeks, filmējot B. Ščukinu V. I. Ļeņina lomā, panāk lielisku portretisko līdzību: viņš izmanto gaismas risinājuma iespējas. B. Volčeks sastādīja apgaismojuma shēmu ar pieciem gaismas veidiem: zīmējošā gaisma (ši gaisma virzīta tā, lai veidotos dziļas ēnas), papildu piegaisojums (ēnām), izklīdētā kopējā gaisma, pretgaisma (lai atšķirtu attēlu no fona), fona gaisma.

A. Moskvins trilogijā par Maksimu un filmā «Sinelis», izmantojot zīmējumu ar gaismas plankumu, filmē darbību uz mazliet vispārināta fona. N. Naumovs-Stražs filmā «Mēs no Kronštates» ar pelēko un melno krāsu ataino skarbo pilsoņu kara atmosfēru, draudīgās debesis, jūras fortu un kuģu faktūru. Viņš parāda izvērsto kaujas lauka telpu un varoņdarba patētiku, no apakšas filmējot matrožus, kas nāves soda izpildīšanas ainā metas no kraujas jūrā. Klasiska kontrastu skaidrība ir raksturīga «Aleksandra Ņevska» (operators E. Tisē) vizuālajam risinājumam. Jaunas jēgas piešķiršana tradicionālajai krāsu nozīmei (melnā krāsa — tumsas, draudu, nelaimes krāsa, baltā krāsa — brīvības, prieka krāsa) organiski izriet no filmas: baltā krāsa — sniega, aukstuma, iebrukuma krāsa (krustnešu baltie apmetņi), nedzīvuma un necilvēcības krāsa, bet krievu karavīru melno apģērbu krāsa ir cerību krāsa.

Lielā Tēvijas kara gados mākslas kino dokumentālā kino

ietekmē no tradicionālajiem risinājumiem (I. Pirjeva «Rajona komitejas sekretārs») nonāca pie jaunas stilistikas (M. Donskoja «Varavīksne», operators B. Monastīrskis, 1943). «Varavīksnē» dabas harmonija — liriskā ainava, sniega tīrība — un Oļenas Kostjukas un viņas bērnu tēlu gaišais cilvēciskums nostatīti pretī fašistu zvēriskajai cietsirdībai: viņu melnās figūras, dzeloņstieplu žogi ir naidīgi pašam Ukrainas zemes izskatam.

Pēckara gados turpinās kara tēmas apjēgšana, operatori meklē jaunus līdzekļus, lai analizētu cilvēka garīgo pasauli kara apstākļos. Kara gados kino attēloja cilvēku kaujas laikā, niknuma un atreibības uzliesmojumā, turpretī tagad dziļi tiek analizēta cilvēka apziņa kara apstākļos. Par sevišķi nozīmīgu parādību kļūst kustīgās kameras izmantošana. Kamera pavada Andreju Sokolovu (filmā «Cilvēka liktenis», operators V. Monahovs): seko viņa bēgšanai un divkaujai ar lidmašīnu, vēro viņa atgriešanos dzīvē pēc nejaūši atrastā zēna izmisuma pilnā kliezdiena — «tēti!». Pasaulē it kā noslēdzas apkārt varonim, pārvēršas par viņa dzīves fonu, dabas un apkārtējās vides stāvoklis ir it kā akompanementi varoņa dzīves pavērsieniem.

Filmā «Balāde par kareivi» (operatori V. Nikolajevs un A. Saveljeva) izmantots subjektīvās kameras paņēmieni (skatiens uz notikumiem ar varoņa acīm) — aina ar tanku vai epizode, kurā māte skatās uz ceļu. Subjektīvā kamera lieliski izmantota filmās «Lido dzērves» (operators S. Urusevskis) un «Ivana bērnība» (operators V. Jusovs).

Auglīgi bijuši operatoriskie meklējumi filmās par mūsdienām. V. Lavrovs filmā «Viena gada deviņas dienas» veido sarežģītu kadra kompozīciju, lai skatītājs varētu sajust zinātnei risināmo problēmu dziļumu, bet pēc tam pabeidz savus pūliņus ar klasiski vienkāršu risinājumu: Gusevs iet gar sienu, aiz kuras strādā reaktora sarežģītie mehānismi, fiziķa melnā figūra asi iezīmējas uz baltā fona.

Filmās «Viena gada deviņas dienas» un «Priekšsēdētājs» tiek īstenota jauna portreta stilistika — portretam ir raksturīga sarežģītība, tajā dažkārt apvienojas pretrunīgas īpašības. Gusevs (A. Batalovs) pārdzīvo smagas slimības lēkmi, noliecies pār roku mazgājamo ierīci. Skarbs ārējā izskata askētisms, akcentēta ikdienišķība kostīmā, asi izteiksmīga mīmika, ekspresīva, nereti pretrunīga, dažreiz negatīvu jūtu izpausme — tāda ir sarežģītā paleta, ko izmanto aktieris M. Uljanovs, operators V. Nikolajevs un mākslinieks S. Ušakovs, lai iemiesotu priekšsēdētāja Jegora Trubņikova neikdienišķo raksturu.

CEĻŠ UZ FILMU

Filmas vizuālā risinājuma meklējumos operators noiet apmēram tādu pašu ceļu kā mākslinieks, taču viņam skaidrāk par visiem redzamas nākamās filmas kontūras. Pat ar visrūpīgāko

gatavošanos filmēšanai tā ne vienmēr notiek atbilstoši iecerētajam. J. Iljenko atceras, ka reiz viņš atradis lielisku būvbedri kādas epizodes filmēšanai. Septiņpadsmit reižu grupa izbraukusi uz šo vietu un septiņpadsmit reižu atgriezusies bez rezultāta. Bedre bija jāpiedūmo, taču dūmi tur neturējās. Bet nākamajā reizē, kad grupa atteikusies braukt, operatoram izdevies uzfilmēt vajadzīgo kadru.

S. Gerasimovs tāpat runā par korektīvām, ko dzīve izdara filmēšanā. «Zirgs sāk auļot, jo to nobiedējis pirotehniķu sagatavotais sprādziens, aizrāvis tēlotājs nepamana tuvojošos automobili, kādam aizķērusies kāja, un viņš nokritis, bet viņam virsū joņo jātnieki, — tādu gadījumu diemžēl nav maz ikvienas lielas ainas un vēl jo vairāk kauju ainas filmēšanā.»¹

Notiek arī līdzīgi neparedzēti gadījumi. Aktieris apstiprināts lomai, izdarīti izmēģinājumi filmējumi, izpētīta sejas faktūra, operatora apziņā jau iezīmējies varoņa izskats. Bet pēkšņi režisors uzaicina citu aktieri. Tā reiz gadījās pazīstamajam operatoram J. Andrikanim filmā «Otello». Dezdemonas tēls, kas viņa priekšstatā jau bija izveidojies citas aktrises tēlojumā, traucēja viņu šai lomā filmēt I. Skobcevu. Radās arī papildu grūtības: I. Skobceva slikti reaģēja uz gaismu, tādēļ viņai no tilla izgatavoja speciālu aptumšojumu, bet jau vēlāk, pēc apgaismojuma meklējumiem un iedziļināšanās tēlā, piefilmēja tuvplānus. Pakāpeniska atbrīvošanās no uzmācīgā priekšstata un neatlaidīgs darbs ar apgaismojumu deva vajadzīgo rezultātu.

Dažkārt kādas ainas vizuālais risinājums noskaidrojas tikai filmēšanas laikā. Tā, piemēram, filmas «Rita» scenārijā bija paredzēts uzņemt mirstoša karavīra Aivara pirmsnāves vīziju — viņa atgriešanos dzimtajās mājās. Operatoram M. Rudzītim un citiem filmēšanas grupas locekļiem sākotnējais variants bija nepieņemams. «Scenārijā bija minēts: bēgļi slēpjas okupētajā teritorijā uz bēniņiem. Smagi ievainotais Aivars mirst, murgu par mājām, par līgavu. Aiz maza lodziņa redzam — ārā līst. Nakts. Parādās vīzija: mierīga ainava, vasaras lietus caur saulstariem. Ganās zirgi, aitas. Varonis staigā pa šo bukolisko peizāžu un nonāk pie sava nama. Aiz loga rūs parādās jaunekļa līgavas seja. Meitene smaida... Uzņemšanas grupa, jūtot šo pieraksta neīstumu, ilgi gaidīja un novilcināja epizodes uzņemšanu līdz pat montāžas periodam, kad beidzot radās īstais priekšstats par to, kādai jābūt vīzijas aintai... Radās kadru sērija, kurā melni, rudeniģi koki. Nogurusī, pelēka zeme. Vienlaidu apmākusies debess. Parādās gājējs. Aivars ir lauku jaunekļa tērpā, viņš iet pazīstamu ceļu. Ar katru kadru gājējs tuvojas aparātam, līdz beidzot tuvplānā redzam viņa seju, mierīgu un apskaidrotu. Nācējs ir saņiedzis mērķi. Nākošais kadrs — apsūņojusi zemnieku māja. Neviens cilvēka, nekādas sejas, nekādas līgavas. Kadrā Aivars viens pats. Dzirdam viņa balsi: — Mājās — ... Ādolfa Skultes mūzika

¹ Гeрасимов С. О киноискусстве. — М., 1960, с. 38.

šai montāžas frāzē uzbur mūžīgu cilvēka cerību, kas pārvar notikuma traģismu. Epizode kļuva par filmas emocionālo kulmināciju. Bet kas būtu bijis ar apaļajām aitiņām, spriganajiem kumeļiem un nekad filmas gaitā agrāk neredzēto smaidošo līgavu?»²

Operatora darbs tiek realizēts ar specifiskiem līdzekļiem: ar plānu, rakursu, kameras kustību, kadra kompozīciju.

KINEMATOGRĀFISKAIS PLĀNS

Plānu nosaka attēla mērogs, kas mainās atkarībā no kinokameras attāluma līdz filmēšanas objektam un atkarībā no optikas maiņas. Izšķir tālo plānu, kopplānu, vidējo plānu, tuvplānu un detaļu. Par plāna mēru izmantojama uz ekrāna redzamā cilvēka figūra. Tālajā plānā tiek fiksēta galvenokārt telpa (cilvēka figūrai tiek pievērsta mazāka vērība). Kopplānā redzama visa figūra, vidējā plānā — no galvas līdz ceļiem, tuvplānā — tikai galva. Tomēr šāds dalījums ir nosacīts. Istenībā filmēšanas objekts var atrasties tuvāk vai tālāk no objektīva. Kopplāns var būt tāls, bet var arī tuvojies vidējam. Detaļa ir cilvēka sejas daļas (acis, mute, daļa galvas utt.) vai arī kāda priekšmeta daļas attēls.

Kopplāns tiek uzskatīts par aprakstošu. Tas iepazīstina skatītāju ar vidi, kurā darbosies varoņi. Filmā «Komsomoļska» varoņi redz tālumā jaunceltni, kur cita pēc citas eksplodē degvielas noliktavas. Kopplāns parāda, cik plaša ir diversija, kas apdraud celtni. Kopplānam tādējādi var būt arī papildu nozīme. Filmā «Nenosūtītā vēstule» helikopters paceļas gaisā, un skatienam paveras nepārredzamā taiga, kuras plašumā arvienniecīgākas kļūst cilvēku figūriņas. Bezgalīgajā telpā it kā slēpjas briesmas: cilvēki tajā var pazust. Te kopplāns ietver sevī traģēdijas ekspozīciju.

Līdzīgi ir filmā «Pūt, vējiņi!», kur dabas attēlojums sākumā liek nojaust tālākos dramatiskos notikumus. Turpretī filmā «Puika» vizuāli skaistie, mierīgi plūstošie kadri ievada lauku mājas nesteidzīgajā pasaulē, ko iepazīsim tās mazā varoņa skatījumā.

Nepārdomāta attieksme pret kopplānu var radīt negatīvu rezultātu. Baltkrievu filmas «Kriņīci» ekspozīcijā sniegts no lidmašīnas filmēts kopplāns. Skatītājam tiesības gaidīt, ka sekos notikumi, kuri vērienīguma ziņā saskanēs ar objektīva fiksēto plašumu. Istenībā filmas darbībai ir kamerstila raksturs, tādēļ filmas sākuma vērienīgie plāni rada ironisku attieksmi.

Kopplāns vienmēr nosaka attieksmi starp telpu un cilvēku. To labi saprata Č. Čaplins. Vēlēdamies izraisīt līdzjūtību pret savu varoni, viņš filmas beigās parāda to kopplānā. Mazā figūriņa paliek vienatnē ar bezgalīgo perspektīvu un tumsu aiz kadra. Tāpat arī M. Antonioni filmā «Nakts» atvada no saviem

² Rudzītis M. Ekrāna un mākslinieka iedvesma. — Grām.: Runā kinematogrāfisti. — R., 1968, 83.—84. lpp.

varoņiem — kamera attālinoties atstāj tos vienatnē ar atmiņām par neatgriežamās jaunības jūtām.

Filmā «Mans draugs — nenopietns cilvēks» līdzīgs kopplāns raūa citādu noskaņu. Varoņi iet projām pa ceļu, attālinoties no kameras, skan dziesma par to, ka viss sākas no gala, viss labais, kas bijis un būs viņu dzīvē. Filmas «Trīs minūšu lidojums» varone finālā paceļas gaisā lidmašīnā, lai redzētu, ka visa viņas pasaule, viss mūžs ir kā ietverams šajās trīs īsajās minūtēs. Taču redzamais liecina, ka padarīts daudz, ka šī pasaule ir viņas pašas rokām veidota un viņa ir neatņemama tās daļa.

Pēc attēla mēroga *vidējais plāns* seko kopplānam, taču ir daudz neizteiksmīgāks. Poļu kinoteorētiķis J. Plaževskis, tāpat kā B. Ļevickis, uzskata, ka šis plāns ir vispiemērotākais sarunu filmēšanai. Amerikāņu režisori kopš skaņas parādīšanās plaši izmanto vidējo plānu, jo tas dod iespēju paturēt redzeslokā sarunas dalībniekus, nezaudējot to žestu un mīmikas izteiksmīgumu. Pārāk plaša vidējo plānu izmantošana var radīt attēla monotonomu.

Tuvplāns. Franču režisors Ž. Epšteins uzsvēra tuvplāna priekšrocības: «Starp izrādi un skatītāju nav nekādas barjeras. Skatītājs neskatās uz dzīvi, bet iekļūst tajā. Šī iekļūšana rada visintīmāko tuvību. Caur palielināmo stiklu skatīta seja atkailinās, parāda savu īsto ģeogrāfiju... Tas ir reālas eksistēšanas, patiesas dzīves brīnums, kura atsegta ir kā nomizots granātābols, dziļas, pirmatnīgas dzīves brīnums.»³ Pirmais tuvplāna nozīmi īsti apzinājās Grifits. Tomēr amerikāņi bija tikai tuvplāna apguves pionieri un neatklāja tā galvenās iespējas, uz to norādīja Eizenšteins rakstā «Dikenss, Grifits un mēs»: «..Amerikas tuvplānu paralēlismam un secībai mūsu kino nostata pretī vienotību to saķausējumā: montāžas tropu.»⁴ Patiešām, jau filmā «Bruņukugijs «Potjomkins»» viņš izmantoja tuvplānu kā metaforu un kā cilvēka portretu afekta stāvoklī. Slavenajos Odesas kāpņu kadros mirstošo cilvēku tuvplāni ir individuāli portreti un tajā pašā laikā — agonijas tēls. Beidzot, kareivju ierinda saplūst ar slepkavībai noskaņotas mašīnas tēlu, bet pūlis uz kāpnēm tiek uztverts kā viens vienīgs upuris.

Atšķirībā no Eizenšteina Pudovkins un Golovņa filmā «Māte» tuvplānos tiecas parādīt ne tikai pārdzīvojumus, bet arī jūtu dzimšanu un attīstību, tiecas iedziļināties cilvēka psiholoģijā, viņa sociālajā sākotnē (Ņilovnas tēls). Mātes pazemību un nospiektību A. Golovņa uzsver ar rakursu, filmējot epizodi no augšas. Pārmaiņas vizuālā risinājuma paņēmienos notiek tad, kad māte atbrīvojas no verdziskās pazemības un pievienojas revolucionāriem. Mainās rakurss, kinokamera galvenokārt filmē no zemākiem redzes punktiem, apgaismojums no gaismēnām, kuras akcentē grumbas, pāriet uz tonālu apgaismojumu, kas mātes sejai piešķir ap-

³ Мартен М. Язык кино, с. 55.

⁴ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 5, с. 168.

skaidrotību. Ar lielu meistarību operators veidoja provokatora atmaskojošo portretu, nesaudzīgi izgaismojot bakurētānās sejas reliefus, bet atstājot ēnā, «noslēpjot» acis.

Par poētiskā portreta meistaru A. Dovženko filmā «Zeme» sevi apliecināja D. Demuckis. Mīkstā optika uzsvēra cilvēka tēla harmoniju, bet gleznainais fons it kā vienoja cilvēku ar dabu.

Mēmajā kino daži aktieri ar tuvplānu palīdzību spēja veidot savdabīgas psiholoģiskas noveles. Ungāru kinoteorētiķis B. Balšaš apraksta vienu no A. Nilsenas lomām. Aktrise tēloja sievieti, kurai vajadzēja pavadināt bagātu jaunekli. Pavadināšanas ainu vēro cilvēks, kas viņu piespiedis to darīt. Aktrises seja pauž mīlestības jūtu gammu, taču jūtama uzspēle. «Ainas gaitā Asta Nilsena patiešām iemīlas jaunekli. Viņas mīmika gandrīz nemanās, jo seja arī līdz tam runāja par mīlestību — un tik izteiksmīgi! Ko gan viņa vēl varētu parādīt tagad, kad patiešām mīl? Un tomēr viņa mainījās, nāca klāt tikko manāmā un tomēr tūlīt sajūtāmā nokrāsa, kas pauda patiesas dziļas jūtas, ko viņa pirms tam tikai imitēja. Bet Asta Nilsena pēkšņi atceras, ka viņu novēro. Virietis aiz aizkara pēc viņas sejas izteiksmes nedrīkst saprast, ka tā nav spēle. Viņa parāda, it kā melotu, viņas seja atspoguļo jaunu, jau trīsbalsīgu variāciju. Sākumā liriskā spēle inscenēja mīlestību, pēc tam atspoguļoja neatļautu mīlestību, un, lūk, aktrises seja atkal attēlo neīstu spēlētu mīlestību. Taču tagad tie jau ir meli. Viņa mums melo, ka melo... Viņa uzlikusi uzreiz divas mīmiskas maskas, vienu uz otras.»⁵

Tādad tuvplāns ir cilvēka sejas attēlojums visā kadra telpā, lai pilnīgāk un dziļāk attēlotu garīgās dzīves procesus. Tuvplāns ir portreta kulminācijas punkts, ja cilvēka portretu filmā aplūko kā dažāda mēroga kinokadru sistēmu, kas atklāj personas izskatu un raksturu.

Sejas apmēru palielināšanu skatītājs zemapziņā uztver kā emocionālu sitienu. Tāpēc pārdomāts tuvplāns nav vienkārši liels sejas attēls, tas ir koncentrētu jūtu tēls. S. Eizenšteins tuvplānu salīdzināja ar lieliem burtiem, ar kaut kā ārkārtīgi svarīga izpausmi. Tas ir nevis fizisks, bet psiholoģisks palielinājums. Tuvplāns, kam trūkst emocionāla spēka, izraisa neizpratni un kaitina. E. Raiss pievērsa uzmanību tam, ka tuvplāns sagrauj priekšmetu dabiskos samērus, piešķirot tiem fantastiskus mērogus.

Par tuvplānu un tā izmantošanu psiholoģiskā portreta veidošanā operators M. Rudzītis raksta: «Tēla portrets prasa atainot ne vien sejas skulpturālo formu, bet galvenokārt aktiera dvēseles stāvokli... Operators var rādīt kadrā varoni spēcīgu vai nopiestu. Cilvēks var saplūst ar vidi vai kontrastēt ar to, palikt videi svešs. Cilvēku varam cildināt, bet varam to arī piespiest pie zemes, nicināt un iznīcināt. Te nepieciešamas ne tikai nopietnas kinokompozīcijas studijas, bet arī iepazišanās ar portretējamo

⁵ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М., 1968, с. 81.

aktieri. Viena aktiera sejā dusmas vislabāk nolasīsim no acu izteiksmes, citam aktierim dusmu brīdī būs īpati izteiksmīgs lūpu sakniebums. Portretējot operators kadrā akcentēs emocionāli aktīvās sejas daļas, vienā gadījumā viņš to panāks ar kadrējumu, citā ar gaismām. Ja normālo portretgaismu varam aprakstīt un iemācīt, tad psiholoģiskajam portretam nav receptes: cik filmu un cik dvēseles stāvokļu, tik būs vienreizīgu, neatkārtojamo portretu. Jāpiezīmē, ka īsti psiholoģisks portretējums iespējams tikai tad, ja starp operatoru un režisoru valda pilnīga saskaņa, jo portreta attīstībai filmas gaitā jābūt rūpīgi pārdomātai, improvizācijas momentam te var būt vienīgi nenozīmīga loma. Vienā filmā mums jāuzņem Voldemāra Zandberga — Mārtiņa Ventas («Latviešu strēlnieka stāsts») pārdomu brīdis, citā Voldemārs Zandbergs — Kārlis Zuburs («Vētra»). Venta ir karavīrs, straujas un drosmīgas rīcības cilvēks, Zuburs — buržuāziskās Latvijas inteliģentais bezdarbnieks, apkārtējās pasaules novērotājs un vērtētājs. Tie ir dažādu laikmetu un raksturu cilvēki, krasi atšķirīgs arī temperaments. Ventas acis ir kareivja fiziskais nogurums, Zubura skatienā turpretim laikmeta bezcerība. Venta — komandieris paceļas nedaudz pāri apkārtnei, Zuburs, tieši pretēji, ir bezkrāsainā vidē ieslēpies utt. Sādu pakāpenisku slēdzienu rezultātā operators iegūst priekšstatu par to, kādam jābūt kinovaroņa portretam. Kā redzams no slēdzienu gaitas, vismazākā atšķirība starp Ventu un Zuburu ir tā, ka viens nēsā bārdu, bet otrs ir allaž gludi skuots.

Psiholoģiskais portrets ne vienmēr ir skaists un nemēdz būt efektīgs. Tas kādreiz skatītājam paliks nepamanīts, jo nekad nebūs pašmērķīgs.»⁶

Tuvplānā var parādīt arī priekšmetus, taču jēdzienu «priekšmeta tuvplāns» nedrīkst saprast burtiski, jo tas neizraisa īpašu interesi pats par sevi, bet kā cilvēku attiecību vai pārdzīvojumu simbols. Piemēram, monēta, kas filmā «Pretplāns» nolikta uz turbinas, — nokritīs vai nenokritīs? Vai filmā «Lido dzērves» vāvere ar zelta riekstiem, Borisa pēdējā dāvana Veronikai. Parasti priekšmeta tuvplāns ir metaforiski izteiksmīgs.

Tuvplāna paveidam — *detaļai* (ļoti tuvs plāns) piemīt tropa izteiksmīgums. Detaļa koncentrē objekta saturu uz kādu no tā pazīmēm. E. Tisē Odesas kāpņu epizodē («Bruņukuģis «Potjomkins») filmē tuvplānā sievieti, kadrā redzamas viņas šausmās ieplestās acis un kliedzienā atvērtā mute, piere un zods nav redzami. Rodas baiļu sajūtas tēls, kas robežojas ar bezprātu. M. Romma «Tauklodītē» tuvplānā parādītās gremojošās mutes raksturo «labāko sabiedrību», kurā valda dzīvniecisks egoisms. K. Dreiera filmā «Žannas d'Arkas ciešanas» detaļa ir kāda tiesneša seja; acis un pieri nogriezusi kadra mala, redzams tikai

⁶ Rudzītis M. Ekrāns un mākslinieka iedvesma. — Grām.: Runā kinematogrāfisti. — R., 1968, 80.—81. lpp.

tumšs mutes caurums un tajā spīdošs zobs — tā precīzi izpausts personas raksturs.

Priekšmets var figurēt arī kā detaļa, kas raksturo cilvēku vai notikumu. Piemēram, ārsta pensnejs filmā «Bruņukuģis «Potjomkins»». Pētnieki pievērsuši uzmanību šīs personības niecīgamam — ja tai arī piemita kas ievēribas cienīgs, tad tikai šis pensnejs.

