

Любовь Бугаева
Наталья Семенова

КИНОИСТОРИЯ РОССИИ

Часть 1

Век российского кино

Санкт-Петербург
2021

УДК 791.43
ББК 85.37\71.1
Б 90

Бугаева Л. Д., Семенова Н. В. Киноистория России: в 2-х частях. Ч. 1. Век российского кино. СПб.: ИД «Петрополис», 2021. — 168 с., илл.

Рецензенты: к. филол. н. *М. В. Корышев*,
к. филол. н. *М. В. Жукова*

Серия: «Синематекст». Главный редактор серии *Бугаева Л. Д.*

Учебное пособие «Век российского кино» представляет собой первую часть комплекса «Киноистория России». В пособии последовательно рассматриваются этапы развития российского кинематографа с начала XX века и до наших дней. Рассказывается о киноиндустрии страны и знаковых фильмах в контексте конкретной социокультурной и политической ситуации. Каждый раздел сопровождается экскурсом, высвечивающим наиболее яркие творческие тенденции, имена и художественные стратегии. Книга предназначена для российских и иностранных студентов — филологов, культурологов и киноведов.

Издано с использованием гранта
Благотворительного фонда Владимира Потанина, проект № ГК190001620

This work was supported
by the Vladimir Potanin Foundation, project ID GK190001620

ISBN 978-5-9676-0901-5

ISBN 978-5-9676-1270-1

© Л. Д. Бугаева, 2021

© Н. В. Семенова, 2021

© ИД «Петрополис», 2021

Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336 50 34
<http://www.petrophs.ru>
<http://petrophs-ph-inform.ru>
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Подписано в печать 30.12.2020
Формат 60×84¹/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Объем 10,5 п. л.
Тираж 250. Заказ №6.
Отпечатано в типографии ООО ИД «Петрополис»:
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
<hr/>	
Раздел I. РОЖДЕНИЕ РОССИЙСКОГО КИНО	8
<i>Экскурс</i>	
<i>Владислав Старевич и насекомые</i>	14
<i>Избранная фильмография</i>	17
<hr/>	
Раздел II. КИНО В ПЕРИОД РЕВОЛЮЦИИ И В 1920-Е ГОДЫ	18
<i>Экскурс</i>	
<i>«Не „Киноглаз“ нам нужен, а „Кинокулак“»: Сергей Эйзенштейн и теория выразительности</i>	31
<i>Избранная фильмография</i>	36
<hr/>	
Раздел III. КИНО В 1930-Е ГОДЫ. РОЖДЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО. СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ	37
<i>Экскурс</i>	
<i>Эксперимент по воспитанию «нового человека»: «Путевка в жизнь»</i>	57
<i>Избранная фильмография</i>	64
<hr/>	
Раздел IV. КИНО В ГОДЫ ВОЙНЫ. ПОЗДНИЙ СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ	66
<i>Экскурс</i>	
<i>Тело и дух в советском дискурсе</i>	76
<i>Избранная фильмография</i>	79

Раздел V. СОВЕТСКИЙ ЭКРАН В 1950-Е – 1960-Е ГОДЫ:	
МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ	80
<i>Эссе</i>	
<i>Второй Всесоюзный съезд советских писателей о будущем советского кинематографа</i>	95
<i>Избранная фильмография</i>	99

Раздел VI. АВТОРСКОЕ КИНО И МЕЙНСТРИМ: ЭПОХА 1970-Х ГОДОВ	102
КИНО «ПЕРЕСТРОЙКИ». ПОСТСОВЕТСКИЙ ЭКРАН	114
<i>Эссе</i>	
<i>Поэтика паузы: от Тарковского к Балабанову</i>	127
<i>Избранная фильмография</i>	133

Раздел VII. НОВАЯ ДРАМА: ЭКСПАНСИЯ ТЕАТРА В КИНЕМАТОГРАФ	136
<i>Гипернатурализм и кризис идентичности в новой драме</i>	155
<i>Избранная фильмография</i>	160
Вопросы и задания для самоконтроля	161
Дополнительная литература	167

Предисловие

Учебное пособие «Век российского кино» открывает комплекс «Киноистория России». Оно состоит из семи разделов, каждый из которых посвящен определенному этапу развития российского и советского кинематографа.

Раздел «Рождение российского кино» освещает первые опыты по созданию отечественных фильмов. Пособие продолжается описанием авангардных экспериментов 1920-х гг., эстетики кинематографа сталинского периода, эпох «оттепели», «застоя» и «перестройки», и завершается обсуждением принципов Новой драмы в кино 2010-х гг. (раздел «Новая драма: экспансия театра в кинематографе»).

В пособии рассматривается творчество С. М. Эйзенштейна, Г. В. Александрова, С. А. Герасимова, М. К. Калатозова, А. А. Тарковского, И. А. Вырыпаева и других режиссеров. Прослеживается жанровая преемственность в кинотекстах, интертекстуальные влияния и взаимосвязи. Знаковые фильмы («Сумерки женской души», «Аэлита», «Путевка в жизнь», «Александр Невский», «Падение Берлина», «Летят журавли», «Крылья», «Солярис», «Брат», «Кислород») включаются в социокультурный контекст и интерпретируются как единый исторический кинонарратив.