Detaļu sistēma klasiski izmantota M. Romma filmā «Trīspadsmit» (operators B. Volčeks). Tur detaļa funkcionē metaforiskās struktūras ietvaros un simbolizē cilvēka darbību, jo pašu varoni skatītājs neredz. Pa bezgalīgo tuksnesi redzamas pret horizontu tālumā aizejošas pēdas. Sākumā tās ir zirga pakavu pēdas, pēc tam cilvēka pēdas. Sekojot tām, kamera atrod šauteni, pēc tam zobenu un, beidzot, sarkanarmieti, kas rāpus virzās uz priekšu. Cits citam sekojošie tuvplāni parāda priekšmetu nozīmi, šķiršanās no tiem nozīmē cerību pakāpenisku zaudēšanu, it kā cilvēks pa daļām būtu zaudējis pats sevi. Cilvēka attēlojuma trūkums, viņa aizstāšana ar priekšmetu tēliem izraisīja sasprindzinājumu un nemieru, rosināja skatītāja fantāziju, zemapziņā pārliecināja viņu par to, ka arī pats cilvēks, kuru viņš vēlāk ieraudzīs, tāpat būs nekustīgs.

Priekšmetu tuvplānus daudz izmanto kriminālfilmās — durvju rokturis, kas lēni sakustas, naža asmens, kas iezibas, nejauša gaismas stara apspīdēts (piemēram, nazis vācu režisora F. Langa filmā «M»). Detaļa vienā vai otrā veidā izolē priekšmetu, izrauj to no parasto funkciju sfēras, piešķirot tam jaunas, neparastas īpašības. Priekšmets iegūst īpašu nozīmīgumu, it kā atsevišķu, patstāvīgu eksistenci.

I. Talankina filmā «Serjoža» izmantots paņēmieni, ko varētu nosaukt par «subjektīvo mērogu». No mazā Serjožas redzes punkta priekšmeti, cilvēki, dzīvnieki, putni kļūst neparasti lieli, tāpēc gigantisko, pašpārliecināto un valdonīgo lietu pasaule it kā cenšas pakļaut sev zēnu. Nekaitīgs gailis Serjožas uztverē pārvēršas par varenu un niknu būtni.

RAKURSS

Rakurss ir kinokameras redzes punkts, kas atšķiras no ierastās cilvēka skatījuma pozīcijas. Tā parasti ir filmēšana no noteikta leņķa, turklāt tā priekšmeta daļa, kas atrodas tuvāk objektīvam, tiek palielināta. E. Tisē un S. Eizenšteins revolūcijas notikumu attēlošanai izmanto asus rakursus, kas it kā maina priekšmetu samērus, noved tos saspringtā stāvoklī un kustībā. Lepni izslēdies bruņukuģa priekšgals, kas uzfilmēts no apakšas, no kuģa klāja redzamā virsnieka figūra, kas krīt jūrā un kļūst arvien mazāka, kareivju ierinda, ko objektīvs fiksējis no lejas, kāpņu pakājē izmētatītie liķi, kareivju garās ēnas, kas tiecas uz mirušajiem, — visi

šie līdz eksplozīvam stāvoklim novestās pasaules tēli veidoti ar precīzi izraudzīta rakursa palīdzību («Bruņukugiš «Potjomkins»»).

Rakursa spēku labi apzinājās Golovņa, kopā ar Pudovkinu uzņemot filmu «Māte». Konsekvents apakšējo un augšējo kinokameras redzes punktu pretstatījums, «augšas» un «apakšas» estētiska izpratne ļauj nemitīgi sajust varas un nomācošo spēku darbību, tāpat kā nomāktu un apspiesto ļaužu stāvokli. Augšējā rakursa nomaīņa ar apakšējo rakursu Ņilovnas portretos raksturo viņas «izsliešanos», cilvēciskās cieņas jūtu atgūšanu. Filmā «Otello» (operators J. Andrikanis) «.. no apakšējiem rakursiem uzņemts Otello — karavīrs un uzvarētājs, prologā — senatoru uzpūtīgās sejas... No asiem augšējiem rakursiem — pie ūdenskrātuves uzvarētais Otello, viņa krišana pie enkura, fināla kadri uz kuģa,»⁷ raksta filmas režisors S. Jutkevičs.

Dažreiz rakursu izmanto filozofisku vispārinājumu paušanai, kā A. Tarkovska filmā «Solāris» (operators V. Jusovs). No augšas skatītais zemes stūrītis, namiņš zaļumu vidū ļauj ar kinokameras palīdzību paust smeldzošas mīlestības jūtas pret cilvēka dzīvi uz Zemes un satraucošo nepieciešamību šķirties no tās. Rakurss ir viens no aktīvākajiem un efektīgākajiem operatora mākslas līdzekļiem, tas izmantojams cilvēku jūtu un pārdzīvojumu dinamikas iedarbīgai analīzei.

Raksturīgs rakursa izmantošanas piemērs ir abi V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» ekranizējumi. Oskara lomas tēlotāji P. Lūcis un E. Pāvuls nav augumā lieli un neatbilst V. Lāča aprakstītajam varonim. Tomēr filmās tas maz jūtams, jo operatoru izraudzītie rakursi aktierus padarīja it kā lielākus.

FILMĒŠANA KUSTĪBĀ

Filmēšana kustībā ir filmēšana ar kinokameru, kas pārvietojoties saglabā distanci attieksmē pret kustīgo objektu, tuvojas nekustīgam vai kustīgam objektam vai attālinās no tā.

Padomju aktierkino filmēšanu kustībā operators A. Golovņa izmantoja jau filmā «Cingishana pēctecis». Vētras tēls, kustības tēls tur pauž neapturamā revolucionārā procesa vareno dinamismu, kas spēj iznīcināt jebkurus naidīgos spēkus. Kamera pati pārvietojas uz kustības epicentru.

Filmējot kustībā, kamera var būt novietota pašā kustīgajā objektā. Šāda filmēšanas veida klasisks piemērs ir kinohronikas kadri, kas uzņemti caur tanka skatlūku, no lidmašīnas vai uzbrūkošā karaspēka karavīru ķēdes. Istenības attēlojums no kustīga objekta redzes punkta atrodams Dž. Forda filmā «Dusmu augļi» —

⁷ *Юткевич С.* Контрапункт режиссера. — В кн.: Мосфильм, вып. 1, с. 92.

cilvēki, kas brauc meklēt labāku dzīvi, no smagā automobiļa aplūko pārceļotāju apmetni. Kinokameras pārvietošanās parāda fizisku kustību, ievēd darbības telpā. M. Martēns un J. Plaževskis šādu filmēšanas veidu nosauc par aprakstošu. Tomēr kustīgas kinokameras funkcijas neaprobežojas ar telpas un fiziskās kustības aprakstīšanu, bet bieži saistītas ar dramatisko darbību, ar sižeta un varoņu raksturu attīstību, ar iedziļināšanos to jūtās un pārdzīvojumos. Parasti tādos gadījumos tiek mainīts kustības ritms un temps — tā vai nu paātrinās, vai palēninās. Konsekventi izmantojot kustīgo kinokameru par izteiksmes līdzekli, tika izgudrots tā saucamās *subjektīvās kameras* paņēmieni, kad kamera it kā «skatās» ar varoņa acīm (piemēram, filmā «Cilvēka liktenis»). «Ainā, kur varonis bēg no gūsta, skatītājam pretī strauji un juceklīgi virzījās mežs, zibēja koku stumbri, zari sitās ekrānā — operators V. Monahovs šo kadru uzņēma, ar kameru rokās skrienot pa mežu. Uz mirkli iedomājoties, ka epizodē nav šī kadra, nav arī varoņa straujo sirdspukstu, milzīgā satraukuma un visu iekšējo spēku sasprindzinājuma sajūtas.»⁸ Ar «subjektīvās kameras» palīdzību tiek imitētas vienas vai otras cilvēka iekšējās pasaules izpausmes, kuras pašas par sevi, bez varoņa portretiem nespēj raksturot viņa stāvokli. Var sacīt, ka «subjektīvā kamera» pastiprina aktieru tēlojuma iedarbību, saasina mizanscēnu, padara to dinamisku. Operators S. Urusevskis rakstīja, ka paņēmieni, kas saistīti ar filmēšanu kustībā, viņam izriet no nepieciešamības interesanti uzfilmēt ainas galveno tēmu: mīlestību, naidu, bēdas, prieku, izmisumu. «Filmā «Lido dzērves», piemēram, pēc epizodes, kad Veronika izmisusi izskrien no slimnīcas, mēs likām viņai skriet pa ielu, garām mājām, gar dzelzceļa uzbērumu. Viņa skrien, neapzinādamās, ko dara, nesaprazdama, kur skrien. Viņas apziņā pazib doma par pašnāvību.

Lai izpaustu šo viņas stāvokli, kamera skrēja kopā ar viņu, dažreiz atradās Tatjanas Samoilovas rokās, kura filmēja pati sevi. Pēc tam kamera skrēja garām mājām, garām kokiem, arvien paātrinot kustību, un epizodes beigās attēls kļuva pavisam neskaidrs, nonākot līdz pilnīgai abstrakcijai.

Ainas ritmam, kas nonāca līdz nemitīgai ņirboņai uz ekrāna, no vienas puses, bija jāatspoguļo Veronikas stāvoklis, no otras puses, — jāiesaista skatītājs darbībā, jāliek viņam skriet kopā ar varoni un pārdzīvot kopā ar to.»⁹ S. Urusevskis norāda uz svarīgu šādas filmēšanas īpatnību — ar ritma palīdzību iedarbošies uz skatītāja apziņu, «iedvest» viņam pārdzīvojuma ritmu, kas atbilst darbības ritmam, iesaistīt viņu epizodes emocionālajā atmosfērā.

Kameras kustības temps un ritms ir tieši atkarīgs no darbības dramatiskā spraiguma. Citādi filmēšana kustībā piešķir attēlam

⁸ Богданов И. Камера в движении. — Искусство кино, 1960, № 5, с. 118.

⁹ Урусеvский С. О форме. — Искусство кино, 1966, № 2, с. 30.

tikai ārēju dinamiku, kļūst pašmērķīga, pārvēršas par kinematogrāfisku triku. Angļu režisors A. Hičkoks visu filmu «Virve» uzņem ar kustīgu kameru. Filmā ir tikai vienpadsmit kadru, bet starp tiem ir pārtraukumi darbībā, kad kamera paslēpjas aiz varoņa muguras vai kāda priekšmeta.

Kinokameras apstāšanās, filmējot kustībā, ir spēcīgs izteiksmes līdzeklis, jo skatītājam tūlīt rodas jautājums: kāpēc kamera apstājusies? «Domājot par to, kā izakcentēt divus galvenos kulminācijas punktus pazīstamajā ainā, kur pirmoreiz dzimst Otello greizsirdība, es nonācu pie pārliecības, ka tās var noraksturot ar pauzēm kameras kustībā,»¹⁰ S. Jutkevičs atceras.

Kinokamera dažādā veidā tiek tuvināta filmējamam objektam vai attālināta no tā. To izmanto kā tehnisku paņēmieni, tas lietojams arī tādos gadījumos, kad jāpanāk noteikts psiholoģisks efekts. Kamera var vienkārši tuvoties objektam, var paust tā negaidītu parādīšanos (ātri tuvojoties) vai norādīt uz priekšmeta vai personas īpašu nozīmīgumu. Kinokameras attālināšanos daži teorētiķi uzskata par darbībai pretrunīgu, jo dabisks novērotājs gandrīz nekad neattālinās atmuguriski.

Filmēt kustībā var arī, griežot kinokameru ap savu asi horizontālā vai vertikālā virzienā (*panorāma*).

Filmēšana kustībā ir efektīvs līdzeklis operatora paletē. Tomēr, tāpat kā jebkuram formas elementam, tam jābūt pakļautam satura izpaušmei. Daži meistari apgalvo, ka filmēšanu kustībā var izmantot tai gadījumā, ja ar citiem līdzekļiem nav iespējams panākt vajadzīgo rezultātu, piemēram, lai uzsvērtu noteiktu kulminācijas momentu dialogā vai pantomīmā.

KADRA KOMPOZĪCIJA

Terminam «kadrs» ir vairākas nozīmes. Scenārija kadrs ir nākamās filmas daļas aprakstījums. Kadriņš — priekšmeta kustības vai stāvokļa vienas fāzes uzfilmējums (kā fotoattēls). Un, beidzot, montāžas kadrs — filmas daļa, kas uzņemta ar vienu kinokameras kustību.

Kadra kompozīcija — attēla daļu savstarpējais izvietojums un sakarība — ir atkarīga no lineārā, tonālā un koloristiskā risinājuma, no rakursa. Kadra kompozīcijas būtiska iezīme ir tās dinamisms — pārmaiņas darbības procesā atkarībā no epizodes, ainas un visa filmas rakstura. Taču šīs atkarības ietvaros kinokadra uzbūvei piemīt savs patstāvīgs izteiksmīgums.

Tā kā kino ir melnbaltās vai krāsainās fotogrāfijas māksla, objekta apgaismojumam kadrā ir būtiska nozīme. Gaisma ne tikai rada attēlu, bet arī traktē darbību. Māksla jau izsenis izmanto gaismas izteiksmīgās iespējas, lai iemiesotu prieku un laimi, drau-

¹⁰ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 91.

dus un ciešanas. Gaismas dramaturģiju lieliski analizē mākslas zinātnieks I. Jofe: «To, ka gaismai kino ir semantiska loma, mēs sevišķi skaidri redzam filmās, kur pats sižets sliecas uz kosmiskām problēmām, uz spiritualismu, uz enerģētismu, piemēram, «Nibelungos»: Zigfrids vienmēr atrodas gaismas lokā, viņš pats ir gaišs, uz balta zirga, arī daba un arhitektūra, kas viņam veido fonu, vienmēr ir gaismas pielijusi. Brunhilde ir baltā apģērbā, spilgti apgaismota. Viņu atzišanās mīlestībā parādīta uz rožu krūma (spilgti balta) fona. Turpretī nibelungi rādīti tumsā, melnumā. Hāgens pats ir melnīgsnējs, melnā apģērbā, uz tumša fona... Ekspresionistiem, kas pārvarējuši humānismu «pirmsākumu» un emociju vārdā, gaisma un tumsa ir nozīmīgas kosmiskas stihijas. Gaisma — dzīvības sākums, tumsa — nāve, bojāeja. Filmā «Iela» vakara ēnas ievilina postošo kārdinājumu un kropuluma, mīlestības un nāves ielā. Visa naksnīgās pilsētas dzīve ir ēnu spēle, baismīga un gaistoša, kā murgs.»¹¹

S. Eizenšteinam filmā «Vecais un jaunais» (operators E. Tisē) gaismas svārstības pauž varoņu psiholoģisko stāvokli, gaidas un noskaņu maiņu. «Aleksandrā Ņevskī», kā jau iepriekš minēts, gaismas simbolikai tiek piešķirta cita jēga: baltā krāsa ir draudu krāsa, melnā — cerību un uzvaras krāsa. Filmā «Ivans Bargais» gaisma un tumsa iegūst savu sākotnējo nozīmi — tumsa izklist pa cara pils kaktiem un gaiteņu stūriem, tāpat kā vēršas plašumā bajāru savvērestība.

Filmā «Pretplāns» (režisori S. Jutkevičs, F. Ermlers, operators A. Gincburgs) gaismas lokš, kas ieslīpi krit no augšas, apla kompozīcijā izgaismo pudeli, glāzi vecā meistara rokā un viņa smagi nosligušo galvu. Lielākā viņa figūras daļa un apkārtējā telpa iegrimusi tumsā. Tā autori pauda varoņa dziļo nomāktību.

Pamatodams gaismas iedarbību, operators L. Kosmatovs raksta: «...lielas, dziļas ēnas parasti piešķir darbībai dramatiskumu, bet gaismas dominēšana rada vieglu, optimistisku noskaņu. Pārāk asi gaismas un ēnas kontrasti, sagraujot apkārtējās pasaules pierastās formas, izraisa satraukuma sajūtu. Precīzi un skaidri izpausta forma rada mierīgu noskaņu utt.»¹²

Fona vai otrā plāna gaismas risinājums veido kadra emocionālo atmosfēru. Citāda ir gaismas iedarbība portretu plānos. Ar tās palīdzību, bez noskaņas veidošanas, tiek «izgaismots» varoņa raksturs, viņa sociālais novērtējums vai vieta darbības attīstībā. Katjušas Maslovas dzīves ceļš M. Šveicera filmā «Augšāmcelšanās» iezīmēts ar izdziestošu gaismu. Viņas acu apgaismojums darbības gaitā kļūst arvien vājāks, līdz tās pavisam paliek ēnā. Tā operatore E. Saveljeva ar gaismas palīdzību spēja parādīt plauksmi un norietu varones dzīvē. G. Rošala filmā «Apmācies

¹¹ Иoffee И. Синтетическое изучение искусств и звуковое кино. — Л., 1937, с. 347.

¹² Косматов Л. Операторское мастерство. — М., 1962, с. 104.

rīts» L. Kosmatovs, filmējot Roščina tikšanos ar Mahno, apgaismo Roščina acis, turpretī Mahno acis it kā pazuda ēnā. Tā tika atrasts izteiksmīgs personu raksturojums. Gaismēnu attēlojumu kinematogrāfs aizguva no glezniecības. Rembranta gleznotajos portretos cilvēka seja redzama uz tumsas fona vai arī iegremdēta tajā.

Interesants ir gaismu izmantojums filmā «Kad lietus un vēji sitas logā» (operators H. Pilipsons). Visa filma uzņemta it kā apmākusies dienā, valda pustumsa, īpaši ainās, kur attēloti bandīti. Tā filmēta viņu mītne mežā, naksnīgā baznīca, kur viņi iekrīt čekistu lamatās, un citas epizodes. Sevišķi uzskatāmi gaismas loma kopīgās filmas noskaņas veidošanā izpaužas epizodē, kad galvenais varonis Leinasars (aktieris H. Liepiņš) no Rīgas ielas ienāk bandītu līdzzinātāja Pilsmaņa dzīvoklī, kur dienas laikā valda mūžīga krēsla. Tas ir divu pasaulu pretstatījums. Tieši gaismas lielā mērā palīdz atveidot pirmo pēckara gadu skarbo atmosfēru.

Arī vairākās filmas «Puika» (operators D. Sīmanis) ainās gaismām ir liela nozīme, piemēram, linu kulstišanas epizodē. Pustumsa, kurā monotoni kustas cilvēku stāvi, raksturo zemnieku darba grūtumu, un no tās fona izaug arī Janča sapnis par astes zvaigzni.

Mūsdienu filmās dokumentālā kino ietekmē gaismu izmantojums uz ekrāna dažkārt atdod savas pozīcijas it kā nemākslotam attēlojumam, kur tiek saglabātas priekšmetu un ķermeņu dabiskās faktūras. Uz ekrāna pāreja no toņa uz toni visbiežāk notiek mīksti un gandrīz nemanāmi. Šādos apstākļos lielāku nozīmi iegūst kadra grafiskā kompozīcija, kas no kompozīcijas glezniecībā atšķiras ar nepārtrauktu mainīšanos, ar attīstību. Gleznieciskā kompozīcija uzņem, koncentrē sevī visus iespējamus redzamā atsevišķo daļu savstarpējos stāvokļus, apvienojot tos vienā veselā, bet kadra kompozīcija ietver sevī vairākus galvenos kompozicionālos variantus, kuros izpaužas epizodes jēga, tātad pilnīgāk atspoguļo lietu un parādību sakarību dinamiku, šo sakarību rašanos un pārtraukšanu, kaut gan pēc ilguma un zināmā mērā arī pēc iedarbības spēka ir vājāka par glezniecisko kompozīciju.

Atsevišķa kadra kompozīcija jāaplūko, ievērojot tā vietu starp citiem kadriem. Ļ. Kuļešovs atšķir divus kompozīcijas veidus — pēc noslēgta kadra principa un tāda kadra principa, aiz kura jūtams dzīves pulss. Turklāt pirmo principu viņš noraida kā tādu, kas runā pretī kino specifikai. «Ja jūs veidojat kadru tā, ka jums lejā iet karogi un durkļi un pat galvas neparādāt, tad tomēr jājūt, ka aiz šī kadra ietvariem ir neierobežoti daudz karogu, durkļu un cilvēku.»¹³

Tādējādi kadra kompozīcija ir savstarpēji saistītu kompozīciju sistēma, kas to izsmēļ tikai savā kopumā. Pie kadra kompozīcijas

¹³ Кулешов Л. Практика кинорежиссуры. — М., 1935, с. 133.

īpatnībā pieskaitāms arī dinamiskais otrais plāns un fons, kas var parādīties, pazust, mainīties vai arī palikt pastāvīgs.

M. Kalatozova un S. Urusevska filmas «Nenosūtītā vēstule» fonā ir taiga, trakojošas liesmas, aizsalstoša upe. Pastāvīgā dabas klātbūtne kadrā padara to par vienu no filmas varoņiem, turklāt daba pārstāv vienu aktīvo konflikta spēku, bet ģeologi — otru. Daba ir ļoti aktīva A. Dovženko filmās. Vasiļa apbedīšanas ainā (filmā «Zeme») zari glāsta viņa seju. Filmā «Šcorss» mirstošo Boženko nes nestuvēs, bet otrajā plānā deg gigantiskas sveces — labības stirpas, piešķirot notikumam vispārēju bēdu raksturu.

V. Jusovs A. Tarkovska filmā «Ivana bērnība» atrod izteiksmīgu asu kompozicionālu risinājumu sistēmu — divu tonalitāšu nepārtrauktu sadursmi: mažorā tonalitāte, ko apdveš Ivana atmiņas par bērnību, ir pretstatā minorajai tonalitātei, kas pārstāv kara tēmu. Pārogļojušies koki, melns ūdens, apdegušo spāru karkasi, kuru smailes notēmētas uz zēnu, — šajā pasaulē Ivans iegrimis karā. Un tikai sapņi atgriež viņu pie spožās saules, pie āboliem apbērtā jūras krasta, pie svētīgā lietus.

G. Skulte filmā «Ezera sonāte», daudzveidīgi parādot ezeru, kura krastā noris visi filmas dramatiskie sarežģījumi, it kā padara to par darbojošos personu, tā dažādajās noskaņās atspoguļojas cilvēku pārdzīvojumi un dvēseles stāvokļi. Filmā «Nakts bez putniem» savukārt šāda loma ir jūras atainojumam, pie kuras varoņi nāk gan priecīgos, gan īpaši skumjos brīžos.

Filmās «Atspulgs ūdenī» (operators J. Mūrnieks) un «Vakara variants» (operators G. Skulte) izteiksmīgu fonu veido mazpilsēta, kas ietekmē varoņu rīcību, uzspiež tiem noteiktas izturēšanās normas, iejaucas to attiecībās. Arī te fons nav tikai darbības norises vieta, bet it kā dzīvo savu patstāvīgu dzīvi.

Tādējādi vide, tāpat kā fons, ir emocionāli izteiksmīga telpa kadrā, tā pastiprina tādu notikumu attēlojumu, kuros iesaistīti varoņi.

KRĀSA UZ EKRĀNA

Līdzīgi kompozīcijai, *krāsa filmā* ir dinamiska, plūstoša, tuva krāsu mūzikai. Krāsa var vienkārši kadrā nokrāsot priekšmetus un telpu (fiziskā krāsa), bet var arī tos pārvērst par dramatiskas darbības elementu.

Režisors S. Jutkevičs un operators J. Andrikanis traģiskās darbības attīstību filmā «Otello» iemiesoja arī krāsu risinājumā — sārtās, melnās un baltās krāsas mijā. Sārtā krāsa pavadīja Otello tēlu. Pirmo reizi sārtā krāsa parādās Otello kostīmā brūnukrekla klusinātos toņos, vēlāk tā iekvēlojas mīlestības laikā,

kad Otello ar savu apmetni apsedz Dezdemonu, lai pasargātu viņu no vakara saltuma. «Šo pašu apmetni Otello kajītē norauj sev ar drudzainu kustību, un tas krit un izplūst kā asiņu pelķe... Sārtā krāsa vairs neatgriežas pie Otello, tā pāriet uz Dezdemonas gultas samtu un uz Emīlijas tērpu — kā viņu traģiskās bojāejas priekšvēstnesis... Un tikai beigās, tāpat kā prologā, karavadoņa tērpā atkal apvienojas bruņukrekla pelēkā ēna un sārtā krāsa, kad viņš nekustīgi gul blakus skaistajai Dezdemonai.»¹⁴ Baltās krāsas motīvs ar dzeltenīgām un zaļganām nokrāsām ievijas Dezdemonas tēlā un pāriet uz Otello, gan vienojot mīlētājus, gan iejaucoties viņu traģēdijā. Baltā krāsa raksturo skaidrumu un taisnīgumu, bet melnā krāsa piešķir darbībai skarbu svinīgumu.

Simbolisks krāsas izmantojums sākas ar Eizenšteinu, kas norādīja, ka tai, tāpat kā jebkuram izteiksmes līdzeklim, ir patstāvīgs raksturs. Krāsa filmā, pēc Eizenšteina domām, nevar būt nepamanīta, vajadzīgās vietās tā virza darbību. Tāpēc krāsa filmā ne vienmēr ir identiska ar krāsu reālajā īstenībā, kur dominē priekšmetiskā krāsa — dažādu priekšmetu virsas dabiskais krāsojums. Vēl vairāk, lai uz filmas lentes panāktu dabisku krāsu, jāgrimē aktieru sejas, zāle un koku lapas.

A. Kurosava stāsta, ka, uzņemot krāsaino filmu «Tramvaja riteņiem klaudzot», viņi filmu zīmējuši. Pirms filmēšanas sākuma tika rīkots konkurss. Bērniem vajadzēja zīmēt tramvajus, un atbūtinajiem zīmējumiem piemita tāds dabiskums un neviltotība, ka autoriem radās vēlēšanās veidot filmu šādā stilā. «Ievērojiet,» režisors atzīmēja, «ka ikvienai personai ir raksturīga sava krāsa: nedzīvi zaļa krāsa arhitekta dēlam, ceriņu krāsa — Hejam, cilvēkam ar sastingušu skatienu.»¹⁵

No latviešu filmām krāsas līdz šim visefektīvāk izmantotas «Ceplī» (operators G. Skulte, mākslinieks U. Pauzers), kur tās daudz dod kopīgās noskaņas veidošanai. U. Pauzers raksta: «..buržuāziskās Latvijas svētku parādes epizodi veidojot, noskaidrojām sev, ka «jāizdeldē» krāsa. Šīs epizodes pelēkmelnbaltie toņi ar purpura akcentiem kļuva par filmas kopējo kamer-toni... Kāzu skatā gribējās panākt tik spožuma, cik vien iespējams, jo bija jādabū vizuāls kontrasts ar Sausenes nabadzīgo mitekli un Nagaiņa sapelejušo, mietpilsonisko māju. Mums abiem ar Gvido Skulti radās doma par spoguļiem, kas reflektē un it kā aizved bezgalībā. Tā radās ģildes spoguļzāle un šīs epizodes krāsu akcenti — zeltaini baltmelnie.

Krāsu akcentus izmantojām arī citā svarīgā epizodē — Cepla viesībās. Tām vajadzēja būt izsmalcinātām — pārļaini pelēkām ar rozā un zelta dzīru zāli. Restorāna krāsu izvēlējamies slāpēti sarkanu ar zeltu un kā izaicinošu akcentu — Austras rozā

¹⁴ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 82.

¹⁵ Кurosava A. Как я работаю. — Искусство кино, 1974, № 11, с. 174.



«Baltais putns ar melno zīmi». Kadra kompozīcija sniedz bagātīgu informāciju par vidi, atmosfēru, varoņu garīgo stāvokli, par viņu simpātijām un antipātijām.

«Atceries savu vārdu». Pie kompozīcijas līdzekļiem pieder dinamisks otrais plāns, kas var parādīties, pazust, mainīties, pastāvīgi ietekmējot to notikumu uztveri, kas risinās pirmajā plānā.





«Goija». Dziļas gaismēnas piešķir kadrām īpašu dramatisku ekspresiju, pauž spraiģumu, trauksmes sajūtu.



Interesants ir gaismas izmantojums filmā «Kad lietus un vēji sitas logā».



«Mūsu bērņības debesis». Kadra kompozīcija saliedē cilvēka un dabas attēlojumu un izsaka domu par to vienotību.



«Volga, Volga». 30. gadu padomju kinokomēdija pauda tautas gaišo optimismu, dziesmas no ekrāna iegāja dzīvē, tās dziedāja visa tauta.

«Baltais putns ar melno zīmi». Kadra iekšējā mūzika iekļauta sižetā, tās skaņējums attaisnots ar to, ka skatītājiem tiek parādīts skaņas avots (cilvēks, kas dzied vai spēlē mūzikas instrumentu).





«Karalis Līrs». Mūzika filmā var būt autora balss, cilvēka sirdsapziņas balss.
«Karalī Līrā» skaņas it kā attīrītas, simboliski vispārinātas.

«Es nāku no bērnības». Dažreiz dejas valoda varoņiem pasaka vairāk nekā vārdi. Filmas varones acīs lasāma laime par tikšanos ar vīru, kas atbraucis no frontes, un varbūt arī drīza zaudējuma priekšnojautas.





«Vārds aizslāvībai». Neizmērojamas iespējas slēpj sevī aktiera acis. Tās ir lomas dvēsele. Tās pauž plašu cilvēka jūtu gammu.

«Zelta drudzis». Mīmikas nozīme aktiera mākslā mēmajā kino un skaņu kino ir atšķirīga. Čārlija mīmika ir daudzkrāsaina — sākot ar skumjām un vilšanos un beidzot ar acumirkliņu smaidu.





«Neviens negribēja mirt». Pantomīma ir ķermeņa kustības, ar kurām aktieris pauž varoņa stāvokli, jūtas un domas. Dažreiz pantomīmu sauc par ķermeņa mīmiku.

«Brāji Karamazovi». Aktiera talants izpaužas lielajā pārveidošanās mākslā. Daudzi aktieri izmanto divu metožu — pārdzīvojuma un attēlojuma apvienojumu.



«Viss paliek cilvēkiem». N. Cerkasovs tēloja pilnīgi atšķirīgas lomas — profesoru Poļežajevu, Žaku Paganelu, Ivanu Bargo, Aleksandru Ņevski, Donu Kihotu, profesoru Dronovu.



«Dzīvie un mirušie». Atsacīšanās no ierastā ampuā atbrīvo aktieri un paver viņam jaunas iespējas.



«Priekšsēdētājs». «Mūsdienu cilvēka sarežģītā garīgā pasaule, kura liktenis atspoguļojas nozīmīgas, pretrunīgas un satraucošas laikmeta problēmas, prasa no aktiera, lai tas pats būtu šo problēmu līmenī, lai tas varētu nostāties līdzās saviem varoņiem.» (A. Demidova.)





Viens no spilgtākajiem piemēriem latviešu kinomākslā, kad neprofesionāls aktieris veiksmīgi tēlo galveno lomu, ir E. Ermale filmā «Pūt, vējiņi!».

«...tas vētru pļaus». Tādi aktieri kā Spensers Tresijs ir pārāk nozīmīgas personības, lai pazustu viņu radītajos tipos.



tērpu... Daudzās citās dekorācijās — Cepļa birojā, piemēram, valda tikai grafika — melns un balts.»¹⁶

Patiesi talantīgas filmas krāsu tēls katru reizi ir savdabīgs un neatkārtojams, kā vispār jebkurš īsti māksliniecisks risinājums. Gaisma, rakurss, panorāma, kompozīcija un krāsa ir kinodarba tēlainās valodas līdzekļi. Tie jāpārvalda katram operatoram. Tomēr katru reizi, sākot filmēšanu, kinooperatoram jāatver jauna daiļrades lappuse. Viņam jāvadās no jaunā materiāla un tā izteikšanai jāmeklē organiska tēlainā forma.

¹⁶ Kā tapa filma «Cepļis». — Grām.: Runā kinematogrāfisti. — R. 1976, 104.—105. lpp.

Skaņa kino

Skaņas un attēla apvienojuma principi Mūzika kino.

Līdz skaņas ienākšanai kino kinematogrāfs tika saukts par «Lielo Mēmo». Tomēr jau pašās pirmajās filmās skatītāji to uztvēra vienlaikus ar skaņu: pirmizrādē akompanētājs uz klavierēm spēlēja muzikālu pavadījumu. Pēc tam filmas demonstrēja mūzikholos orķestru pavadījumā.

Pirmajai krievu mākslas filmai «Steņka Razins un kņaze» (1908) komponistam M. Ipoļitovam-Ivanovam pasūtīja speciālu mūziku. Filmas seansu laikā spēlēja simfoniskais orķestris, ko nomainīja koris, kurš aiz skatuves dziedāja dziesmu «Lejup pa māmuļu Volgu». Speciālu mūziku sacerēja arī filmām «Jermaks Timofejevičs», «Dziesma par tirgoni Kalašņikovu» (M. Ipoļitovs-Ivanovs), «Briesmīgā atriebība» (N. Hudjakovs).

20. gados tika pat izdoti tipveida nošu krājumi par kino visbiežāk izmantotajām tēmām — «Tuksnesis», «Ūdens», «Strūklaka», «Vētra», «Kauja», «Bēgšana», «Ciemats», «Sadzīves ainas», «Kustība», «Humors», «Austrumi», «Tautu dziesmas un dejas», «Kultūrfilmas» utt.

Vajadzība pēc skaņas pirmajiem skatītājiem bija tik liela, ka visdažādākā veidā tika mēģināts izveidot kinoauditorijai skaņu vidi filmas uztveršanai. Visbiežāk seansa laikā zālē atradās klavierspēlētājs, kas, skatoties uz ekrānu, improvizēja atbilstošu mūziku. Viņam nebija grūti izvēlēties melodijas — liriskas tēmas mīlestības ainām un melodramatiskām situācijām, dinamiskus ritmus pakaļdzīšanās un vajāšanas ainām, draudīgus, satrauktus akcentus, kad uz ekrāna parādījās tradicionālie ļaundari utt., — jo filmas bija vienvēdīgas, tajās atkārtojās vieni un tie paši sižeta motīvi un gājieni.

Sākumā skaņu ieraksti tika izdarīti uz plates, bet pēc tam uz filmas lentes skaņu celiņa. Tagad televīzijā izmanto skaņas un attēla ierakstu magnetofona lentē.

SKAŅAS UN ATTĒLA APVIENOJUMA PRINCIPI

Pirmā padomju skaņu filma «Ceļazīme dzīvei» (1931, režisors N. Eks, komponists J. Stoļars) iegājusi mūsu zemes kino klasikā. Tās muzikālā dramaturģija lika principiālus pamatus skaņas izmantošanai nākamo gadu filmās. Filmā ar skaņas palīdzību

sniegts izteiksmīgs varoņu raksturojums. Bezpajumtnieku un zagļu pasaule raksturota ar zagļu žargona dziesmām un smeldošām romancēm (M. Žarova dziedājumā). Gaišā, jaunā pasaule atsegta dinamiskajā uvertīrā, simfoniskajā mūzikā, kurā iekļauti «Internacionāles» fragmenti. Bijušā bezpajumtnieka Mustafas muzikālais raksturojums sniegts gan kadrā — Mustafa, braucot ar dzinību, priecīgi dzied tatāru tautasdziesmu, — gan aiz kadra (Mustafas nāves brīdī), kad šī dziesma skan tragiskā interpretācijā.

Starp mūsu zemes pirmajām skaņu filmām atzīmējamas G. Kozinceva un L. Trauberga filma «Viena pati» un S. Jutkeviča «Zelta kalni» (komponists D. Šostakovičs). Tajās izmantota mūzika, runa un trokšņi. Jau agrāk D. Šostakovičs bija sacerējis speciālu partitūru G. Kozinceva un L. Trauberga mēmajai filmai «Jaunā Bābele», kas stāstīja par kādu no Parīzes Komūnas epizodēm. Pašu filmas plastiku autori uztvēra kā redzamu mūziku. «Lai cik tas arī liktos dīvaini,» Kozincevs atceras, «jo runa taču ir par mēmo kino, kinematogrāfiskie tēli, kas toreiz radās, vairāk bija līdzīgi mūzikas nekā dramatiskajiem tēliem. Etīdes veidojās jūtu un domu sabiezējumā kā redzamas simfonijas daļas. Katrai no tām pirmām kārtām bija savs emocionalitātes raksturs un ritms. Draudīgais Otrās impērijas kraha skerco, lēnais un skumjais andante (Parīzes aplenkšana), prieka pilnā atbrīvošanās tēma (Komūna), vētrainā ciņas melodija, fināla rekviēms.»¹ Vēlāk Šostakovičs atcerējās, ka partitūru nevarēja atskaņot visos kinoteātros, jo ne visur bija orķestris. Jau mēmo kino laikā komponistiem un kinematogrāfistiem bija skaidrs, ka mehānisks skaņas ieraksts uz lentes nodrošinās vislabāko filmas ieskaņošanu.

Filmām «Bruņukuģis «Potjomkins»» un «Oktobris» E. Maizels sacerēja speciālu mūziku, kura bija tik ekspresīva un spilgta un tik precīzi atspoguļoja šo filmu ideju, ka, piemēram, vairāku Vācijas zemju varas iestādes aizliedza nevis demonstrēt filmu «Bruņukuģis «Potjomkins»», bet gan atskaņot mūziku, kas šķita sevišķi bīstama, revolucionāra.

Vertova filmās mūzikas izmantošanu stingri noteica kadra plastiskie ritmi, to montāžiskie savienojumi. Tā bija veidota, piemēram, viņa filma «Donbasa simfonija». «Par kontrapunkta pazīmēm Vertova filmu režijā, mūsaprāt, var uzskatīt autora acīmredzamo tiekšanos ritmiski atkārtot vienus un tos pašus motīvus (metaforas, salīdzinājumus, montāžiskus salīdzinājumus), bet galvenais — īpaši izcelt uzrakstu māksliniecisko lomu, kuri dažos gadījumos veido pilnīgi patstāvīgu poētisko rindu.»²

Nojaušot skaņas parādīšanos kino un kaismīgi sapņojot par iespēju kino vispilnīgāk izpaust dzejnieka iekšējo pasauli, A. Dovženko mēmās filmas «Zeme» scenārijā izsaucies: «Cik žēl, ka kino nevar runāt! Mēs esam mēmi, kā mazi bērni. Pēc kaut kā

¹ Козинцев Г. Глубокий экран. — М., 1971, с. 109.

² Дробашенко С. Экран и жизнь. — М., 1962, с. 173.

tiecamies ar rokām, ķeram priekšmetus, vajadzīgus un nevajadzīgus, krītam, raudam, skrienam — nožēlojamā daba. Bet pienācis laiks par daudz ko pastāstīt.»³ Poētiskais, it kā ar dzīvinošajām dzimtās zemes sulām piesātinātais scenārijs bija pārpilns ar dabas skaņām, cilvēku balsīm, dziesmām, deju melodijām. «Viss pilns ar īpašām, tikko atšķiramām nakts skaņām,» A. Dovženko rakstīja par filmas kulminācijas ainu — pirms galvenā varoņa Vasiļa bojāejas. «Cauri tālām meiteņu dziesmām, kas klusi, klusi skanēja kaut kur sidrabainajā mirdzumā, šķiet vēl dzirdams, kā aug zāle, gurķi, kā siltajā miglā noslēpumaini kustas garie ķirbju stublāji, ķerdamies ar ūsām pie zedeņiem, kā ķiršos ieplūst sarkanā sula, kā sārto bumbieri.»⁴

Pārpilna ar dziesmām, dārdoņu, revolūcijas mūziku ir A. Dovženko filma «Ščorss». Visu «Ščorsa» mūzikas un skaņu, un trokšņu partitūru Dovženko izvēlējies atbilstoši filmas kopīgajai romantiskajai stilistikai. Dovženko savās filmās radīja īpašu skaņu plastikas pasauli. «Viņam bija pārsteidzoši jutīga dzirde,» G. Kozincevs rakstīja. «Viņš dzirdēja ne tikai cilvēku balsis, bet arī mēness nakts klusumu, Dņepras ūdeņu čaloņu. Viņš runāja īpaši, tikai viņam piemītošā valodā, pat viņa ikdienas runā varēja saklausīt gogoliskus izteicienus, gandrīz muzikālu ritmu.»⁵

30. gadu padomju kinomūzika kļuva patiešām par visas tautas mūziku. Dziesmas no ekrāna iegāja dzīvē, tās ar pilnu krūti dziedāja visa valsts. Ļ. Orlovas, L. Utjosova, N. Krjučkova, M. Ladiņinas varoņi un varones dziedāja par prieka pilnā brīvā darba laimi. Šīs dziesmas mīlēja, tās prata dziedāt. 30. gadi ir laiks, kad kinomāksla aktīvi un auglīgi apguva skaņu.

Mūsdienu kino ir sintētiska audiovizuāla māksla, kas apvieno skaņu un attēlu. Noteicošais filmā ir attēls. Taču skaņa savienojumā ar kinoattēlu, bez šaubām, sekmē pilnīgāku īstenības māksliniecisko atveidošanu, nekā to spēj attēls viens pats.

Trokšņu, skaņu, mūzikas, vārda ierakstīšana ir skaņu operatora pienākums. Visa filmas skaņu daļa tiek fiksēta *fonogrammā*, tā nav atraujama no filmas plastikas. Skaņu operatora darbu skatītāji maz ievēro, tomēr tas ir sarežģīts un smalks. Piemēram, viens no pieredzējušākiem padomju skaņu operatoriem J. Mihailovs filmā «Cilvēka liktenis» (režisors S. Bondarčuks) radīja lielisku skaņu partitūru, kurā mēs dzirdam dzimtās un mīļās dabas skaņas, vācu koncentrācijas nometnes draudīgās skaņas ar suņu reļām un sentimentāli rotaļīgo mūziku «O, donna Klāra!», varoņu balsis — un starp tām puisēna griezīgo kļiedzienu: «Mīļo tēt! Es zināju, ka tu mani atradīsi!»

Vārdam filmā ir ļoti aktīva dramaturģiskā slodze. Dažkārt viena replika vispārināti izsaka daudz, rada bagātas asociācijas. S. Kološova filmā «Atceries savu vārdu» mazs krievu puisēns,

³ *Довженко А.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1, с. 132.

⁴ Там же, с. 130.

⁵ *Козинцев Г.* Глубокий экран, с. 142.

kas kopā ar citu tautību bērniem ieslodzīts vienā no Osvencimas barakām, dzird savas mātes izmisīgo kļiedzienu: «Atceries! Tavs vārds — Gena Vorobjovs! Tava dzimtene — Padomju Savienība!» Vairs viņa puisēnam neko nespēj palīdzēt. Notika tas, ko vācu sadisti sauca par «selekciju», atlasī. Mātes nošķīra no bērniem. Pirmos soļus puisēns spēra ar netīros autos ietītām kājām pa nomīdīto, izšķaidīto nometnes laukuma sniegu. Viņa pirmie vārdi saistīti ar koncentrācijas nometni — «kapo», «appel», «gāze». «Kapo» ir uzraudzes ar pātagām rokās. «Appel» — laukums, ko tūkstošiem kāju izmīdījušas šķidros, lipīgos dubļos, kur vakara pārbaudēs stāv cilvēki svītrinos apģērbos, ar kaili noskūtām galvām, ar naidā kvēlojošām acīm. «Gāze» — tur nošūta tos, kas atlasīti «selekcijā».

Filmā ir uzraksti (*titri*), ko mēmā kino laikā bieži lasīja balsī. Ievadtitros minēti visi uzņemšanas grupas dalībnieki. Subtitri mēmajās filmās tika iedalīti «savienojošos» un «runājošos» uzrakstos. «Savienojšie» titri izskaidroja autora tekstu, «runājošie» titri — varoņu tekstu. Tagad tie nav vajadzīgi, tos aizstājis runātais vārds.

Savdabīgs vārda, trokšņu un mūzikas (vai kāda no šiem elementiem) izmantojums, interesants skaņu un attēla kontrapunkts uzskatāms par obligātu katras patiesi talantīgas filmas pazīmi.

MŪZIKA KINO

Kino un mūziku vieno tas, ka abas ir laika mākslas, to darbu tēlainā struktūra attīstās laikā. Taču kino bez tam ir arī telpas un laika māksla. Filmā izmantotā mūzika, skaņas un trokšņi it kā paplašina kadra telpu, piešķir tam trīs dimensijas. Dažreiz mūziku kino nosauc par «nedzirdamu». Nereti skatītāji, ko aizrāvusi filma, to nemaz neievēro un uz jautājumu, kā patikusi mūzika, neizpratnē atbild: «Kāda?» Tomēr mūzika, bez šaubām, iedarbojas uz auditoriju, taču īpašā veidā. «Mūzika izraisa priekšstatus, kas dzīvo kaut kur aiz apziņas sliekšņa. Šis zemapziņā mītošais, izteikts ar vārdiem, kā iepazīts noslēpums pārkāpj sliekšni un ieiet gaišajā apziņas jomā. Tā var saprast dažas formas, ar kādām mūzika ietekmē literatūru, un mūzikas un literatūras kopīgas daiļrades jēgu.»⁶

Mūzika kino neapšaubāmi ietekmē ne tikai zemapziņu, bet arī apziņu. Mūzikai ir raksturīga īpatnība — mūzika noteikti ir programmatiska (tas ir, šizētiska, iekļauta dramaturģiskajā darbībā). Mūsu dienās mūzika filmā visbiežāk ir *fragmentāra*, mozaīkveidīga, un tikai īpašos žanros — kinooperā, kinobaletā — tā skan visā filmā. Daudzās filmās mūzika parasti «iekļaujas» tikai noteiktos darbības momentos. Bez tam mūzika filmā nav patstāvīga, tā atkarīga no montāžas. Mūzika saistīta ar attēlu

⁶ Рейзов В. Литература и музыка: Контакты и взаимодействия. — В кн.: Литература и музыка. — Л., 1975, с. 5.

un kopā ar to veido vienotu *audiovizuālu tēlu*. Mūzikas tēla attīstībai parasti nepieciešams vairāk laika nekā vizuāla tēla attīstībai. Strādājot pie filmas izveides, komponists mūzikas fragmenta skanēšanas laiku nereti skaita sekundēs.

Dažām filmām komponisti sacer mūziku, vadoties no noteiktu mūzikas žanru principiem. Piemēram, S. Prokofjevs filmā «Aleksandrs Nevskis» izmantoja kantātes formu, bet «Ivana Bargā» otrajā sērijā — simfoniskas svītas formu. D. Šostakovičs svītas formā sacerēja mūziku filmai «Zelta kalni». Taču mūsdienās šādi piemēri ir ļoti reti. D. Šostakovičam filmas «Karalis Līrs» izveides darbā bija jau principiāli citāda pieeja — ne vienots mūzikas darbs, bet rūpīgi izraudzītas ļoti īsas tēmas, dažreiz viena īsa skaņa, viena nots.

Mūzika filmā var būt tikai kā ilustrācija, kā attēla skaņu analogs. Taču tā izmantojama arī par vispārīgāku, par līdzekli, lai paustu zemtekstu un filmas ideju, lai sniegtu komentārus. Visi mūzikas izteiksmes līdzekļi — melodija, harmonija, ritms, temps — filmā lietojami vienota audiovizuāla tēla veidošanai.

Runājot par filmā izmantoto mūziku, lieto terminus «kadra iekšējā» un «aizkadra» mūzika.

Kadra iekšējā mūzika iekļauta sižetā. Tās skanējumu skatītājam attaisno skaņas parādīšana (cilvēks, kas dzied vai spēlē mūzikas instrumentu, orķestris, mikrofons, magnetofons, radio utt.) vai informācija par to. Kadra iekšējo mūziku varoņi dzird un reaģē uz to, tā viņiem ir dzīvs akustisks fons.

Aizkadra mūzika var nebūt motivēta ne ar kādu kadrā skanošu skaņas avotu. Varoņi šo mūziku nedzird, tā eksistē tikai skatītājiem. Tās ir autora muzikālas pārdomas par filmā attēlotajiem notikumiem, varoņu emocionālās pasaules izpausme.

Kadra iekšējā un aizkadra mūzika filmā eksistē organiskā vienībā. Nereti viena un tā pati tēma attīstoties un modificējoties skan gan kadrā, gan aiz kadra.

Pirmajās skaņu filmās parasti tika lietots sinhrons skanējums un skaņas izmantojums bija precīzi motivēts. Tiecoties estētiski izprast skaņas lomu kino un izmantot skaņu nevis kā kopiju, bet dramaturģiski aktīvu materiālu, S. Eizenšteins, V. Pudovkins un G. Aleksandrovs 1928. gadā uzrakstīja pazīstamo manifestu «Pieteikums». Viena no tā tēzēm skanēja: «Pirmajiem mēģinājumiem ar skaņu jābūt virzītiem uz tās krasu nesaskaņu ar redzamajiem tēliem.»⁷

Kā parādīja kino turpmākās attīstības pieredze, skaņa atkarībā no autora izvirzītā mērķa var būt gan *sinhrona*, gan *asinhrona*.

Komponisti ir pilntiesīgi filmas līdzautori. S. Eizenšteinam sadarbojoties ar S. Prokofjevu, G. Aleksandrovam un I. Pirjevam ar I. Dunajevski, S. Jutkevičam, G. Kozincevam un L. Trauber-

⁷ Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы: Заявка. — В кн.: Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2, с. 316.

gam ar D. Šostakoviču, M. Rommam ar A. Hačaturjanu, tika sa-
sniegti auglīgi rezultāti. Saņojot par to, kā likvidēt pretrunu
starp skaņu un attēlu, starp redzamo un dzirdamo pasauli, S. Ei-
zenšteins izstrādāja skaņu un attēla partitūras teoriju. Pēc šās
teorijas, kadriem, kas secīgi pāriet cits citā, plastiski jāatbilst
mūzikas skaņām — un otrādi. Kadru un mūzikas skaņu savieno-
šanu veicina «vertikālā montāža», kas tiek lietota par filmas
audiovizuālā tēla veidošanas līdzekli. «Problēma ir tāda,» S. Ei-
zenšteins rakstīja, «ka jāatrod *atslēga mūzikas fragmenta un at-
tēla fragmenta samērošanai... tie jāsavieno «pa vertikāli», tas
ir, vienlaicīgi, katra skrejošā mūzikas frāze jāsavieno ar katru
paralēli skrejošo plastisko attēla fragmentu — ar kadru fāzi.»⁸*

Kad komponists strādā pie filmas tapšanas — filmēšanas
laikā, pirms tam vai pēc tam? Situācijas šai ziņā var būt dažā-
das. Kad S. Eizenšteins kopā ar S. Prokofjevu veidoja filmu
«Aleksandrs Ņevskis», dažreiz sāka montāžu agrāk, kad vēl kom-
ponists nebija sacerējis mūziku, bet dažreiz notika otrādi. S. Ei-
zenšteins izstrādāja principus režisora un komponista kopīgajam
darbam pie filmas audiovizuālā tēla radišanas. Ja vispirms tiek
sacerēta mūzika, bet pēc tam filmēta epizode, tad «jāprot uztvert
ši mūzikas fragmenta kustību un jāņem šīs kustības līnija vai
forma par pamatu plastiskajai kompozīcijai, kam jāatbilst dota-
jai mūzikai»⁹. Bet, ja epizode uzfilmēta agrāk, komponistam «jā-
uztver montāžas kustība gan caur montāžas fragmentu sistēmu,
gan kadra iekšējā kustībā. Un... jāliek tā savas mūzikas tēlu
uzbūves pamatā.»¹⁰

Filmas «Aleksandrs Ņevskis» ainā «Ledus kauja» ar plastis-
kajiem un mūzikas līdzekļiem pausta ideja par tautas gara spēku
un varenību. Rakstā «Vertikālā montāža» S. Eizenšteins detali-
zēti analizē šīs ainas sākuma momenta skaņas un attēla savie-
nojumu. Viņš veido grafiku, kurā paralēli iezīmēti kadri, mūzikas
nošu raksts, attēla shēma (kompozīcija) un kustības shēma
(teksts). Rezultāts ir pārsteidzošs, tas rāda, ka mūzikā pieaugo-
šajai variantu intensitātei atbilst attēla variāciju intensitāte (pēc
tonalitātes, linearitātes, telpiskuma un apjomīguma). Protams,
uzņemot filmu, tik smalka, detalizēta analīze netiek veikta. «Šo
«pamatojumu» atšifrēšana paliek kā izprieca vēlākai analīzei,
kas dažkārt tiek izdarīta daudzus gadus pēc radošā «akta» «dru-
dža»»¹¹ režisors raksta.

Eizenšteins ļoti augsti vērtēja komponista S. Prokofjeva darbu
kino. Filmā «Ivans Bargais» tautasdziesma par bebru muzikāli
tēlaini raksturoja ļauno un varaskāro Jefrosiņu Staricku (S. Bir-
mane), kas saņoja nosēdināt tronī savu dēlu. Pati dziesma par
bebru pēc satura ir neitrāla, taču tās zemtekstā bija jāskan

⁸ Эйзенштейн С. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2, с. 235.

⁹ Там же, с. 241.

¹⁰ Там же, с. 235.

¹¹ Там же, с. 266.

bajārienes naidam pret Ivanu Bargo, bija jāpauž vēlēšanās atņemt viņam troni. «Kad es strādāju ar Prokofjevu, Sergejs Sergejevičs vienmēr prasa ļoti precīzu uzdevumu, un, jo šis uzdevums sarežģītāks, jo ciešāki tā ietvari, jo labprātāk viņš strādā.»¹² Eizenšteins atceras. Dziesmā par bebru pilnīgi precīzi, līdz pat katram vārdam, bija izstrādātas muzikālās intonācijas, kas pauda zemitību. Skatot vārdiem «peldēja bebrs, peldēja melnais», skatītājiem bija jāsajūt, ka «skrien šermuļi pār kauliem», — un pie vārda «melnais» tā arī notika.

Komponista darbs ar filmas skaņu partitūru cieši saistīts ar tās žanru, stilu, darba autora koncepciju. Ļoti precīzi traģikomēdijas žanram atbilda S. Prokofjeva mūzika baltkrievu filmai «Poručiks Kiže» (1934), ko bija uzņēmis A. Faincimmers pēc J. Tiņanova scenārija. Tās autori groteski satīriskā formā parādīja Pāvila I patvaldnieciskā absolūtisma laikmetu. Visu filmu burtiski piesātina bungu riboņa, paužot carisma nūjas sistēmas būtību. Sajā militārās dresūras ritmā kareivji maršē pa apmācību laukumu, raustīdamies kā marionetes. S. Prokofjeva mūzikas skaidrie, asie marša akcenti atspoguļo cara režīma tumsonību.

Precīza orientēšanās uz žanru izpaudās arī D. Šostakoviča ilggadīgajā radošajā sadraudzībā ar G. Kozincevu un L. Traubergu. Principiāli atšķirīga bija viņu pieeja tautas līdzībai un traģēdijai.

Veidojot triloģiju par Maksimu, autori centās pēc sava ieskata stāstīt par revolūciju. Viņiem bija sveša dižena monumentalitāte, epejiskums, simbolika. Skaistuma patosu viņi meklēja ārēji neizskatīgajā, varonīgo — ikdienišķajā, poētisko — prozaiskā. Tas ir arī triloģijas mūzikas un trokšņu risinājuma pamatā. Pēterburgas priekšpilsēta, kur dzīvoja Maksims, noteica viņa dziesmas vadmotīva izvēli. G. Kozincevs vēlāk atcerējās, cik rūpīgi no daudzajām pilsētas folkloras dziesmām Maksimam tika izraudzīta dziesma vadmotīvs, jo bija taču vajadzīga dziesma, kas veidotu tēlu! Par tādu kļuva dziesma «Griežas un virpuļo baloniņš zils».

Pievēršoties Šekspīra traģēdijām «Hamlets» un «Karalis Līrs», Kozincevs un Šostakovičs vadījās no lielā angļu dramaturga darbu dziļa mūsdienīga lasījuma. Par Šostakoviča mūziku G. Kozincevs rakstīja: «... bez tās, tāpat kā bez Pasternaka tulkojumiem, es nespētu uzņemt Šekspīra filmas. Kas man tajā šķiet galvenais? Traģisma jūtas? Svarīga īpašība. Tomēr ne tikai traģisms... Filozofija, vispārinātas domas par pasauli? Jā, protams, kā tad «Līrs» — un bez filozofijas... Un tomēr galvenā ir cita īpašība. Īpašība, par kuru pat uzrakstīt grūti. Labais. Labsirdība. Zēlsirdība... Šostakoviča mūzikā es saklausu svelošu naidu pret cietsirdību, spēka kultu, patiesības apspiešanu. Tā ir sevišķa labsirdība: bezbailīga labsirdība, draudīga labsirdība.»¹³

¹² Эйзенштейн С. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2, с. 593.

¹³ Козинцев Г. Пространство трагедии. — М., 1973, с. 232.

«Karalī Līrā» skaņas bija it kā attīrītas, simboliski vispārinātas. To bija ļoti maz, taču slodze tām ārkārtīgi liela. Kad Līrs, vērsdamies pie debesīm, saka, ka viņa sirds sašķelsies tukstoš daļās, pirms viņš sāks raudāt, kopā ar tuvojošos melno mākonī rodas skaņa, kas stiepjās, arvien pieaugdama spēkā. Skan viena stiepta nots «fa».

Kozincevs rakstīja, ka Sostakoviča mūzika nepavada kadrus, bet tos pārveido, mūzika tur ir autora balss. Filmā «Karalis Līrs» ir ļoti maz mūzikas, kas būtu tieši saistīta ar darbību. Par vadmotīvu kļuva nerra stabulītes melodija. «Stabulītei jābūt ļoti skumjai,» komponists sacīja. Patiesības balsi, labā balsi viņš definē kā «klusu mūziku» — tā ir Kordēlijas tēma. «Sostakovičs uzgleznoja Kordēlijas iekšējo gaismu, un kadros viss pārveidojās. Tā Rembranta portretos apgarotas ne tikai acis un seja, bet arī audums, no kura pašūts apģērbs, pats gaiss mirgo, dzīvo...»¹⁴ Sākumā «patiesības balss» mūzikas tēmu mēģināja savienot ar nabaga Toma kadriem, taču pamanīja, ka attēls un skaņa iekšēji ir atšķirīgi, ka tie nesaskan. «Patiesības balsi» izpauž ar dziļu un zemu stīgu instrumentu skanējumu. Kozincevs Kordēlijas lomai meklēja aktrisi, kuras balsī skanētu zemas notis un būtu jūtams miers. Tāda balss bija V. Sendrikovai, kas tēloja karaļa Līra jaunāko meitu. «Sostakovičs attēlo žēlsirdību kā spēku,» tā domāja režisors.

Klusumam, klusēšanai skaņu filmā ir īpaša dramaturģiska loma. Kad filmā «Karalis Līrs» milzīgajās telpās, kurās valda kapa klusums un sasprindzināti gaida galminieki, nenogrand ne lielgabala šāviens, ne fanfāras, bet vāji un klusi ieskanas nerra zvārgulītis, tas rada iekšēja sprādziena iespaidu. Šī skaņa dzirdama vēja gaudošanā, vētrā. «Tie ir sirdsapziņas signāli,» Kozincevs rakstīja.

Plastiskajiem ekrāna tēliem, kas attīstās laikā, piemīt savdabīgs ritms. Kadru iekšējie un starpkadru savienojumi, mainīdamies noteiktā secībā, rada skatītājam iekšējas harmonijas, ritmiskas, attēla melodijas sajūtu. Nav nejaušība, ka kino dažkārt nosauc par plastisko mūziku. Tas sevišķi sajūtams liriski poētiskās filmās. Gruzīnu režisora S. Zgenti filma «Tavu roku siltums» skan kā skumja rudenīga melodija, kā atmiņas par nodzīvoto, laimīgo, pilnskanīgo, kaut arī zaudējumu pilno mūžu. Vecās zemieces acis, kuras ir skaistas tāpat kā jaunībā, jaušama gan rimta gudriba, gan vērigums. Sidonija (S. Čiaureli) nav šķirama no kraujajām kalnu taciņām, pa kurām viņa neskaitāmas reizes kāpusi kalnā ar ledaina ūdens krūzi, no grīlīgā piekārtā tiltiņa pāri straujajai upītei, no vīnogulājiem un kukurūzas laukiem, no būdiņām, kas cieši pielīpušas cita citai. Bet visapkārt kaimiņi, bez kuru skanīgajām galda dziesmām un jokiem nav domājamas nevienas ģimenes svinības. Un finālā, kad, dzirkstīgā vasaras lietus samērcēti, smiedamies sapulcējas visi mājinieki, viņu dziesmas it

¹⁴ Козинцев Г. Пространство трагедий. М., 1973, с. 225.

kā pašas dzimst no filmas melodijas, no straujo kalnu upju trokšņa.

Plastikas un mūzikas saliedētība filmā it kā padara plastiku dzirdamu, bet mūziku redzamu. Uzbeku režisora E. Išmuhamedova filmā «Maigums» komponists B. Tracjuks un operators D. Fathulins radija vienotu sintētisku izrādi, kurā attēls, mūzika un trokšņi nav šķirami cits no cita. Tiekšanās pēc spilgtām krāsām, pēc kontrastiem, autoru jauneklīgā deģsme, viņu kvēlā dzīves mīlestība noteica filmas īpašo tonalitāti.

Nereti liela dramaturģiskā slodze ir epizodēm, kurās varoņi dejo. Kinostāstījumā iekļautās *dejas* ir sižetiski motivētas un tajā pašā laikā pauž kinematogrāfisko tēlu. Piemēram, S. Gerasimova filmā «Mātes un meitas» dejas valoda stāsta par varoņiem to, ko nevar izteikt ar vārdiem. Darbība filmā lokalizēta, aprobežota ar vienas maskaviešu ģimenes interesēm. Pie tās no Sverdlovskas ierodas Oļā Vasiļjeva (L. Poļehina). Oļā ir atklāts cilvēks, viegli atrod kontaktu ar citiem, ir sabiedriski aktīva. Taču ar Vasiļjevu ģimeni viņai nekādi neizdodas atrast kopīgu valodu. L. Poļehinas varone ir labsirdīga, taisnīga, bet tajā pašā laikā pārāk tieša, uzspiež apkārtējiem savas domas. Viņai vēl jāapgūst jūtu un attiecību kultūra. Jaunie filmas varoņi tā arī neatrada saprašanās ceļu. Bet rezultāts varēja būt arī citāds. Lieliski atrisināta Oļas, Vaļas un Aņas naktī improvizētās dejas aina. Šajā draiskulīgas, dzirkstošas garīgas atbrīvotības brīdī it kā saplūst cita no citas izolētas stihijas. Meitenes naktskreklos, pīdžamās, izlēkušas no gultām, dejojot atdodas kustības priekam. Tie ir jaunrades svētki, plastikas, humora svētki. Un kā Vaļas un Aņas izsmalcināti vijīgās dejas audumā ievijas Oļas straujo lēcieni asi raksturīgais groteskais zīmējums! Tā sižetiski pamatotā deja filmā kļūst par audiovizuālu tēlu, par mūzikas tēlu, kas raksturo jauno cilvēku tiešanos pēc iekšējas tuvības, pēc personiska kontakta.

Filmā «Klāvs — Mārīņa dēls» viena no centrālajām epizodēm ir aina ar Ances (E. Radziņa) dziesmu, kas saasina varoņu attiecības, uzkurina viņu atmiņā jau it kā pierimušās kaislības. Dziesma pāriet dejā, kurā Ance ierauj sava kādreizējā iemiļotā dēlu Klāvu. Dziesma un deja filmā palīdz saprast varoņu raksturus, viņu attiecības, dod iespēju ielūkoties viņu biogrāfijās.

Samērā reti ir gadījumi, kad par filmas (ja tā nestāsta par mūziķa dzīvi) dramaturģisko kodolu kļūst mūzika. Amerikāņu režisora S. Polaka filma «Nodzītus zirgus arī nošauj, vai ne?» uzskatāma tieši par tādu retu gadījumu. Tajā stāstīts par deju maratonu ASV 30. gados, lielās krīzes posmā. Autori veido filmu tā, ka skatītājs domās negribot iesaistās šajā nebeidzamās mūzikas kustības ritmā. Maratona dalībniekiem galvenais ir iegūt godalgas, bet skatītājiem — sensācijas gaidas, citu ciešanu vērošana. 30. gados modē esošā deju mūzika (to šodien nereti izmanto «retro» filmās kā nostalgiskas sentimentālas atmiņas par «sapņu

laikmetu») tur skan gandrīz nepārtraukti, taču salīdzinājumā ar gurdeno kustību nomācoši uzbāzīgo nebeidzamību, ar izmocīto pūli deju paviljonā tā tiek uztverta nebūt ne elēgiski. Sis paviljons it kā kļūst par skanošu moku kambari, par muzikālu nāves auto.

Filmas centrā ir mūzikas izrikočājs Rokijs (D. Jangs), sā-tans, kas vada biznesa balli. Pats noguris no bezmiega un ne-pārtraukti skanošās mūzikas, viņš vada šo garīgo izsoli, prasmīgi izvietodams ritmiskos akcentus. Rokijs apspēlē visu: gan grūtnie-ces sievietes aizkustinošo dziesmiņu, gan šķembas, kas iestrēgu-šas jūriņieka ķermenī, gan jauniešu — «sacensību» dalībnieku mīlestību. Bet, kad ar to nepietiek, organizē «derbiju», kas izmo-cītos cilvēkus noved līdz galīgam spēku izsikumam.

Sarežģīta problēma ir *mūzikas klasikas* izmantošana kino. Runa ir par aizkadra mūziku. Jau mēmā kino laikā klasikas nošu krājumos, ko ieteica kino ilustrēšanai, tika doti padomi atskaņot, piemēram, P. Čaikovska «Sniegpulkstenīti» — «jaunas meitenes sapņu» izpaušanai, P. Čaikovska «Piķa dāmas» uvertīru — sli-mības apzīmēšanai utt. «Pavasara noskaņām» varētu atbilst mū-zika la-mažora un mi-mažora tonalitātēs, bet elēgiskām noska-ņām — si-minors un re-minors. Orķestra literatūras krājumā «Sociālā heroika» tika ieteikts ilustrēt ar R. Vāgnera «Valkīru lidojumu» — budjonoviešu kauju, lidmašīnu uzbrukumu; ar L. Bēthovena Piektās simfonijas finālu — cietumu vārtu atvēr-šanu, vētrainos mītiņus laukumos un tautas uzvaras triumfu. Tie bija tam laikam kopīgie muzikālās ilustrēšanas principi.

Mūsdienu kino notiek interesanti meklējumi, kā organiski iekļaut mūzikas klasiku kinodarba kontekstā. O. Joseliani filma «Strazda dziesma» stāsta par operteātra mūziķi Giju. Filma vei-dota kā līdzība, vienkāršajā stāstā slēpjas dziļa jēga. Jau filmas sākums noskaņo kopīgajā tonkārtā — Gija atzvilis zālē pilsētas parkā, ko piepilda putnu kņada, zaru šalkoņa, strautiņa čalošana. Dabas skaņas aplūst, un sāk skanēt skaista un skumja melo-dija, arvien spēcīgāk un spēcīgāk, piepildot visu izplatījumu. Tad pēkšņi ielaužas rupji un skaļi pilsētas trokšņi: šķindoņa, čikstē-šana, motoru rēķšana, taurēšana. Tikko radusies, melodija iz-gaist. Pēc tam tā filmā atkal parādās — tas ir fragments no J. S. Baha «Mateja pasijas». Taču tagad tā skan kā šietiski at-taisnota kadra iekšējā mūzika. Filmas kopīgajā audiovizuālajā partitūrā šī tēma izpaužas cildenā un labvēlīgā autoru attieksmē pret varoni, kas ir smieklīgs, trauksmains, vieglprātīgs, bet kam piemīt īpašs garīguma mērs.

N. Mihalkova filmā «Nepabeigts skaņdarbs mehāniskajām kla-vierēm» autoru koncepcija par skaisto un nevaldāmo mīlestības spēku, par dziņām, kas paceļ cilvēka garu, bija pausta ar G. Do-niceti mūziku.

Mūzikas klasikas fragmentu izmantošana filmā rada daudzas problēmas. Nepieciešams prasmīgi izvēlēties fragmentu, lai

negrautu tā struktūru, tēmas attīstību, jāapsver, vai šis fragments iederēsies filmā, vai auditorija pazīs šo fragmentu (tā var būt arī muzikāli nepietiekami sagatavota). Kontrastējoša klasikas izmantošana filmas kontekstā lielā mērā veicināja S. Kubrika filmas «Uzvelkamais apelsīns» panākumus, kur L. Bēthovena Devītā simfonija kontrastēja ar filmā parādīto vardarbību un nežēlību.

Daudzās filmās skan tautasdziesmu, deju un balāžu melodijas. Savienojumā ar attēla plastiku *tautas mūzika* uz kinoekrāna rada viengabalainu audiovizuālu tēlu. Piemēram, filmā «Pūt, vējiņi!» (režisors G. Piesis), kas uzņemta pēc Latvijas PSR Tautas dzejnieka J. Raiņa lugas motīviem, atveidota teiksmu, ieražu, ticējumu pasaule. Filmā ir leģenda par mīlestību, un, kā vienmēr šādā leģendā, mīlestība un nāve atrodas blakus. Raiņa rindu poētiskie motīvi izpausti filmas audiovizuālajā struktūrā. Mūzika it kā dzimst no dabas pasaules, no tās skaņām. Strautiņa čalošana, varenā sila zaru šalkšana, miglas vāli pār pļavām, lietusgāzes spēks, vēja elpa, Daugavas mirdzošo ūdeņu straujā plūsma — tas viss filmā iegūst savu melodiju, rada dabas mūžīguma un skaistuma sajūtu. Jaunā Baiba (E. Ērmale) ir savējā šajā pasaulē — starp čalojošajiem strautiem, zaļajām birzīm, brāzmainajiem Daugavas vējiem. Kā vējš atlidoja un aiznesa viņas mīlestību daugavietis Uldis (Ģ. Jakovļevs).

Interesanti mūzika izmantota filmā «Limuzīns Jāņu nakts krāsā» (komponists R. Pauls). Sākumā skan pazīstama veclaicīga melodija veclaicīga orķestra izpildījumā, ievadot skatītājus filmas noskaņā. Arī tālāk komponists trāpīgi izmanto gan senas melodijas, gan pats savas populārās melodijas, lai paustu humoristiski ironisku attieksmi pret varoņiem un notiekošo.

* * *

Kino aktīvi tiek meklētas iespējas, kā izmantot visus *skaņas* komponentus — *vārdu, trokšņus, mūziku*. «Esmu pārliecināts, ka mūzikai ar laiku būs vēl lielāka loma kinematogrāfā,» raksta komponists A. Petrovs, kas auglīgi strādā kino. «Viens no kinomūzikas attīstības ceļiem, kā man šķiet, ir visu tās skaņu komponentu — mūzikas, runas, trokšņu — diferenciacija. Saprotat, ko es gribu sacīt? Tā būs iespēja katram no «skaņu celiņiem» filmas gaitā maksimāli pilnīgi izpaust sevi.»¹⁵ Komponists, kā piemēru minot A. Tarkovska filmas «Andrejs Rubļovs» un F. Felīni filmas «Klauni» finālu, sapņo par filmām, kur visas skaņas būtu izpaustas līdz galam — no zemestrīces dārdoņas līdz maza putniņa dziedāšanai —, kur skanēs puļa runas skanīgi trokšņainā

¹⁵ Петров А. Мелодия героя. — Советский экран, 1976, № 18, с. 13.

simfonija — no polifoniskas vispārējas čaloņas līdz atsevišķam izsauzienam —, kur skanēs nopietna simfoniskā mūzika.

Parādās «filmas bez mūzikas» (kurās mūzikas trūkums ir autoru principiāla koncepcija), piemēram, A. Stolpera filma «Dzīvie un mirušie», lielā mērā arī M. Romma «Viena gada deviņas dienas». Parādās «filmas bez vārdiem», tikai ar mūziku (tāda ir japāņu režisora K. Sindo filma «Kailā sala»).

Zinātnieki, kas pētī skaņu kino, atzīmē, ka šodien tā iespējas netiek pilnīgi izmantotas.

Aktieris filmā

Aktiera izteiksmes līdzekļi.
Stāpislavska sistēma un kino
Aktiera personība.
Aktieru tipi

Aktieris ir filmēšanas grupas dalībnieks, kas uz scenārija pamata režisora vadībā filmēšanas laukumā atveido kādu no filmas personām. Tēls, ko aktieris veido kinokameras priekšā, nav identisks ar analogisku tēlu filmā, jo filmēšanas procesā to koriģē operators un tas tiek pakļauts pārmaiņām montāžā.

AKTIERA IZTEIKSMES LĪDZEKĻI

Pie aktiera individuālajiem izteiksmes līdzekļiem šaurākā nozīmē pieder mīmika, žesti, pantomīma, runa.

Mīmika ir aktiera spēja ar sejas muskuļu kustībām izpaust varoņa noskaņas un jūtas.

Neizmērojamas iespējas sevī slēpj aktiera acis. Andreja Sokolova (S. Bondarčuks) ciešanu pilnās acis filmā «Cilvēka liktenis» uzsūkušas sevī visu viņa likteņa rūgtumu, šķiet, ka tās nav spējīgas izpaust to cilvēcisko jūtu gammu, kas saistītas ar esības prieku, tajās atspīd bēdu izdedzinātā kareivja dvēsele. Par skatiena dramaturģiju var nosaukt M. Nejolovas tēlojumu galvenajā lomā filmā «Vārds aizstāvībai» (režisors V. Abdrašitovs). Varones iekšējais stāvoklis svārstās starp pilnīgu atsvešinātību no pasaules un atgriešanos dzīvē. Varone ir vienaldzīga pret sevi, viņai viss jau izšķirts, viss zaudēts, skatiens ieslēpies kaut kur dziļi sevī, ne viņa, bet it kā malā stāvošs viņas dzīves liecinieks negribot atbild uz izmeklētāja jautājumiem. Tikai tad, kad tiek pieminēts viņas iemīļotais, mainās viņas seja: acis atdzīvojas, tajās iedegas satraukums, nemiers, tās lūdzas un dusmīgi izdziest, kad izmeklētājs neiztur un mēģina parādīt, kāds īstenībā ir Fedjajevs (S. Ļubšins). Aktiera acis, atspoguļojot varoņa domas un jūtas, ir svarīgs elements rakstura un sociālā tipa veidošanā. M. Ladiņinas, T. Makarovas un citu 30. gadu aktrišu spulgacainās varones izpauda padomju sieviešu jūtas un raksturu, to ticību gaišajai nākotnei. Kara traģēdija liek sastingt sāpēm V. Mareckas, N. Užvijas (filmas «Viņa aizstāv Dzimteni» un «Varavīksne») varoņu acīs. Aktiera acis uz ekrāna var neklūdīgi apliecināt lomas veiksmi vai izgāšanos. V. Ņikandrovu,

kas tēloja V. I. Leņina lomu filmā «Oktobris», skatītāji nepieņēma tāpēc, ka viņš nespēja atveidot ģeniālā cilvēka skatienu, kaut gan kopplānos bija ļoti ticams.

Aktiera acis ir tikai mīmikas tēlaino līdzekļu centrs. Acu izteiksmi nevar bez ierunām pieskaitīt pie tiem, jo tā saistīta ar plakstiņu un uzacu kustību utt. K. Staņislavskis aktieri cienīja virtuozu prasmi pārvaldīt visu mīmikas arsenālu. «Es iepazinos... ar lielisku aktieri,» viņš rakstīja, «kas runā ar acīm, muti, ausīm, degungalu un pirkstgaliem, tikko manāmām kustībām un pagriezieniem.»¹

Mīmikas nozīme aktiera mākslā ir atšķirīga mēmajā kino un skaņu kino, tā atkarīga arī no filmas žanriskās piederības.

Mēmajā kino laikā aktiera mākslas valoda bija mīmikas, žestu un pantomīmas valoda. Padomju kino panākumi saistīti ar Maskavas Dailes teātra aktieru skolu. Staņislavska izveidotā aktieru tēlojuma reālistiskā skola prasīja aktiera iemiesošanas personas tēlā. Lomas ārējais zīmējums radās kā organisks iekšējās pārveidošanās rezultāts. Filmā «Māte» V. Pudovkins, strādājot ar Maskavas Dailes teātra aktrisi V. Baranovsku, pirmām kārtām centās panākt pārdzīvojuma patiesīgumu, tiecās pēc spraigas iekšējās dzīves koncentrācijas dažās tās ārējās izpausmes pazīmēs. Lūk, kā Pudovkins apraksta darbu ar aktrisi, veidojot epizodi, kad māte uzzina par dēlam draudošajām nāves briesmām un vīra bojāeju. Sākumā devis aktrisei pilnīgu brīvību, bet pēc tam izmantojis savdabīgu paņēmieni. «Es aizliedzu viņai jebkādu fizisku kustību: jūtas bija jāizpauž spēcīgi tāpat — bez jebkāda pat vismazākā žesta, sejai un ķermenim jābūt nāves mierā... Aktrise burtiski mocījās, savaldot vajadzību kustēties. Tomēr es panācu pārsteidzošu rezultātu: neraugoties uz ķermeņa nekustīgumu, aktrises iekšējā dzīve nepamira.»²

Atkarībā no žanra filmā mainās mīmikas raksturs. Psiholoģiska plāna filmās aktiera rīcībā esošie skopie plastiskie līdzekļi pastiprina slodzi katrai acu un sejas kustībai, katram žestam. Psiholoģiskajā drāmā panākumi ir atkarīgi no pārdzīvojuma dziļuma un patiesīguma, no rakstura attīstības pilnīguma un konsekvences.

Kriminālfilmā varoņi ir nemainīgi, tiem ir savas maskas — varoņa, ļaundara, varoņa draudzenes maskas. Varoņa seja ir mierīga pat visriskantākajās situācijās, un šis izteiksmes nemainīgumu uz spraigas darbības fona skatītājs uzver kā rakstura un gribas spēku, kā bezbailību. Ļaundaris neatkarīgi no apstākļiem ir nelietības un zemiskuma iemiesojums, bet meitene saglabā koķetīgumu vai pievilcību.

Bagātāka, daudzveidīgāka un izteiksmīgāka mīmika ir komēdijās, kur tāpat valda maskas. Taču komiskā maska prasa no aktiera izcilu plastiskumu un lielisku tehniku. Ideāls muzikāls

¹ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3, с. 39.

² Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 255—256.

plastiskums piemita M. Linderam, H. Loidam, Č. Caplinam. Caplina mīmika ir daudzkrāsaina — no skumjām un vilšanās līdz acumirkligam smaidam. Viņš smejas ne tikai par sava varoņa pretinieku, bet arī par pašu varoni, par viņa uzvaras iluzoriskumu. Ironija ironijā — tā var saprast smaidu, kas pa pusei ir grimase. Tikpat strauja ir pāreja no smaida uz izbrīnu. Visu Caplina komismu veido kontrastējošas pārejas no viena stāvokļa uz otru, situācijas un varoņu sejas izteiksmes neatbilstība.

Ideāla bija itāliešu komiķa Toto mīmika. Režisors P. Pazolīni sacīja, ka strādāt ar Toto ir tas pats, kas vijolniekam spēlēt Stradivārija vijoli. Toto meistarību interesanti aprakstījis G. Bogemskis. «Toto novārgušajā asimetriskajā fizionomijā sastinga kaut kādas viņpasaulīgas atsvešinātības izteiksme. Bet viņa mazā, sausā, kustīgā figūriņa, šķiet, dzīvo pati par sevi. Ilgos treniņos Toto bija panācis atsevišķu ķermeņa daļu autonomiju — viņa rokas, kājas, galva eksistēja it kā neatkarīgi cita no citas, piedaloties kaut kādā absurdā kustību simfonijā.»³

Daži komiskie aktieri mīmiku izmanto par galveno izteiksmes līdzekli. Daba it kā speciāli komēdijām radījusi Fernandela seju. Viņš pats sevi salīdzinājis ar kavalēristu, kas norijis sava zirga galvu. Smaidot Fernandela seja pārmainās līdz nepazīšanai. Nelielās acis pārvēršas par spraudziņām, pavisam pazūd, smaidis pārņem visu seju, redzama tikai smejošā mute ar lielajiem zobiem.

Aktieris ar mīmikas palīdzību spēj radīt varoņa sociālo portretu. R. Jureņevs atzīmē I. Iljinska izcilo sociālās satīras mākslu. Viņa tēlotais Bivalovs filmā «Volga, Volga» tiek asi izsmiets. Mazās ačteles apaļajā sejā, neveikla pagriešanās ar visu ķermeni, kaklam paliekot nekustīgam, rukšķošās intonācijas, īsās rokas un kājas padara viņu līdzīgu zināmajam dzīvniekam, raksturo viņa egoistisko dabu.

Filmā «Karnevāla nakts» Bivalova dubultnieks Ogurcovs gērbies respektablā uzvalkā un ieguvis priekšnieka pozu. Taču I. Iljinskis atkailina sava varoņa iekšieni, piemēram, kad Ogurcovs kļūst nikns, viņa sejā sastingst niknuma grimase, no kuras viņš nekādi nevar atbrīvoties, tikai mirkli viņam izdodas saldeni un pieglaimīgi pasmaidīt, kaut gan acis pauž iepriekšējo stāvokli.

Mīmika nav atdalāma no pantomīmas. *Pantomīma* ir ķermeņa kustības, ar kurām aktieris pauž varoņa stāvokli, jūtas un domas. Dažreiz pantomīmu nosauc par ķermeņa mīmiku, un tā nav nejaušība, jo cilvēka ķermenis ir tikpat izteismīgs kā viņa seja. Režisors A. Mihalkovs-Končalovskis pārliecinoši parāda, ka pantomīma dažreiz ir izteismīgāka par mīmiku, jo dod lielākas iespējas skatītāja iztēlei. «Es atceros viņa (I. Bergmana) «Avota» pārsteidzošo kulmināciju — izvarotās un nogalinātās meitenes tēvs lūdz dievu, sarunājas ar viņu, apsūdz viņu par to, ka pasaulē valda netaisnība. Ja es uzņemtu šo filmu, aina droši vien

³ Комикни мирового экрана. — М., 1966, с. 172—173.

būtu risināta tuvplānā: es censtos visu varoņa pārdzīvoto jūtu dziļumu un traģismu atrast viņa sejā, acīs...

Bet Bergmans? Viņš parāda varoni kopplānā, ar muguru pret kameru. Turklāt šim aktierim — Maksim fon Sidovam ir reti izteiksmīga un skaisti veidota seja. Bet te jādarbojas viņa mugurai. Un, kad Bergmans pēc tam palielina kadru — viņš palielina to pašu muguru, — seju mēs neredzam. Rodas pārsteidzoša aina: mugura ir izteiksmīgāka par seju. Aktieris un režisors nesniedz skatītājam uztverei gatavu tēlu, bet stimulu, kas rosina fantāziju.»⁴

Pantomīma, tāpat kā mīmika, neeksistē pati par sevi, bet ir atkarīga no filmas žanra, no aktiera skolas. Reālistiskās skolas aktieris ar ķermeņa kustībām pauž gara dzīvi, plastiski atklāj rakstura būtību. V. Basova filmā «Kauja ceļā» M. Uljanovs Bahireva kustībās uzsver monumentalitāti. Būdam neliela auguma, druknais aktieris ar palēninātām kustībām, nesteidzīgiem visa ķermeņa pagriezieniem iezīmē tāda cilvēka raksturu, kas visu dara pamatīgi, bez steigas, ar nesatricināmu pārliecību. Ģenerāļa Cernotas lomā (filma «Skrējieni») aktieris ar stingru gaitu, asām kustībām (it kā vienmēr ejot uzbrukumā) atveido uzcītīgu dienētāju, kas, reiz izveidots, nav vairs pārmaināms, viņu var tikai salauzt.

Pantomīma kā patstāvīga māksla daudzveidīgāk, krāsaināk un uzskatāmāk izpaužas komēdijās (šeit netiek skartas muzikālās filmas, to skaitā uzfilmētās teātra izrādes; tā ir īpaša tēma). Čaplina mēmās filmas būtībā ir pantomīma, tikai ar tādu atšķirību, ka tajās plastiskie līdzekļi apvienojas ar īstu priekšmetu izmantošanu un aktieri ģērbušies nevis triko, bet tēlam raksturīgos kostīmos. Čaplina tēlojuma plastisko izteiksmīgumu uzsver tikai daži pastāvīgi viņa maskveida tēla motīvi, starp tiem gāzelīgā gaita.

Mīmikas un pantomīmas līdzekļus labi pārvalda, piemēram, U. Dumpis. P. Krilova filmā «Un rāsas lāses rītausmā» viņam bija neliela epizodiska loma, kurā bija jātēlo vācu virsnieks invalīds. U. Dumpja varonis ienāca šautuvē, paņēma šauteni un metodiski precīzi sašāva mērķus. Lomā nebija neviena vārda, tomēr aktiera kustības un mīmika pilnībā atklāja šī cilvēka noskaņojumu attiecīgā brīdī, viņa raksturu un biogrāfiju. Protams, te nevar runāt par mīmiku un pantomīmu šo jēdzienu klasiskajā izpratnē.

Arī J. Streiča filmā «Limuzīns Jāņu nakts krāsā» U. Dumpis veiksmīgi izmanto mīmiku un pantomīmu. Izteiksmīga ir viņa mīmika, sevišķi divspēlēs ar D. Zandi, kad aktiera seja atspoguļo ļoti plašu izjūtu gammu. Viņa kustības ar palagu, kad vakarā dodas uz siena šķūni, vai kustības, kad priedīgi pacilātā noskaņojumā lēkā pa kartupeļu vagām, precīzi raksturo varoņa noskaņu

⁴ Искусство кино, 1976, № 12, с. 106.

attiecīgā brīdī, izraisa smieklus, tomēr tās nav kariķētas. Sajā filmā izteiksmīga ir arī citu aktieru mīmika, pirmām kārtām L. Bērziņas un O. Dreģes mīmika, kas ir būtiska tēlu veidojuma sastāvdaļa.

Organiskā saistībā ar pantomīmu aktieris izmanto žestu. *Žests* ir aktiera roku kustība, kas pauž varoņa garīgo dzīvi, noskaņas un jūtas. Salīdzinājumā ar mīmiku un pantomīmu žestam piemīt vislielākās iespējas darbības izpaušanai. Staņislavskis nosauca pirkstgalus par ķermeņa acīm, tāpat kā acis — par dvēseles spoguļi. Viņš brīdināja no pārlieku lielas aizraušanās ar žestiem, kas piesārņo lomu un padara neskaidru tās zīmējumu.

Izmantojot Staņislavska sistēmu, V. Pudovkins filmā «Māte» panāca žesta precizitāti un izteiksmīgumu. Kad galvenās lomas tēlotājai V. Baranovskai jau pieminētajā epizodē vajadzēja izpaust savu stāvokli tikai ar mīmiku, bet ne ar kustībām vai žestiem, Pudovkins atļāva viņai vienu žestu — vāju rokas kustību, ar kuru viņa centās atvairīt bēdas — vīra nāvi un dēla apcietināšanu.

Reālistiskā filmā žests pauž varoņa iekšējo stāvokli un tam organiski jāatbilst varoņa kustībām, turpretī komēdijā žests parasti ir uzsvērts, pārspilēts, acis kritošs. Luijs de Finess filmās par Fantomasu izmanto veselu sēriju haotisku žestu, kuru enerģiskums vēl vairāk izceļ to bezjēdzību. Inspektors Živs pats savu žestu tīmekli nebūt neizskatās pēc noziedznieku ķērāja, bet gan pēc bezpalīdzīga upura, kurš pats par sevi tiksmīnās.

Lielisku žesta precizitāti demonstrē S. Filipovs filmā «Karnevāla nakts». Viņa lektors sāk runāt par zvaigznēm, un roka, attēlojot tālskati, paceļas līdz acu līmenim, bet alkohola apstulbinātā apziņa ātri rada asociāciju, un, lūk, roka jau tur iedomāto glāzīti...

Mīmika, pantomīma, žesti ir mākslinieciskie līdzekļi, ārējais materiāls tēla veidošanai. Tēla tipiskums izpaužas līdzekļu tipiskumā, ar kuriem tas tiek īstenots, tādēļ aktierim nepieciešama asa novērošanas spēja, viņam jāprot pārdomāti un rūpīgi no daudzām iespējamām darbībām, kustībām un žestiem izvēlēties tikai vienu.

Skaņu kino aktiera izteiksmes līdzekļu sistēmā ietilpst arī vārds, intonācija, pauze un runas maniere. Mēmais kino novadīja līdz skatītājam galvenokārt savu varoņu jūtas un pārdzīvojumus, viņu fizisko darbību, turpretī skaņu kinematogrāfs apguva dramatisko domu, iespēju to paust ar runas palīdzību. Tieši jaunie līdzekļi pastiprināja kinematogrāfa intelektualitāti un ļāva radīt darbus ar dziļu filozofisku un politisku saturu.

Runa kino ir vārdiska darbība, kuras procesā aktieris ar intonāciju, runas taktīm, pauzēm un temporitmu cenšas paust varoņa rakstura iezīmes. Runas māksla mūsu mūsdienu kinomākslā ir diezgan reti sastopama parādība. V. Gardins filmā «Juduška Golovļovs» lieliski demonstrēja ar runu panāktas raksturojuma

iespējas, atkailinot sava varoņa nelietību un nodevību stieptās, caur degunu runātās intonācijās, kas ietina klausītāju kā zirnekļa tīklā. Lomas runas zīmējums izdodas M. Uljanovam, sevišķi lomās, kur jāpanāk kaismīga aizrautība, varoņa gara dzīves sprai-gums, piemēram, filmās «Priekšsēdētājs», «Brāļi Karamazovi».

Staņislavskis no aktiera runas pirmām kārtām prasīja muzi-kaalitāti, melodiskumu. Pēc K. Staņislavska, runas pamats ir *intonācija*, ko nosaka lomas emocionālā daba un kas skan minorā vai mažorā. Sevišķu vērību viņš veltīja runas sadalīšanai tak-tiis — domas ziņā pabeigtās monologa daļās, jēgas uzsvēršanai ar pieturzīmju palīdzību, kuras iezīmē intonācija, kas dod iespēju sajūst, vai runas daļa ir pabeigta vai gaidāms tās turpinājums. Runas izteiksmīguma zīmējumā ietilpst uzsvari un pauzes, kam jābūt psiholoģiski, emocionāli un loģiski attaisnotām.

Mūsdienu runa kino tuvinās sadzīves runai. «Sodien daži ak-tieri uz ekrāna sarunājas tā, ka pusi no teiktā nevar saprast,» M. Romms raksta. «Un tas patiešām rada zināmu iespaidu: dzīvē taču lielākā daļa cilvēku runā neskaidri, lietojot daudz iz-saukmes vārdu... Tas ļauj skatītājam ticēt kino tēla patie-sībai.»⁵ Sodien pārāk nosacīta runa traucē uztveri. Tas tomēr nenozīmē, ka runas māksla tiek nobidīta otrajā plānā vai pavisam izzūd.

Mīmikai, pantomīmai, žestam un runai jāveido lomas orga-niskā struktūra, tikai visu šo līdzekļu kontrapunktā dzimst tēls.

STAŅISLAVSKA SISTĒMA UN KINO

Kinematogrāfs aizguva no teātra aktiera sagatavošanas sis-tēmu un aktiera darba metodi, veidojot lomu. Kritika un kinozi-nātne padomju aktiera skolas izveidošanos saista ar Maskavas Dailes teātri.

Staņislavska sistēma ir aktiera audzināšanas un lomas saga-tavošanas metode. Tās būtība ir iestudējuma virsuzdevuma (ide-jas) realizācija ar aktiera fizisko darbību, kuras pamatā ir viņa paša jūtas un pārdzīvojumi, kas pēc motīviem un būtības līdzīgi varoņa jūtām un pārdzīvojumiem. Staņislavskis pēc daiļrades paņēmieniem aktierus iedalīja pārdzīvojuma un attēlojuma pie-kritējos. *Pārdzīvojuma* būtība, pēc viņa domām, ir «atveidot uz skatuves attēlojamās personas un visas lugas iekšējo dzīvi, pie-lāgojot šai svešajai dzīvei savas cilvēciskās jūtas, atdodot tai visus savus dvēseles organiskos elementus». Staņislavskis ne-būt nedomāja pilnīgi identificēt aktiera pārdzīvojumus uz skatu-ves ar to, ko viņš zina dzīvē, jo laiks, viņš sacīja, «attīra, krista-lizē jūtas, atstājot atmiņā tikai pašu galveno...».

⁵ Ромм М. Сегодняшний виток спирали. — В кн.: Актер в кино / Сост. Е. Захаров. — М., 1976, с. 133

Attēlojumu Staņislavskis definēja šādi: «..attēlojuma mākslā... cenšas izraisīt un likt lietā vistipiskākās cilvēka īpašības, kas atspoguļo lomas iekšējo dzīvi. Reiz un uz visiem laikiem radīdams katrai no tām vislabāko formu, aktieris mācās to dabiski iemiesot mehāniski, bez kādas savu jūtu līdzdalības publiskās uzstāšanās laikā. Tas tiek panākts... bezgalīgu atkārtojumu ceļā. Šādiem attēlojuma mākslas aktieriem maksimāli attīstīta muskuļu atmiņa.»⁶

Attēlojums parasti rada shematismu, izpildījuma sausumu, saasaista aktieri. Šīs metodes galējā izpausme ir aktieriskie štampi. *Stamps* ir jūtu imitācija ar ārējiem plaši izplatītiem paņēmieniem neatkarīgi no personas rakstura un aktiera personības. K. Staņislavskis sastādīja veselu štampu katalogu. Iepazīšanās ar šampiem palīdzēs tos uztvert mūsdienu filmās.

«..mīlestība tiek pausta ar gaisa skūpstiem un īstiem skūpstiem, ar savas un cita rokas piespiešanu pie krūtīm (tā, kā pieņemts uzskatīt, ka cilvēks mīl ar sirdi) ..

Saviļņojumu izpauž ar ātru sološanu šurp un turp, ar roku triecēšanu, atverot vēstules, ar karafes šķindēšanu, tai saskaroties ar glāzi, kad tiek ieliets ūdens, un glāzes šķindēšanu, tai saskaroties ar zobiem, kad dzer ūdeni.

Mieru izpauž garlaicība, žāvāšanās un staidīšanās.

Prieku atspoguļo, lasītot plaukstas, dungojot valša takti, griežoties un skaļi smeļoties — vairāk trokšņaini nekā priecīgi.»⁷

Stampus var radīt arī pārdzīvojuma metode, ja ilgāku laiku neatjaunojas aktiera iekšējie pārdzīvojumi. K. Staņislavskis savās piezīmēs stāsta par viņa tēloto Stokmaņa lomu — sākumā «visa pamatā bija skaista iekšējā patiesība», bet vēlāk «palika tikai izvējojusi čaula, pabiras, gruži».

Stamps teātrī un kino izpaužas arī citādi. Tas vērojams tad, ja «aktieri izvēlas pēc visdrošākiem, «pārbaudītākiem» variantiem. Teātrī vai arī citās filmās viņš tēlojis jau veselu virkni līdzīgu lomu, pie šādiem raksturiem pieradis, tātad, ja arī nav gaidāmi sevišķi panākumi, tad izgāšanās noteikti nebūs. Tā savā laikā bija vajadzīgs varonis ar gudru, simpātisku seju — par tādu kļuva Žanis Katlaps («Mājup ar uzvaru», «Pēc vētras»), kuram teātrī... liela pieredze šādu tēlu veidošanā. «Tavai laimei» un «Pieviltajiem» vajadzīgs lāga vīrs, mūsdienu «pozitīvais darbinieks», kuram scenāristi nav devuši nekādas redzamas individuālas dabas iezīmes, — un stāvokli glābt tiek pieaicināts Jānis Grantiņš. «Svešniecē ciemā» svarīga loma ierādīta drusku izlaidīgam, uzvedībā un dzīves principos pavieglam puisim, un kas gan to notēlos labāk nekā Harijs Liepiņš, kuram šāda maniere jau «sēž asinīs» no vairākiem skatuves raksturiem? Tāpat sīku blēžu un neliešu lomās bieži bijis redzams Artūrs Dimīters. Tā filmās aug un rodas nevēlamā amplitūda sistēma vai, teik-

⁶ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 2, с. 31.

⁷ Там же, т. 6, с. 50.

sim pareizāk, štampu sistēma, kaitīga un naidīga īstiem radošiem meklējumiem, īstai jaunrades atplauksmei.»⁸

Daudzi aktieri izmanto divu metožu — pārdzīvojuma un attēlojuma metodes apvienojumu. Tomēr pirmā metode ir visefektīvākā, jo atbilst augstākās nervu darbības likumiem, nostiprina iekšējā pārdzīvojuma un tā ārējās izpausmes vienību. Pārdzīvojuma paņēmieni raksturīgi I. Smoktunovska, A. Batalova, M. Uļjanova, J. Ļeonova, I. Kupčenko un daudzu citu padomju aktieru daiļradei.

Pārdzīvojums ir pārtapšanas pamats. *Pārtapšanas* metodē aktiera personiskie pārdzīvojumi un jūtas saplūst ar varoņa jūtām, lomas iekšējais saturs diktē tās ārējo izpausmi, ārējais raksturīgums ietekmē lomas psiholoģiju un fizisko pamatu. Pārtapšanas talants bija raksturīgs I. Moskvīnam, N. Čerkasovam, L. Olivjē, to pārvalda arī mūsdienu aktieri — M. Uļjanovs, J. Ļeonovs, J. Jevstignejevs, R. Bikovs, I. Čurikova un citi.

Pārtapšanas mākslas meistars bija B. Ščukins. Filmu «Ļeņins Oktobrī» un «Ļeņins 1918. gadā» režisors M. Romms atceras gadījumu, kas viņu pārsteidza kopīgajā darbā ar Ščukinu. Kad viņš ierosināja aktierim kādu mizanscēnu epizodē, kur bija jāparāda Ļeņina slimība pēc ievainojuma, aktieris protestējis: «Tā pagriezties es nevaru, un tā, paceļot roku, man sāp. Lūk, tā pagriezties varu.» M. Romms skeptiski izturējies pret B. Ščukina vārdiem, uzskatīdams to par aktiera fantāziju. Tomēr sarunā ar ārstu režisors pārliecinājās, ka viņa ierosinātā rokas kustība Ļeņīnam varētu būt sāpīga. «Turklāt Ščukins, protams, jau vairs nedomāja par muskuļiem — viņš vienkārši, ilgi vingrinoties, ilgi iejūtoties Ļeņina stāvoklī, nonāca tik tālu, ka automātiski, nedomājot, zināja un sajuta, kas sāp un kas nesāp.»⁹

Pārtapšana ir spēcīgs reālistiskā plāna aktiera ierocis. Ar šīs metodes palīdzību aktieris atbrīvojas no nepieciešamības rūpīgi kontrolēt savas kustības, viņš iegūst brīvību lomā un dotajos apstākļos dzīvo īstu dzīvi. Tomēr pārtapšanas metode neizslēdz arī vajadzību pēc attēlojuma. Pudovkins pievērsa uzmanību tam, ka ir grūti izmantot Staņislavska sistēmu negatīva plāna lomās. «Kad aktieris iznāk uz skatuves, nezūd nekas no viņa personiskajām īpašībām. Ja viņš ir labs cilvēks, bet tēlo nelieti, viņš arī paliks labs cilvēks, kas tēlo nelieti. Tāpēc viņš arī tēlu var veidot, ne mehāniski parādot viņam nepiemētošas īpašības, bet pārvarot sev piemētošās.»¹⁰ Tomēr labo īpašību pārvarēšana nebūt neļauj justies kā nelietim. Un arī pati kaut kādu jūtu «pārvarēšana» darbā pie tēla veidošanas nedod pamatu kādām reālām jūtām, aktierim tāpat jāliek lietā iztēle un attēlojums.

⁸ *Grēviņš M.* Aktieris uz ekrāna. — Grām.: Runā kinematogrāfisti. — R., 1968, 46. lpp.

⁹ *Ромм М.* Беседы о кино, с. 47.

¹⁰ *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 190.

Veidojot, piemēram, fantastiskus tēlus, aktieris nevar «atcerēties» raganas, velna, mošķa jūtas. Tikai ar iztēles spēku uz savu reālo jūtu pamata viņš var iedomāties vienu no šādu lomu variantiem. Kaut kas līdzīgs notiek, veidojot arī vēsturiskus tēlus, piemēram, Spartaku, Kaju Grakhu.

Pārtapšana ne vienmēr ir pilnīga. Padomju režisors un kino teorētiķis A. Mačerets izšķir divus pārtapšanas tipus — iekšējo un ārējo tipu. N. Čerkasovs tēloja pilnīgi atšķirīgas lomas — Poležajevu, Žaku Paganelu, Kolku Lošaku, Aleksandru Nevski, Ivanu Bargo, profesoru Dronovu, Donu Kihotu. Bet Ž. Gabēns visās savās lomās ārēji nemainās, kaut arī rada atšķirīgus tēlus. Lai izskaidrotu šo paradoksu, jāizšķir jēdzieni: raksturs un raksturīgums. *Raksturs* ir cilvēka psihisko īpatnību kopums, kas izpaužas viņa rīcībā. *Raksturīgums* ir ārējā izskata un uzvedības īpatnība, ko ietekmējis raksturs. Staņislavskis savos darbos analizēja arī iekšējo raksturīgumu, kas, pēc viņa definējuma, ir no paša aktiera jūtām un domām kombinēts lomas iekšējais veidols. Ārējais raksturīgums «atnāk pats, kad lomas veidotājs sajūt patiesību, tic tai».

Padomju režisors un teātra teorētiķis G. Kristi min iedzimto (dabisko), vecuma, nacionālo, vēsturiski sadzīvisko, profesionālo un, beidzot, individuālo raksturīgumu. Lomas raksturīgums prasa pārvarēt aktiera raksturīgumu, kāds viņam piemīt dzīvē. «Nereti gadās,» Staņislavskis raksta, «ka aktieris attēlojamai personai visā lugā atrod tikai trīs četras raksturīgas, lomai tipiskas kustības un darbības. Lai rīkotos ar tām visā lugas gaitā, nepieciešama ļoti liela kustību ekonomija. Neatlaidība palīdz tikt galā ar šo uzdevumu. Bet, ja tā nenotiek un trīs tipiskās kustības noslikst starp simtiem paša aktiera žestu, tēlotājs iziet no lomas maskas un aizsedz ar sevi tēloto personu. Ja tas atkartojas ar katru aktiera attēloto personu, viņš uz skatuves kļūst ļoti vienveidīgs un garlaicīgs, jo pastāvīgi parādis tikai pats sevi.»¹¹

Vadoties no jēdzieniem «raksturs» un «raksturīgums» vai, pēc Staņislavska, «iekšējais raksturīgums» un «ārējais raksturīgums», var izskaidrot N. Čerkasova un Ž. Gabēna manieri. Veidojot savas lomas, Čerkasovs panāca iekšējā un ārējā raksturīguma vienotību, bet Gabēns apmierinājās ar iekšējās līdzības panākšanu, ar lomas iekšējo patiesību, piešķirdams visām tēlotajām personām savu seju, savu izskatu. Iekšējais un ārējais raksturīgums katrā gadījumā ir korelatīvs aktiera personībai, viņa garīgajai dzīvei, pasaules uzskatam, ārējam fiziskajam izskatam.

AKTIERA PERSONĪBA

Jebkurš ievērojams aktieris ir spilgta, nozīmīga parādība. Pēc ilgām pārdomām par teātra mākslu K. Staņislavskis nonāca pie secinājuma, ka aktierim dabas augstākā dāvana ir skatuviskā pie-

¹¹ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3, с. 227.

vilcība. Aktieris «pievelk» publiku jau ar savu atrašanos uz skatuves. Kāds ir skatuviskā magnētisma raksturs?

Aktiera personība ietver sevī psihofiziskās un sociālās īpašības, kas piemīt katram cilvēkam, un mākslinieka talantu, tas ir, spēju tā pārveidot savas garīgās un fiziskās īpašības, lai radītu ilūziju par pilnīgu pārvēršanos citā cilvēkā.

Katra aktiera sapnis ir lomas, kas rakstītas tieši viņam, taču praksē šādi gadījumi mēdz būt diezgan reti. Piemēram, S. Gerasimovs, rakstot scenāriju, orientējas uz nākamajiem konkrētajiem tēlotājiem — viņa un T. Makarovas vadītās darbnīcas audzēkņiem. Filmas «Jaunā gvarde», «Cilvēki un zvēri», «Zurnālists», «Pie ezera», «Mīlēt cilvēku» it kā turpināja mācību programmu.

J. Gabriloviča un G. Panfilova scenārijos galvenās lomas rakstītas speciāli I. Čurikovai. Grūti iedomāties citu aktrisi lomām «Ugunī brasla nav», «Sākums», «Lūdzu vārdu» un tā arī neuzņemtajai filmai par Zannu d'Arku. Pats sev rakstīja scenārijus Čaplins, un bez viņa, protams, neviens nespētu turpināt viņa Čarlija traģikomisko odiseju, kā to nespēja turpināt arī viņš pats, filmā «Rampas gaismā» radīdams epifāniju savam varonim. Kad Čaplins novecoja, izsīka dažas viņa aktiera paletes krāsas. Vecums atņēma viņa varonim jaunības optimismu, atstādams pesimisma un vientulības rūgtumu, par ko lielais aktieris pastāstīja ne tikai minētajā filmā, bet arī darbā «Karalis Ņujorkā».

Tomēr uz katru lomu, kas speciāli rakstīta noteiktam aktierim, ir simtiem un tūkstošiem lomu, kuras radītas, neorientējoties uz konkrētu tēlotāju, un tad katru reizi rodas problēma par varoņa rakstura un tēlotāja individualitātes savstarpējo atbilstību. *Individualitāte* ir aktiera fizisko (ārējais izskats), psihofizioloģisko un intelektuālo, garīgo īpašību kopums, kas veido viņa māksliniecisko potenciālu, viņa talantu.

Kino, kā uzskata psihologi, ir galvenokārt vizuāla māksla, objektīvs ir nesalīdzināmi vērīgāks par neapbruņotu aci, un aktiera redzamajam tēlam, viņa ārienei kino nereti ir noteicoša nozīme.

Krievu pirmsrevolūcijas kino bija aktieri, kuru talants izpaudās tikai viņu skaistajā ārējā izskatā (piemēram, V. Polonskis, V. Maksimovs, O. Runičs). Pārsteidzošus panākumus, piemēram, guva N. Kovaņko — apbrīnojami skaista sieviete un absolūti nespējīga aktrise.

Aktiera ārējais izskats zināmā mērā ierobežo viņa lomu loku, nosaka viņa amplitūā. S. Fiļipovs, I. Iljinskis, S. Kramarovs galvenokārt pazīstami kā komiskie aktieri, komisms lasāms jau viņu sejās. S. Fiļipovs un S. Kramarovs žēlojušies par to, ka, tikko viņi parādoties uz ekrāna un neesot paspējuši vēl ne muti atvērt, tā skatītāji jau gatavi tūlīt smieties. Pārraut skatītāju uztveres blokādi prata A. Papanovs ģenerāļa Serpiļina lomā (A. Stolpera filmā «Dzīvie un mirušie»), J. Ņikuļins Jordanova lomā (L. Kuļidžanova filmā «Kad koki bija lieli») un Glazičeva lomā (L. Mitas un S. Tumanova filmā «Muhtar, šurp!»).

Pat augstas klases meistaram ir grūti pārvarēt to uztveres inerci, kas saistās ar viņa dabas veidoto seju, kura pauž noteiktu cilvēka raksturu. Aktierim visbiežāk jāizvēlas lomas noteikta tipa ietvaros.

T. Samoilova, ar nepareiziem sejas vaibstiem un šķielējošām acīm, kuru tumšajās dzīlēs slēpjas mīklainība, lieliski notēloja Veroniku filmā «Lido dzērves». Varones izskata noslēpumainība ļāva nojaust viņas rīcības alogismu. Bet Annas Kareņinas lomā T. Samoilovu gaidīja skatītāju uztveres pretestība. Varonei tieši viņas ārējā izskata harmonija, dvēseles harmonija bija pretrunā ar augstākās sabiedrības viltus morāli, un tas izskaidroja viņas likteņa tragiskos pavērsienus. Bet Samoilovas Anna jau sava rakstura dzīlēs slēpa tragēdijas iedīgļus.

Aktiera fiziskie dotumi atkarīgi arī no vecuma. Vecuma barjera kino nav pārvarama. A. Tarasova, kas uz skatuves ar panākumiem tēloja Annu Kareņinu, uzfilmētajā teātra iestudējumā nespēja šo barjeru pārvarēt.

Ārējais izskats un vecums visvieglāk saskatāmi. Ne tik vienkārši var iepazīt citas aktiera īpašības — gribu, novērošanas spējas, atmiņu, iztēli —, viņa zemapziņu, viņa temperamentu, viņa pasaules uzskatu, kas veido mākslinieka garīgo struktūru.

Griba ir aktiera prasme mobilizēt savas spējas, lai iemiesotos tēlā, lai pārvarētu bailes no stāšanās publikas priekšā utt. Staņislavskis rakstīja, ka griba darbojas kopā ar prātu un jūtām. Pirmās rodas jūtas, ja to rašanās palēnināta, talkā nāk prāts. Griba iedarbina visu jaunrades aparātu. Kaut gan jūtas, prāts un griba darbojas kopā, tomēr katram aktierim kāda no šīm īpašībām var būt pārsvarā. Tādēļ parādās emocionāla, gribas vai intelektuāla plāna aktieru individualitātes.

Par materiālu lomas veidošanai kļūst aktiera novērojumi. Viņš vēro gan sevi, gan apkārtējos cilvēkus. *Novērošanas spēja* dod iespēju aktierim saskatīt raksturīgo cilvēkos un saprast viņu raksturus. «... kad jūsu novērotā cilvēka iekšējā pasaule dzīves radīto apstākļu ietekmē atklājas caur viņa rīcību, domām, tieksmēm,» raksta Staņislavskis, «vērīgi raugieties, kāda ir šī rīcība, un izpētiet apstākļus, salīdziniet vienus un otrs un tad jautājiet sev: «Kāpēc cilvēks rīkojas tā un ne citādi, kas viņam bija prātā?»»¹²

Novērojumiem jāietver sevī arī līdzpārdzīvojums. T. Suhmina-Ščukina atceras B. Ščukina stāstījumu: «Uz ielas notika nelaimes gadījums ar cilvēku. Parasti mēs uz to skatāmies ar ziņkāri. Taču aktierim jāinteresējas ne tikai par to, kāda sejas izteiksme ir cietušajam, viņam jācenšas kopā ar šo cilvēku *pārdzīvot* sāpes un izmisumu, turklāt tādā pašā pakāpē, kādā to pārdzīvo pats cietušais, patiesīgi jājūt viņam līdzī (jāpārdzīvo).»¹³ Aktierim ar

¹² Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 2, с. 130.

¹³ Щукин Б. Статьи, воспоминания, материалы. — М., 1965, с. 61.

fizisko redzi jānovēro citi cilvēki, bet ar iekšējo redzi jāseko savu jūtu kustībai. Novērojumi nostiprinās aktiera atmiņā.

Aktiera atmiņa ir spēja nostiprināt apziņā reālās īstenības sajūtas un priekšstatus un domās atveidot tos ar vajadzīgo spilgtumu un dzīvīgumu. Atmiņa glabā tēlus un sajūtas iztēlei.

Iztēle ir aktiera spēja ar emocionālās atmiņas palīdzību izraisīt apziņā pagātnes tēlus un radīt jaunus. Aktiera prasmi iekšēji, iztēlē redzēt dažādas parādības — cilvēkus, ainavas, priekšmetus —, dzirdēt balsis, intonācijas, melodijas Staņislavskis nosauca par *pasīvo iztēli*. Atšķirībā no tās *aktīvā iztēle* ir «sevis iesaistīšana savā sapnī», kad aktieri domās darbojas iztēlotajā pasaulē. Iztēle var būt patstāvīgi aktīva, tad tā darbojas nepārtraukti, miegā un nomodā. Iztēli spēj rosināt ārējs impulss, priekšā pateikšana, un pēc tam jau tā patstāvīgi attīsta savus tēlus.

Iztēles procesā piedalās apziņa un zemapziņa. Apziņa kontrolē darbu pie lomas izveides. Apziņa gatavo lomas skici, bet zemapziņa lomu piesātina ar dzīvo dzīvi. Staņislavskis uzskatīja, ka zemapziņas vara ir dabas jaunrade, kad aktieris aizmirst, kur beidzas viņa paša dzīve un kur sākas dzīve lomā. «To, par ko es sajūsminos,» viņš rakstīja, «nosauc dažādos nesaprotamos vārdos: par ģēniju, talantu, iedvesmu, intuīciju.»¹⁴ Taču iedvesma nāk kā svētki, bet darba laiks jāaizpilda ar fizisko darbību sistēmu. Tās nospraudīs ceļu uz iedvesmu.

Talants «...ir daudzu cilvēka spēju apvienojums,» Staņislavskis sacīja. «Šajā kompleksā ietilpst gan fiziskās dotības, gan cilvēciskās īpašības, gan atmiņa, iztēle, uzbudināmība, jūtīgums, iespaidīgums. Tam visam, atsevišķi vai kopā, jābūt skatuviski pievilcīgam un harmoniski jāapvienojas.»¹⁵ Aktiera talants izpaužas darbībā.

Aktiera pasaules uzskats ir talanta ievirze, mākslinieka ideāla, mīlestības un ienaida izpausme. «Ja teātra iestudējumi un filmas neatspoguļotu esības sarežģītību un daudzveidību, ja tajās nebūtu dziļas pārdomas par dzīvi, mūsu darbs droši vien zaudētu jēgu...»¹⁶ M. Uljanovs raksta.

Jebkurā lomā atspoguļojas *aktiera personība*. Attiecība starp varoņa raksturu un aktiera personību izpaužas galvenokārt divos variantos: varonis un aktieris kā personības saskan vai arī ir ļoti atšķirīgas, ja ne pretīšķīgas. Taču tas nav jāsaprot burtiski — kā absolūta līdzība vai absolūta atšķirība. Runa ir tikai par lomas izejpunkta, par lomas sākotnējiem avotiem. Uz savas personības pamata aktieris ar iztēles palīdzību līdz galam izveido tēlu. Dažādās lomās dažādiem aktieriem ir dažāda organiskā, personiskā momenta pakāpe, tāpat kā dažāda ir fantāzijas un iztēles līdzdalības pakāpe tēla veidošanā. Tajā pašā laikā lomas radīšana ar fantāzijas palīdzību tāpat nav iespējama bez

¹⁴ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3, с. 314.

¹⁵ Там же. Т. 8, с. 156.

¹⁶ Актер в кино, с. 242.

saistījuma ar personības īpašībām, jo katra cilvēka fantāzija ir dziļi personiska. «Mēs zinām, ka teātrī komiķi bieži vēlējušies tēlot Hamletu, tomēr viņi vai nu nekad to nav darijuši,» Pudovkins raksta, «vai, ja arī ir darijuši, tad pārliecinājušies, ka viņi vēlējušies to, ko nespēj pilnvērtīgi realizēt. Meistarīgu aktieri nevar aizraut tikai abstrakta tēla ideja. Viņa patiesajai aizrautībai jā-sakņojas arī tajās konkrētajās dotībās, kas viņam piemīt un ko veido raksturs un tehnika.»¹⁷

Izvēloties aktieri lomai, Pudovkins viņā meklēja tās personas īpašības, kas aktierim bija jāiemiešo uz ekrāna. Uzņemot filmu par Suvorovu, viņam izveidojās «ārēji ļoti izteiksmīgs cilvēka tēls... starp kura domām, jūtām un rīcību bija pavisam maza distance». Pirmoreiz tiekoties ar nākamo Suvorova lomas tēlotāju N. Čerkasovu, režisors pateica kaut ko tādu, kas aktierim nepatika, un tas tūlīt piecēlās un sāka atvadīties, nepaskaidrodams savas aiziešanas iemeslus. «Noteiktais, skaidrais secinājums, ko Čerkasovs izdarīja no maniem vārdiem,» Pudovkins raksta, «iekšējā lēmuma tūlītēja pārvēršana ne mazāk noteiktā, skaidrā rīcībā, lika man tūlīt sajust šī cilvēka raksturu, kas lielā mērā sakrita ar ievērojamā karavadoņa lielisko temperamentu, kurš izpaudās tā dažkārt momentānajā, taču vienmēr precīzajā rīcībā.»¹⁸

Aktrise A. Demidova norāda uz būtiskām padomju aktiera īpatnībām, kurš, veidodams mūsdienu cilvēka tēlu, neaizņemas garīgās īpašības, bet meklē tās sevi, savā cilvēciskajā individualitātē. «Aktierim pieejamo lomu diapazonu, manuprāt, nosaka tā personības lielums,» viņa raksta. «Man šķiet, ja aktiera individualitāte ir nabadzīga, garīgā pasaule šaura, redzesloks ierobežots, tas noteikti izpaudīsies viņa radītajos tēlos. Mūsdienu cilvēka sarežģītā garīgā pasaule, kura likteņos atspoguļojas nozīmīgas, pretrunīgas un satraucošas laikmeta problēmas, prasa no aktiera, lai tas pats būtu šo problēmu līmenī, lai tas varētu nostāties līdzās saviem varoņiem.»¹⁹

AKTIERU TIPI

Kino radās un pirmajā laikā attīstījās kā kustīgs attēls. Bija pārsteidzoši atklāt īstajai pasaulei blakus otru pasauli, kurai tāpat piemita kustība. Cilvēka attēlojums bija tikpat efektīgs kā eksotiska ainava vai pazīstamās pilsētas ielas, pa kurām kustējās ekipāžas un gājēji. Tā bija atrakcija. Aktieriem pievērsa maz uzmanības. Franču kinorežisors V. Žasē 1911. gadā rakstīja par sava laika kinoaktieriem, ka viņu tēlojumam netika piešķirta nekāda nozīme, to tikko ievēroja. Pēc iespējas ātrāk eksponēja ainas

¹⁷ *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 231.

¹⁸ Там же, с. 291.

¹⁹ Актер в кино, с. 283.

sākumu, lai tūlīt pārietu pie vienīgā svarīgā — pie spraigas darbības. Šajās filmās aktieri bija tikai klāt uz ekrāna, tikai fiziski eksistēja. Tā turpinājās tik ilgi, līdz franču firmas «Film D'art» vadītājiem ienāca prātā aicināt filmēties teātra slavenības — Munē-Sillī, Le Barži, A. Lambēru, S. Bernāru un citus. Slavenie aktieri pilnīgi ignorēja ekrāna specifiku un tādēļ neguva panākumus. Tikai Le Barži mēģināja pielāgot lomas tēlojumu kino prasībām. Atturīgā aktieru tēlojuma maniere filmā «Hercoga Gīzes nogalināšana», ko viņš uzņēma kopā ar L. Kalmetu, parādīja aktiera mākslas īsto attīstības ceļu kino. Taču šo ceļu saskatīja nevis franču, bet amerikāņu režisori — D. Grifits u. c. M. Pikforde, D. Fērbenkss, L. Giša bija aktieri, kas apguvuši kinematogrāfisko daiļrades stilu.

Aktiera jaunrades kino specifikas teorētiska izpratne saistīta ar padomju kinematogrāfijas skolu. Jau 20. gados padomju kino bija izstrādāta natūrista (modeļa) un tipāža teorija. Ļ. Kuļešovs, kas ceļu kino sāka pirms revolūcijas pie režisora J. Bauera, atgriezies no frontes, 1919. gadā organizēja Valsts kinoskolā savu darbnīcu. Tajā darbojās A. Hohlova, V. Pudovkins, Ļ. Oboļenskis, P. Galadževs, V. Fogels, S. Komarovs un citi. Pētot montāžas iespējas, Kuļešovs bija pārsteigts par tās varenību, viņš montāžā redzēja brīnumlīdzekli jaunas kinematogrāfijas radīšanai. Savās turpmākajās teorētiskajās konstrukcijās Kuļešovs vadījās no tā, ka aktieris filmēšanas procesā veido kadru režisriskajai montāžai. Šim kadram jābūt izteiksmīgam, viegli lasāmam no ekrāna. Režisors prasīja no tēlotājiem automātiski precīzas kustības, tempu, ritmu un noteiktību jūtu izpausmē. Savu natūristu treniņiem viņš izmantoja V. Meierholda biomehāniku un franču aktiera Delsarta ārējā izteiksmīguma sistēmu, ko Krievijā plaši izreklamēja S. Volkonskis. Delsarts pamatoja sholastisku sistēmu par roku, kāju, galvas, visa cilvēka ķermeņa izteiksmīgām kustībām, kā arī mimiku neatkarīgi no cilvēka stāvokļa īpatnībām. Delsarta aktieru tēlojuma teorijas ietekmē Kuļešova skolēni kā marionetes izpauda pārdzīvojumus ar žestiem un ķermeņa kustībām. Auglīgāki bija treniņi, kas tika organizēti, lai panāktu precīzu darbību kinokameras priekšā, lai stingri ievērotu ritmu un tempu, lai brīvi pārvaldītu ķermeni. Trūka filmas lentu, un Kuļešovs iestudēja uz skatuves «filmas bez lentes»; šajās «filmās» darbnīcas dalībnieki izstrādāja tēlojuma ansambļiskumu. Ņemot vērā nosacītās izteiksmīgās darbības vispārīgos principus, saliedētu tēlojumu panāca bez īpašām grūtībām. Tā radās natūrista teorija. *Natūrists* ir aktieris, kas ar iemācītiem žestiem, mimiku un ķermeņa kustībām lakoniski parāda noteiktu personas stāvokli un pārdzīvojumus.

Skolēni un pats skolotājs drīz ievēroja, ka viņu izmantotā sistēma sasaista darbību. Kuļešova skolnieks V. Pudovkins darbā «Aktieris filmā» (1929) asi noraidīja natūrista teoriju: «Izpratne par aktiera darbu kā par natūrista darbu balstās uz aplamo

priekšstatu par aktiera darbību kā par kādu mehānisku procesu, ko var sadalīt atsevišķās, savstarpēji nesaistītās daļās, šī izpratne pamatojas uz atzinumu, kas pilnīgi noliedz aktiera reālo vitālo personību, kurai trūkst jebkāda priekšstata par sava darba iekšējo jēgu, un tas, dabiski, laupa iespēju radīt uz skatuves vai ekrāna viengabalainas, reālistiskas, dzīvas figūras.»²⁰

Tomēr tēlojuma mehāniska precizitāte nav galvenais, ko prasa no natūrista. Viņa pārliecinošais fiziskais izskats izmantojams arī par materiālu lomai. Patiesīgums cilvēka attēlojumā uz ekrāna, par ko cīnījās Kuļešovs, saistīja arī jauno S. Eizenšteinu. Viņš aizguva no Kuļešova montāžiskās pieejas principu aktieru tēlojumam, taču natūristu aizstāja ar tipāžu.

Tipāžs ir lomas tēlotājs, kura izskats saskan ar režisora iedomātās personas raksturīgumu. Eizenšteinu un Kuļešovu, tāpat kā daudzus citus jaunos kinoentuziastus, vienoja pirmsrevolūcijas kinematogrāfa melīgā psiholoģiskuma asa noliegšana, viņi centās amatnieciskajam tēlojumam nostatīt pretī reālā cilvēka esamību uz ekrāna.

Ļ. Kuļešovs filmēja dabiskas sejas, kurās atspoguļojās visvienkāršākās jūtas: aktieri šīs jūtas notēloja. Eizenšteins gāja tālāk: viņš meklēja tēlotājus, kas atainoja paši sevi. «Tie parasti nav aktieri,» Eizenšteins raksta. «Un, jo raksturīgāks ir viņu sadzīviskais izskats, jo parasti ir grūtāk lūgt viņiem kaut ko «izdarīt» ekrāna priekšā. (Ja vien tā nav vērīgi «saskatīta» darbība, kas viņiem raksturīga dzīvē un ko režisors prasmīgi iesaista savā konstrukcijā.)

Dažreiz sēru svītas «tuvplāniem» nepieciešamas sejas, kam uzspiests skumju zīmogs.

Dažreiz sejā vajadzīga pašapmierinātība.

Dažreiz — aizdomīgums.

Dažreiz — ļauns prieks vai šaubas.

Cik gan daudz ir seju, kurās uz visu mūžu iezīmējies šāds raksturīgums, kas radies kā rezultāts ilgstošai rīcībai noteiktā virzienā.»²¹

Kino teorētiķis Z. Krakauers konstatēja, ka tipāžā sociālās dominē pār personisko. «Tas tāpēc, ka «tipāžs» vajadzīgs tad, kad kinorežisoram jāatveido plaša reālās īstenības aina sociālā vai citā aspektā, — tad viņš arī izmanto cilvēkus, kas ir neatņemama šīs īstenības daļa un tai visvairāk tipiski.»²²

Tipāžs nav šķirams no ekrānā redzamās vides, tajā tas rod atbalstu savai rīcībai un savām jūtām. Tipāžiskais tēlojums ierobežots ne tikai ar vidi, ne tikai ar tipāža iespēju rīkoties iztēlotos apstākļos, pielāgoties viņam nepierastajam «ja būtu...». Tipāža jūtas, pārdzīvojumi un domas ierobežotas personiskās pie-

²⁰ Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 190—191.

²¹ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 5, с. 390.

²² Кракауэр З. Природа фильма. — М., 1974, с. 142.

redzes ietvaros. Grūtības rodas arī jūtu izpausmē — tēlotāja emocionālo aparātu grūti attiecīgi sagatavot. Neprofesionālā tēlotāja izskata un rīcības dabiskums uz ekrāna nerodas pats no sevis, bet prasa no režisora atjautību un pacietību.

V. Pudovkins atceras, ka viņam nekādi neizdevās uzfilmēt epizodi, kurā neprofesionālam tēlotājam vajadzēja atveidot vienkāršu ainu — iziet uz lieveņa, pieiet pie margām un paskatīties gaisā. Sirmgalvis, kas bija uzaicināts filmēties, soļoja kā kareivis ar iztaisnotām kājām, apstājās pie margām un ar asu kustību pacēla galvu uz augšu. Lai panāktu kustību dabiskumu, režisors ķērās pie mānīšanās: viņš sacīja, ka filmēs nevis iziešanu uz lieveņa, bet atgriešanos no tā. Sirmgalvis nomierinājās, viņa kustības kļuva dabiskas, un epizode izdevās.

Par tipāža un neprofesionālo aktieru izmantošanu latviešu filmās rakstījis teātra un kino kritiķis M. Grēviņš. «Pirmais mēģinājums nodarbināt «neaktieri» bija Baiba Indriksone «Rainī», un šeit tas atrisinājās sekmīgi, par cik meitenes loma prasīja vienīgi tēla rīcības patiesīgumu tajās nedaudzajās vietās, kurās tā filmā darbojās. Taču nākamajās filmās tipāža meklējumu rezultātā nepieredzējuši, pareizāk sakot, pusprofesionāli aktieri jau izvirzījās galvenajās lomās. «Salnā pavasarī» par Andru un Lienu tika izraudzīti toreiz iesācējs operdziedonis Oļģerts Krastiņš un teātra institūta studente Mudīte Sneidere. Abu tēlotāju ārējā, tīri blaumaniskā atbilstība izrādījās nenoliedzama, taču varoņu iekšējā dzīve, sarežģītie psiholoģiskie pārdzīvojumi ekrānā izskanēja vienā gadījumā kokaini, citā nevarīgi, vēl citā samocīti. Apmēram tas pats notika ar Uldi Lieldidžu filmā «Uz jauno krastu». Šeit filmas veidotājiem galvenais izrādījās nevis Aivara Līduma pretrunu pilnā izaugsme, bet gan ārēji pievilcīgs, «filmisks» jau nekļa stāvs.

— — — Līdzīgos kinoaktiera meklējumos mūsu režisori ķērušies arī pie tā saucamā «tīrā tipāža», meklējot tēlotājus tautā starp citu profesiju cilvēkiem, kuri labākajā gadījumā bija pašdarbnieki. Un gandrīz vienmēr šie eksperimenti noveduši pie viena un tā paša iznākuma — «neaktieris» krasi atšķiras no aktiera... Pie visnopietnākajiem secinājumiem šī tendence noveda filmā «Rudens vēl tālu»... nododot pilnīgi neprofesionālu aktieru rīcībā Lipsta un Judītes tēlus... Abi jaunieši — Viesturs Rendenieks un Renāte Stūrmane — nenoliedzami bija apguvuši prasmi brīvi un nepiespiesti darboties kadrā, vairāk vai mazāk pārliecinoši izpaust savas jūtas. Taču Lipsta un Judītes dzīves uzskati, cilvēka pārveidošanās process, pārvērtības psihē, saduroties ar apstākļu izvirzītajiem pārbaudījumiem, — tā visa vienkārši nebija. Viņi darbojās, nevis dzīvoja sava tēla dzīvi. Viņi parādīja vienkārši tāpat jaunus cilvēkus, nevis dotās filmas dotos raksturus.

— — — Neprofesionālu izmantošana profesionālajā mākslā savā būtībā ir komplikēts jautājums... Tēlotāja talantam un iespējām te piemērotas vairāk vai mazāk dokumentālā manierē risinātas

filmas kompozīcijas īpatnības, aktieriskie uzdevumi utt. Vairojoties lomu skaitam, bagātinoties mākslas pieredzei, neaktieris var kļūt par aktieri... Aktieriski apdāvināts cilvēks bez profesionālas sagatavotības ievērojama meistara vadībā vismaz vienu reizi var tēlot jebkuru — pat galveno lomu, iemiesojot tajā savas personības iezīmes.»²³

Viens no spilgtākajiem piemēriem latviešu kinematogrāfijā, kad neprofesionāls aktieris veiksmīgi tēlo galveno lomu, ir E. Ērmale Baibas lomā filmā «Pūt, vējiņi!». Turklāt šī loma pavēra viņai ceļu uz ekrānu un teātra skatuvi. Daudzi jauni talantīgi aktieri nākuši no Rīgas kinostudijas Tautas kinoaktieru studijas, jau mācību laikā tēlodami nozīmīgas lomas.

Tipāžiskums ir īpašība, kas piemīt arī profesionāliem tēlotājiem. Kinoaktieri nereti kļūst pazīstami tieši sava tipāžiskuma dēļ. Slavenā M. Pikforde uz ekrāna radīja «Amerikas iemiļotās» tēlu, kas bija tuvs viņas pašas tēlam. Līgums noteica, ka viņa arī dzīvē nedrīkstēja būt savādāka kā uz ekrāna redzamā nevainīgā varone: viņai nebija atļauts uzturēties naktslokālos un būt kopā ar aktrisēm, kas tēlo vieglprātīgas sievietes. Salīdzinādam M. Pikfordi ar amerikāņu teātra aktrisi M. Adamsu, režisors S. de Mils rakstīja: «Tas, ko viņas nozīmēja miljoniem, ir ārpus meistarības vai apzinātas mākslas. Viņas abas piederēja pie tām individualitātēm (un tādu katrā paaudzē ir tikai nedaudz), kuras iekvēlina miljonu iztēli, jo atbilst kaut kam dziļi slēptam laika-biedru prātos un sirdīs. Tās kļūst par dzīvīem simboliem un iemanto varu. Tāds simbols ir arī «Amerikas iemiļotā.»²⁴

Kinozvaigzne ir aktieris (vai aktrise), kas uz ekrāna visbiežāk iemieso pastāvīgu tēlu, kurā apvienojas sociālais tips un aktiera personība un kurš apmierina prasību pēc cilvēka sabiedriskā ideāla. Kinozvaigzne vienmēr ir parādība, kas pauž sociālās psiholoģijas procesus. Lai kļūtu par kinozvaigzni, nebūt nav jābūt ne talantīgākajam, ne arī skaistākajam aktierim. Netalantīgā R. Valentīno žilbinošās karjeras pamatā bija prasme dejojot modē esošos tango, jo publiku militārie marši bija pārāk nogurdinājuši. 20. gadu filmās šis aktieris aizveda savus skatītājus eksotiskā izdomātas dzīves pasaulē.

R. Valentīno personificēja vīrišķīgās pievilcības hipnotismu, turpretī vienmēr smaidošais D. Fērbenksa varonis iemiesoja spēku, uzņēmību un optimismu, kas imponēja amerikāņiem.

Sarežģītāka uz ekrāna ir sieviešu «zvaigžņu» sistēma. «Sieviešu tipu evolūcija uz ekrāna norisinās starp diviem poliēm,» raksta K. Teplics, «krietna, laba, skaista un nevainīga sieviete (kā agrinā Mērija Pikforde) un slikta, ļauna, pagrimusi sieviete (20. gadu «vamps» — Teda Bara). Pirmais tips propagandē cilde-

²³ Grēviņš M. Aktieris uz ekrāna. — Grām.: Runā kinematogrāfisti. — R., 1968, 44.—45. lpp.

²⁴ Звезды немого кино. — М., 1968, с. 51.

nas, kaut arī garlaicīgas pozitīvas īpašības, bet otrs tips iemieso netikumumu, tajā pašā laikā uzsvērdams šī netikuma pievilcību. 30. gados šie divi tipi apvienojas jaunā, zināmā mērā ideālā modelī, tā saucamajā *good-bad girl*. Šī tipa sieviete ir pievilcīga, bīstama vīriešiem, mīlestības sakari ar viņu ne vienmēr nostiprināti laulības saitēm, viņa pazīst daudzus vīriešus, tomēr... tajā pašā laikā ir persona ar «zelta sirdi» un jūtīgu dvēseli, un filmas beigās var mierīgi ar viņu precēties.»²⁵

Labās-sliktās meitenes tipa evolūcijas nobeigumu uz ekrāna K. Teplics saista ar B. Bardo vārdu. Viņas radītajā ekrāna tipā pilnīgi izzuda robeža starp slikto un labo, viņa bija dabiska kā pati daba, kā viss dzīvais. Viņas varones simbolizēja sacelšanos pret liekulīgās buržuāziskās morāles normām, viņu var nosaukt par pirmo hipiju uz ekrāna. B. Bardo bija pirmā kinozvaigzne, kas šo protestu pauda ne tikai uz ekrāna, bet arī dzīvē — viņa asi vērsās pret franču fašistisko organizāciju OAS. Kinozvaigžņu ekskursu viņām neparastajā politikas sfērā atbalstīja D. Fonda, kas piedalījās demonstrācijās un karavīriem teiktajās runās vērsās pret karu Vjetnamā.

B. Bardo, D. Fondas, Dž. M. Volontes, M. Brando, negatīvā nozīmē R. Reigana likteni iezīmē pārsteidzošs iedarbības savijums — ekrāna radītais tips ietekmē paša aktiera personību, un, otrādi, aktiera personība ietekmē tipu, ko viņš atveido kino. Dažreiz šādai savstarpējai iedarbībai ir traģiskas sekas, kā tas notika ar M. Monro. M. Zolotovs grāmatā par viņu raksta: «... Merilina Monro kļuva par upuri pašas viņai par sevi radīšanu. Viņas laiks nepiederēja viņai pašai. Viņas personība nebija viņas personība. Viņai nebija personiskās dzīves. Viņa to nogalināja tāpat, kā Makbets nogalināja sapni. Viņa pārdevās amorfai skatītāju masai un lika šai masai sevi dievināt. Viņa sadarbojās ar reklāmas mašīnu, lai kļūtu par tās upuri. Nebija iespējams saprast, kas viņā bija palicis dabisks, savs un ko viņai bija uzspiedusi apkārtējā vide.»²⁶

M. Monro un B. Bardo tipa kinozvaigznes parādās kā dzīvs sabiedrības sociālpсихолоģisko prasību iemiesojums. Pirms kļūst par īstām aktrisēm, viņas kļūst par elkiem, viņu ekrāna dubultnieki izrādās stiprāki par viņām pašām.

Taču eksistē arī cits kinozvaigžņu tips. Tie pirmām kārtām ir aktieri un tikai pēc tam slavenības. Pār tiem nevalda viņu ekrāna tēli, viņi saglabā brīvību savas kinematogrāfiskās pasaules ietvaros. Tādi aktieri kā Č. Čaplins, Ž. Gabēns, S. Sinjorē, S. Tresijs, M. Brando bija pārāk nozīmīgas personības, lai pazustu viņu radītajos tipos. «Čaplins arī vienmēr it kā saglabā vienu un to pašu tēlu, tomēr katrā filmā viņš ir jauns un interesants,» V. Pudovkins raksta, «jo viņš iet cauri arvien jauniem un

²⁵ Мифы и реальность / Сост. Г. Капралов. — М., 1966, с. 199—200.

²⁶ Цит. по: Теплиц К. Т. Звезды буржуазного кино. — В сб.: Мифы и реальность, с. 188.

jauniem īstenības slāņiem un tādējādi rada patiešām organiskus viengabalainus mākslas darbus.»²⁷

Izskaidrojot šādu kinozvaigžņu fenomenu, A. Mačerets izmanto jēdzienu *aktiera «garīgā faktūra»*. Tā izpaužas, neikdienišķai personībai demonstrējot savu pasaules apguvi. Tā izpaužas attieksmē pret lietām, notikumiem, cilvēkiem. Kā atzīmēja franču kinokritiķis A. Bazēns, priekšmetu pasaule saceļas pret Čaplina varoni, izpaužot vai nu nepakļāvību, vai ļaunprātību. Sai parādībā var saskatīt simbolu: šī pasaule nav domāta Čārlijam, cilvēkam ar pārāk labu sirdi. Ž. Gabēns, gluži otrādi, savalda priekšmetus, viņa varonim ir omulīgi šajā pasaulē. «Tā ir bauda vērot, kā Gabēns aizsmēķē, kā skujas, neskatīdamies spogulī, kā ar vienu pirkstu izkustina un izspiež laukā šampānieša pudeles korķi, kā sasien kaklasaiti — ar vārdu sakot, nodarbojas ar visvisādiem sikumiem, spējot kustību nevērīgajā nepatvaļīgumā atspoguļot kaut kādu pārsteidzošu izturēšanos pret dzīvi, kas paklausīgi pakļaujas viņa stingrajai gribai, *cilvēka*, nevis lomas tēlotāja gribai.»²⁸ A. Mačerets raksta.

Kinozvaigžņu pasaule pastāvīgi mainās. Ne tikai tāpēc, ka vienas nodziest, citas uzlec. Psiholoģiskā klimata maiņa skatītāju auditorijā liek mainīties arī zvaigžņu sistēmai. Kinozvaigžņu dzimtenē — kinematogrāfiskajā Amerikā — notiek nopietnas pārmaiņas attieksmē pret aktieri. Tagadējās slavenības — Dž. Nikolson, D. Hofmans — lielā mērā neatbilst tradicionālajam priekšstatam par kinozvaigzni. Amerikāņu skatītājam apnikuši simboli, celuloīda elki, tas grib redzēt «zvaigznes» sev blakus.

* * *

Pēckara gados padomju kinomāksla pārdzīvo jaunu savas attīstības posmu — psiholoģiskā reālisma padziļināšanas posmu. Pirmskara kino deva priekšroku darbībai, turpretī tagad galveno interesi izraisa pārdzīvojums. Aktieru tēlojums kļūst dabiskāks, runa uz ekrāna tuvinās sadzīves runai.

Pēdējos gados iezīmējas un pastiprinās jaunas parādības aktiera mākslā: dubultpersonas lomas tēlojums, daudzplānu tēlojums. D. Baņonis «Klusajā sezonā» tēlo izlūku un viņa masku pēc leģendas, apvienojot savā tēlā divas psiholoģijas. I. Curikova filmā «Sākums» panāk viena varoņa dažādu psiholoģisko raksturojumu asumu, saliedējot vienā tēlā Pašu Stroganovu un Žannu d'Arku ar psiholoģisku kulmināciju palīdzību — Pašas mēģinājumu izdarīt pašnāvību un Zannas d'Arkas ekstātisko stāvokli lūgšanas laikā. Aktieris M. Uljanovs filmā «Priekšsēdētājs» sašniedz patiesu dialektiku varoņa attēlojumā, vienlīdz asi iezīmējot viņa rakstura kaismīgo spēku un viņa maksimālismu, pat nežē-

²⁷ Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1, с. 236.

²⁸ Мацерет А. Реальность мира на экране, с. 107—108.

lību. I. Smoktunovskis sava Kuļikova («Viena gada deviņas dienas») rakstura sarežģītajā harmonijā ievij ironiju un skepticismu, kas tiek pārvarēts ar prāta pievilcību.

Daudzšķautņaina meistarība nav iespējama bez augsta profesionālisma. Skatītājam sagādā prieku ne tikai iepazīšanās ar jaunu raksturu, ar jaunu varoni, bet arī pats daiļrades process. Aktieris kļūst par solistu, kurš lomas ietvaros prot pateikt daudz vairāk, nekā varēja gaidīt no scenārija. Visatklātāk pēc «teātra izrādes» tiecas R. Bikovs (piemēram, filmā «Automobilis, vijole un suns Kleksis» viņš atveido vairākas personas). J. Jevstignejevs, kas pat lomās, kuras scenārijā ir pārāk neizteismīgas, ar savu reti pievilcīgo tēlojumu liek aizmirst dramaturģijas trūkumus.

Padomju aktieru skolai ir raksturīga talantu daudzveidība, neatlaidīga iedziļināšanās dzīves patiesībā, spēja dziļi izprast jaunā, Lielā Oktobra laikmeta radītā cilvēka raksturu.

Lielā uzmanība, kāda partijas dokumentos veltīta problēmai «kino un skola», vispārēja interese par jaunā cilvēka garīgās kultūras attīstību rada nepieciešamību sagatavot pedagogus, kas varētu skolās kvalificēti mācīt kinomākslas pamatus. Lai audzinātu ar kinomākslas palīdzību, jāsāk ar plašu kinoizglītības apgušanu nākamo pedagogu augstskolās. Kinomākslas pamatu zināšanas nepieciešamas arī žurnālistiem, preses darbiniekiem, kino un televīzijas redaktoriem (ar filoloģisku un žurnālistikas izglītību), kultūras darbiniekiem. Vēl vairāk, katram kulturālam mūsdienu cilvēkam neatkarīgi no viņa profesijas jāsaprot kino un televīzijas tēlainā valoda, audiovizuālo tēlu valoda.

Sis uzdevums noteica grāmatas struktūru, materiāla pasniegšanas formu. Grāmatā izcelti galvenie kino kā mākslas veida jēdzieni, raksturotas tā tēlainās valodas īpatnības.

Lasītājs, kas iepazīnīs ar grāmatu, spēs tikai pirmos soļus kinoizglītības virzienā. Tālāk uzmanība galvenokārt jāpievērš patstāvīgam darbam ar filmu un kinoliteratūru. Tas palīdzēs dziļāk noskaidrot sarežģītos jautājumus par kinematogrāfisko nosacītību un tēlainību, kinodarba mākslinieciskās struktūras viengabalainību, izcilo kinomeistaru individuālā rokraksta savdabību, par viena vai otra stilistiskā virziena specifiskajām iezīmēm, par kinematogrāfa vietu tautas kultūras un vēstures kontekstā. Diezin vai var gūt skaidru priekšstatu par mūsdienu kinomākslas stāvokli, par tās sociālo lomu sabiedrības dzīvē, neiepazīstoties ar daiļrades psiholoģiju, filmas uzveres procesiem, kino socioloģiju.

Kino kā māksla nepārtraukti attīstās. Pastāvīgi bagātinās tā tēlainā valoda.

Mūsdienu skatītājam jāprot patstāvīgi analizēt kinomākslas darbus ar sarežģītu tēlaino struktūru, dziļi uztvert formas un satura harmoniju talantīgu autoru darbos. Tas veicina pasaules uzskata principu un augsti idejisku dzīves pozīciju izstrādi, komunistiskās morāles attīstību, personības garīgo bagātināšanos.

NODARBĪBU TĒMAS

MĀKSLAS KINO ŽANRI

1. Izpratne par žanru kā filmas sociāli māksliniecisko struktūru. Mākslas kino žanru sistēma. Tā attīstības un atjaunošanās process. Kinožanru sociālā daba un to mākslinieciskās īpatnības.

2. Dramatiskie, episkie un liroepiskie kinožanri.

Dramatiskie kinožanri, kuru pamatā ir aktīva darbības attīstība. Dažādie rakstura psiholoģiskās attēlošanas principi pēc noteikta dramatiskā žanra likumiem psiholoģiskajā drāmā, melodramā, traģēdijā. Darbības dinamika, asie sižeta pavērsieni, aktīvais varonis piedzīvojumu žanros — piedzīvojumu filmā, zinātniski fantastiskajā filmā, kriminālfilmā, vesternā, gangsterfilmā utt. Komēdijas žanri: komiskā filma, komēdija (liriskā, ekscentriskā, muzikālā, satīriskā), pamflets, vodeviļa utt.

Episkie žanri, kuru pamatā ir vēstījuma, episkais moments: epepeja, stāsts, romāns un citi.

Liroepiskie žanri: balāde, leģenda, poēma, līdzība. Tēlainās poētiski metaforiskās valodas, poētiskās simbolikas īpašās sistēmas savdabība šajos žanros.

3. Muzikālās filmas žanri: muzikālā komēdija (liriskā, satīriskā, ekscentriskā u. c.), mūzikls, kinobalets, kinoopera, muzikāli biogrāfiskā filma.

4. Zanriski tematiskie veidojumi: revolucionāri vēsturiskā filma, biogrāfiskā filma, politiskā filma, ražošanas filma.

5. Kino žanru sistēmas pastāvīgā attīstība. Jaunu žanru veidošanās un nostiprināšanās procesa un tradicionālo žanru sintēzes divvienība mūsdienās.

DOKUMENTĀLAIS KINO

1. Dokumentālistika — tēlainās publicistikas veids. Hronikas un dokumentālā kino funkciju atšķirība. Kinodokumenta vēsturiskā vērtība. Fakta tēlainā izpratne dokumentālajā kino.

2. Dokumentālās kinofilmas žanri: apraksts, kinoportrets, reportāža par notikumiem, hronika, problēmfilmā u. c.

3. Dokumentālās filmas veidošanas paņēmieni: notikumu filmēšana, ikonogrāfijas filmēšana, arhīvu kinohronikas pārmontēšana. So paņēmieni iespējas, priekšrocības un trūkumi. To organiskā savstarpējā sakarība un ietekme.

4. Notikumu filmēšana: reportāža, kinonovērojums (arī ilgstošs novērojums), intervija (varoņa monologs un dialogs ar viņu). Slēptās un atklātās (arī «pierastās») kameras izmantošanas iespējas. Dažādo filmēšanas veidu un tēlainās montāžas izmantošana dziļākai cilvēka rakstura un dzīves problēmas atklāšanai.

5. Ikonogrāfiskās filmas veidošanas principi: arhīvu dokumentu, literāro avotu, memuāru izmantošana apvienojumā ar aizkadra tekstu. Skaņas un attēla kontrapunkta plašās iespējas. Veco fotoattēlu «atdzīvināšanas» principi (kameru tuvošanās un attālināšanās, palielinājumi, uzplūdi utt.). Trokšņu, mūzikas un dokumentālā teksta izmantošana (tekstu pirmajā personā lasa aktieris), komentētāja izmantošana filmā utt. Visu šo paņēmieni virszuddevums — vēstures fakta tēlaina atveidošana.

6. Montāžas filmas veidošanas principi: hronikas un dažādu dokumentālo kadru pārmontēšana, lai radītu pēc autora koncepcijas jaunu darbu. Mūsdienu uzskats par vēsturi kā noteicošo faktoru montāžas filmas veidošanā. Tās veidošanas paņēmieni (jaunas montāžas sadures, autora komentārs, skaņas un attēla kontrapunkts u. c.).

7. Stilistiskie virzieni kinodokumentālistikā. To darbu īpatnības, kuros dominē psiholoģiskie, socioloģiskie vai estētiskie elementi. Šo stilistisko virzienu savstarpējie sakari un bagātināšanās. Mākslinieki, kas visspilgtāk izpauduši sevi katrā no šiem virzieniem.

MULTIPLIKĀCIJAS KINO

1. Multiplikācijas mākslas daba — zīmējumu vai telpisko kompozīciju atdzīvināšana ar fāzveidīgas filmēšanas palīdzību. Multiplikācijas filmas tēlainie avoti: lubu bildītes, miniatūra, koka un metāla gravīras, leļļu teātris, tēlniecība, glezniecība, grāmatu grafika, karikatūra, komikss, plakāts, pantomīma, teātris u. c.

2. Multiplikācijas veidi: zīmētā, telpiskā (leļļu), ēnu (siluetu), aplikācijas, sintētiskā (kolāža) u. c.

3. Multiplikācijas žanri. Folkloras žanri: pasaka, leģenda, balāde, varoņeposs. Satiriskie žanri: politiskais plakāts, satiriskā komēdija, satiriskā pasaka, skečs, fabula, feletons. Filozofiski poētiskie žanri: līdzība, alegorija, poēma, poētiskā miniatūra u. c.

4. Bērniem un pieaugušajiem domāto multiplikācijas filmu specifika. To kopīgās īpašības: vienkāršība, lakonisms, formas vispārinājums, autora fantāzijas bagātība. Multiplikācijas izmantošana mākslas, dokumentālajās un populārzinātniskajās filmās. Multiplikācijas sociālā nozīme.

POPULĀRZINĀTNISKAIS KINO

1. Populārzinātniskā kino daba. Zinātne — šī kino veida priekšmets un māksla — zinātnes popularizēšanas līdzeklis.

2. Kino un zinātnes saskarē radušos filmu veidi: zinātniski pētnieciskā, populārzinātniskā un mācību filma. To uzņemšanas mērķi: palīgloma zinātniskajos pētījumos (zinātniskie mērķi),

zinātnes un tehnikas sasniegumu popularizēšana masās (izglītošanas mērķi), palīgloma mācību procesā (mācību mērķi). Materiāla mākslinieciskās un tēlainās apguves dažādā pakāpe šo veidu filmās.

3. Populārzinātniskā kino žanru sistēma. Dokumentālā, mākslas un multiplikācijas kino tēlaino līdzekļu izmantošana tajā. Dabas un sabiedrisko zinātņu, tehnikas un mākslas mākslinieciskās popularizēšanas radošo principu daudzveidība.

4. Populārzinātniskā kino sociālā loma zinātniski tehniskās revolūcijas posmā, lielu zinātnisku atklājumu un kosmosa apguves laikmetā. Populārzinātniskā kino nozīme materialistiskā pasaules uzskata izveidē.

DRAMATURĢIJA

1. Kinodramaturģija — īpašs literatūras veids, kas domāts atveidošanai uz ekrāna. Principi, pēc kuriem dramaturgs ar vārdiem veido tēlu, kas iemiesojams ar audiovizuāliem līdzekļiem.

2. Scenārijs — filmas literārais pamats; scenārijā loģiskā secībā, mākslinieciski izteismīgi sniegts ekrāna nākamā darba vārdiskais aprakstījums. Literārā un režisora scenārija īpatnības.

3. Kinodramaturģijas tapšanas posmi.

4. Scenārija struktūra. Tā kompozīcija. Aina, epizode. Scenārija iecere, tēma, ideja. Tēls un raksturs. Monologs. Dialogs. Rīcība. Dramatiskais konflikts. Fabula: sarežģījums, kulminācija, peripetijas, atrisinājums. Sižets. Nefabuliskie elementi. Darbības atmosfēra. Detaļa. Autora remarka.

5. Ekranizācija kino un televīzijā. Montāžiskā domāšana literatūras klasiķu darbos. Literārā un audiovizuālā tēla līdzība un atšķirība.

REŽIJA

1. Režisors — radošā kolektīva vadītājs. Režisora scenārijs. Materiālu vākšana filmai. Vietas izvēle filmēšanai.

2. Aktieru izvēle. Fotoizmēģinājumi un kinoizmēģinājumi. Grupu izmēģinājumi.

3. Darbs ar aktieri. Mēģinājumi. Darbs ar aktieri filmēšanas laikā. Izteismīgāka tēlojuma meklējumi ar dublu palīdzību. Atšķirība darbā ar profesionāliem un neprofesionāliem aktieriem.

4. Mizanscēna. Mizanscēna teātrī un kino. Trīs galvenie mizanscēnas veidi (atkarībā no kameras stāvokļa attieksmē pret darbības vidi un personām: a) vides un aktieru novietojuma raksturojums ar kopplāna palīdzību; b) panoramēšana — mizanscēnas uzbūves līdzekļi; c) dziļā mizanscēna un tās priekšrocības — tuvplāna un kopplāna apvienojums, saglabājot stingru kadra kompozīciju).

5. Montāža — kadru apvienojums filmā pēc to formas un saturā, lai iemiesotu autora ieceri. Tehniskā montāža — montāžas sākotnējā forma. Mākslinieciskā montāža — režisoriskās domāšanas metode. Kā D. Grifits radoši apguva tehnikas jaunumus. Ļ. Kuļešova, D. Vertova, S. Eizenšteina novatoriskie meklējumi.

6. Montāžas veidi. V. Pudovkina montāžas klasifikācija (kontrasts, paralēlisms, pielīdzināšana, vienlaicīgums, vadmotīvs); S. Eizenšteina montāžas klasifikācija (metriskā, ritmiskā, tonālā, virstoņa, intelektuālā montāža; viena vai vairāku notikumu gaitai paralēlā montāža, sajūtai, nozīmei, priekšstatam paralēlā montāža). M. Martēna montāžas klasifikācija un tās nekonsekvence. Divi galvenie montāžas principi — loģiskais un emocionālais. Kinometafora, salīdzinājums, metonīmija, sinekdoha. «Atrakciju montāža» un filmas uztveres likumsakarības.

KINOMĀKSLINIEKS

1. Mākslinieka loma kino. Mākslinieka jaunrades tapšana padomju kino.

2. Mākslinieks un scenārijs. Ikonogrāfiskā materiāla vākšana filmai. Zīmējums — līdzeklis filmas vizuālā risinājuma sagatavošanai.

3. Dekorācijas. Vispārināto tēlu (arhitektūra, interjeri) apvienojums dekoratīvajā risinājumā ar laikmetam raksturīgām izteiksmīgām detaļām. Dekorāciju loma personu raksturojumā, emocionālās atmosfēras, reālistiskā simbola radīšanā.

Daba. Daba — viens no filmas varoņiem. Dabas dekorēšana, grimēšana, lai filmā radītu mākslas tēlu. Dekorācija un daba — kinodarba objekts, vide personu darbībai.

4. Kostīms — savdabīga cilvēka dekorācija. Kostīma nozīme varoņa sociālās, nacionālās un vēsturiskās piederības, viņa rakstura, sabiedriskā stāvokļa un vecuma īpatnību izpaušanā.

5. Grims — aktiera sejas daļēja vai būtiska pārveidošana, lai radītu noteiktu tēlu. Vēsturiskā grima sarežģītība. Vēsturiskās personas portretiskā līdzība ar prototipu un mākslas tēls. Sociālais grims — plastiska izpaušme vispārinātam priekšstatam par cilvēka sociālo statusu. Grims — personas nacionālo iezīmju izpaušme.

OPERATORA MĀKSLA

1. Operatora funkcija filmas uzņemšanas procesā. Operatora meistarības attīstība un padomju operatoru mākslas skolas veidošanās. E. Tisē, A. Golovņas, A. Moskvina un citu meistarū daļrade.

2. Operatora darbs filmēšanas laikā.

Kinematogrāfiskais plāns. Kopplāna, vidējā plāna un tuvplāna tēlainā un izteiksmīgā specifika. Detaļa.

3. Rakurss — operatora mākslas līdzeklis. Filmēšana kustībā un tās priekšrocības. «Subjektīvā kamera».

4. Kadra kompozīcija — attēla daļu savstarpējais novietojums un savstarpējā sakarība. Gaisma operatora mākslā.

Noslēgtais kadrs un atklātais kadrs (pēc Ļ. Kuļešova).

Otrais plāns un fons — būtiski kinokadra kompozīcijas elementi.

5. Krāsa uz ekrāna. Krāsa un darbība. Krāsa un varoņa raksturs. Krāsas simboliskais skanējums.

SKAŅA KINO

1. Mūsdienu kino — audiovizuāla māksla, kas apvieno attēlu un skaņu. Skaņas veidi kino: mūzika, trokšņi, vārds.

2. Mūzika kino.

Mūzikas un kinoattēla savienojuma principi. Kino un mūzika — laika mākslas, kas izmanto ritma un harmonijas likumus.

Mēģinājumi radīt kinoattēlu, izmantojot pabeigtus skaņdarbus. Šāda daudzslāņainu skaņdarbu vizuālu iztulkojumu vienpusība.

Mūzikas kā pakļauta elementa izmantošana patstāvīgos kino darbos. Attēla vadošā loma. Mūzikas kā emociju katalizatora loma.

Mūzikas funkcijas filmā. Kadra iekšējā (motivētā) mūzika. Aizkadra (autora) mūzika. Kadra iekšējās un aizkadra mūzikas sintēze un savstarpēja ietekme.

3. Trokšņu izmantošana kino. Trokšņu dabiskais skanējums. To tēlainā izmantošana.

4. Vārds kino. Varoņu runa (monologs, dialogs, replika u. c.). Autora runa. Kadra iekšējā un aizkadra runa.

AKTIERIS FILMĀ

1. Aktiera izteiksmes līdzekļi.

Aktiera acis. Mīmika. Aktiera mīmika un filmas žanrs. Pantomīma — tēla veidošanas līdzeklis. Runa kino.

2. Staņislavska sistēma un kino. Attēlojuma metode un pār dzīvojamuma metode, to specifika un efektivitāte. Aktieru tēlojuma štampi. Ārējā un iekšējā pārveidošanās. Raksturs un raksturīgums.

3. Aktiera personība. Aktiera āriene un loma. Griba, novērošanas spēja, atmiņa, iztēle — nepieciešamas aktiera profesijas dotības. Aktiera talants — fizisko un garīgo īpašību komplekss. Aktiera personības un iemiesojamā rakstura attiecības.

4. Aktieru tipi. Ļ. Kuļešova «natūrista» skola. S. Eizenšteina tipāža teorija. Kinozvaigzne — mākslas un sociāla parādība. Mūsdienu aktieris.

- Kino tapšana mākslas kultūras sistēmā 5
- Ekrāna mākslas sintētiskais raksturs 16
- Kino veidi un žanri 19
1. Mākslas kino 23
 - Dramatiskie žanri 23
 - Episkie žanri 47
 - Liroepiskie žanri 48
 - Muzikālās filmas žanri 51
 - Zanriski tematiskie veidojumi 53
 2. Dokumentālais kino 59
 - Dokumentālo filmu veidošanas metodes 62
 3. Multiplikācijas kino 68
 - Multiplikācijas veidi 70
 - Multiplikācijas žanri 75
 4. Zinātniskais kino 77
 - Zinātnisko filmu veidi 79
 - Populārzinātniskais kino 80
- Mākslas tēls kino 87
1. Dramaturģija 90
 - Kinoscenārija evolūcija 91
 - Scenārija kompozīcija 94
 - Scenārija iecere, tēma, ideja 95
 - Scenārija sižets un fabula 97
 - Ekranizācija 101
 2. Režija 103
 - Režisora scenārijs 103
- Aktieru izvēle 108
- Metodes darbam ar aktieri 112
- Mizanscēna 118
- Montāža 121
3. Kinomākslinieks 131
 - Mākslinieks un scenārijs 133
 - Dekorācijas 136
 - Kostīms 138
 - Grims 140
 4. Operatora māksla 144
 - Operatora meistarības tapšana 144
 - Ceļš uz filmu 147
 - Kinematogrāfiskais plāns 149
 - Rakurss 158
 - Filmēšana kustībā 154
 - Kadra kompozīcija 156
 - Krāsa uz ekrāna 159
 5. Skaņa kino 162
 - Skaņas un attēla apvienojuma principi 162
 - Mūzika kino 165
 6. Aktieris filmā 174
 - Aktiera izteiksmes līdzekļi 174
 - Staņislavska sistēma un kino 179
 - Aktiera personība 182
 - Aktieru tipi 186
- Nodarbību tēmas 194

Ольга Федоровна Нечай
Геннадий Васильевич Ратников

ОСНОВЫ КИНОИСКУССТВА

Рига «Звайгзне» 1983

На латышском языке

Перевел с русского Элмар Риекстинь

O. Nečaja, G. Ratņikovs

KINOMĀKSLAS PAMATI

Vāku zīm. *A. Grīnbergs*. Redaktore *M. Puriņa*. Māksl. redaktors *I. Sitnieks*.
Tehn. redaktore *B. Briede*. Korektors *U. Deidulis*.

ИБ № 1865

Nodota salikšanai 27.11.81. Parakstīta iespēšanai 12.08.82. Formāts 60×90^{1/16}.
Dobspiedes pap. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 15 uzsk. iespiedl.,
15,57 uzsk. krāsu nov., 17,13 izdevn. 1. Metiens 15 000 eks. Pasūt. Nr. 2226-2.
Cena 1 rbl. 10 kap. Izdevniecība «Zvaigzne», 226013, Rīgā, Gorkija ielā 105.
Izdevn. Nr. 5811/L-23. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas
un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas tipogrāfijā «Cīņā», 226011, Rīgā.
Blaumaņa ielā 38/40.

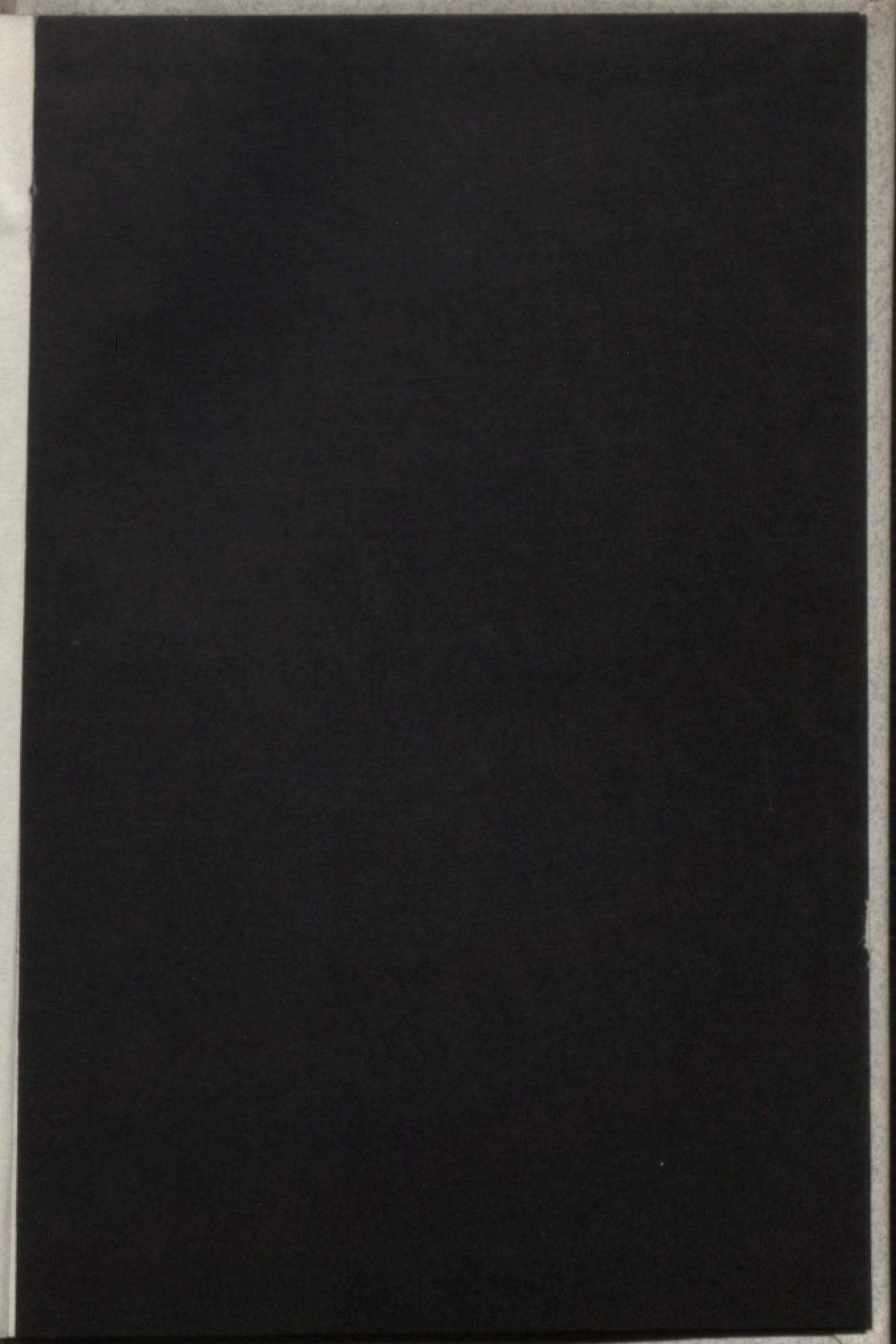
Nečaja O., Ratņikova G.

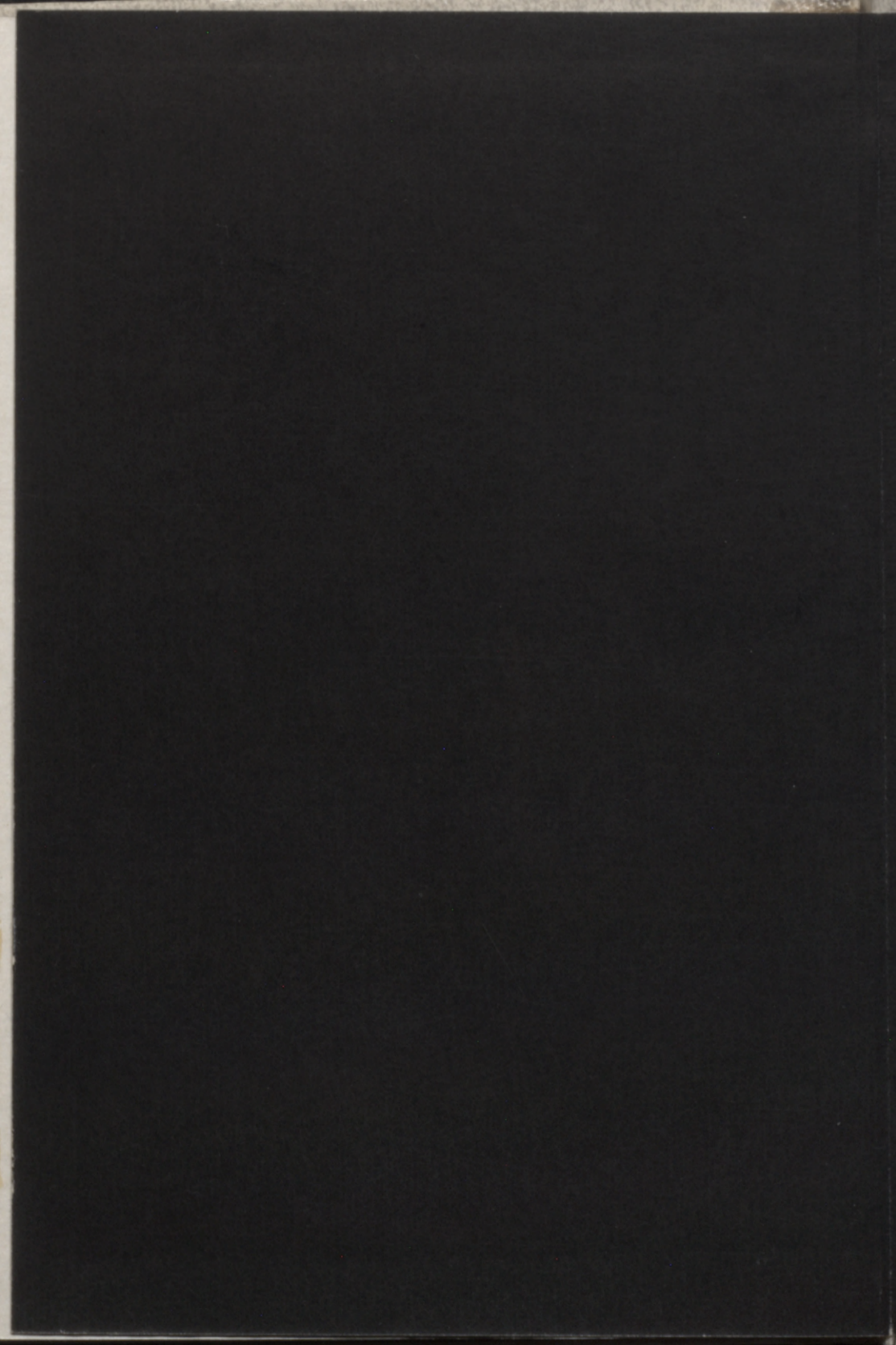
№ 080 Kinomākslas pamati. — R.: Zvaigzne, 1983. —
199 lpp., il.

O. Nečas un G. Ratņikova darbs «Kinomākslas pamati» iepazīstina ar
kinomākslas teorijas jautājumiem, kino veidiem un žanriem, ar filmas vei-
došanas procesu. Sniegts arī ieskats padomju un pasaules kinomākslas attī-
stības gaitā. Grāmata bagātīgi ilustrēta ar filmu kadriem.

№ $\frac{60501-189}{M802(11)-83}$ 110.82.4306022100

778
85.54





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0307093240