Разделы сопровождаются экскурсами в кинематограф соответствующего исторического периода. Это может быть погружением в один из аспектов творчества режиссера («Владислав Старевич и насекомые»), ту или иную проблему кинотеории («Сергей Эйзенштейн и теория выразительности») или киноистории («Эксперимент по воспитанию “нового человека”»). Экскурсы включают обсуждение эстетических принципов («Тело и дух в советском дискурсе»), вопросов киностилистики («Поэтика паузы»), обращение к историческому документу («Второй Всесоюзный съезд советских писателей о будущем советского кинематографа»)

или культурному феномену («Гипернатурализм и кризис идентичности в Новой драме»).

Из основных разделов пособия и экскурсов складывается история российского и советского экрана, а в итоге — киноистория России. «Рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин» — именно так была сформулирована идея кинематографа на заре эпохи кино. Человеческий разум, от которого, как от любой системы сбора информации, можно было бы ожидать «аппетита к истине» (Б. Бойд), тем не менее, тянется к вымыслу, к сочинению историй. История, большая и малая, чужая и своя, превращается в кинонарратив. Конструирование же кинонарративов позволяет проводить мыслительные эксперименты и проигрывать разные модели и сценарии поведения. События не организуются в истории сами по себе, но наделяются связностью и динамикой в силу общечеловеческого стремления к нарративизации истории. В пособии «Век российского кино» мы попытались проследить данную связность и динамику: прочертить траекторию, по которой двигался российский кинематограф, отметить основные вехи этого движения, раскрыть содержание смысловой перепланировки мира, неизбежно присутствующей за «видимым человеком» и «видимой вещью» (Ю. Н. Тынянов) на каждом из этапов киноистории России.

В пособии были использованы материалы следующих статей: Бугаева Л. Д. Насекомое: динамика кинематографического образа // *Международный журнал исследований культуры*. 2011. № 2. С. 89–93; Бугаева Л. Д. Персонаж и зритель // *Пространство и персонаж: Сб. статей / Под ред. Л. Д. Бугаевой*. СПб.: ИД Петрополис, 2018. С. 402–416; Бугаева Л. Д. Герасимов vs. Довженко: демонтаж аттракционов, документальность и правда жизни // *Второй Всесоюзный съезд советских писателей (Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы) / Под ред. В. Ю. Вьюгина*. СПб.: Алетейя, 2018. С. 408–427; Бугаева Л. Д. Нарративные лакуны и вопросы киностилистики // *Киноапофатика / Под ред. Л. Д. Бугаевой*. СПб.: ИД Петрополис, 2018. С. 111–129; фрагменты монографии: Бугаева Л. Д. *Литература и rite de passage*. СПб.: ИД Петрополис, 2010; Семенова Н. В., Тышковска-Каспшак Э. *Искусство имитации и сплетений: ностальгия по Чехову в современном театре // Международный журнал исследований культуры*. 2019. № 3. С. 6–22.

Завершают пособия разделы «Вопросы и задания для самоконтроля», включающие темы для эссе, и список дополнительной литературы.

Автор разделов I–V — Л. Д. Бугаева, раздела VI — Л. Д. Бугаева, Н. В. Семенова, раздела VII — Н. В. Семенова.

Пособие предназначено для студентов — филологов, культурологов и искусствоведов, заинтересованных в том, чтобы посмотреть на российскую историю и культуру «кинематографическим» взглядом, а на кино — взглядом историка и культуролога.

Любовь Бугаева
Наталья Семенова

Раздел I.

РОЖДЕНИЕ РОССИЙСКОГО КИНО

Содержание раздела: рождение российского кино; Александр Ханжонков; мелодрама; Евгений Бауэр; экранизации; Владислав Старевич

История российского кино началась 4 мая 1896 года, когда в санкт-петербургском летнем саду «Аквариум» (теперь территория киностудии «Ленфильм») была показана первая в мире кинопрограмма, созданная в Париже в 1895 г. братьями Люмьер, — десять фильмов, каждый продолжительностью в одну минуту. В программе демонстрировались знаменитые сюжеты: «Прибытие поезда», вызвавшее ужас у зрителей, которые приняли экранный поезд за настоящий, «Игра в карты», «Политый поливальщик». В мае этого же года в Москве французские кинооператоры создали первый в истории фильм-репортаж «Коронация», запечатлевший церемонию коронования Николая II. Вскоре появились первые российские мини-ленты, во многом, однако, подражавшие французским. Впрочем, на них были не только сюжеты, повторяющие «Прибытие поезда», но и хроника российской жизни. Царская хроника стала открывать каждый киносеанс, появились специальные придворные кинооператоры.

Постепенно начинает развиваться игровое кино. В 1903 г. в Москве открылись два «электрических» театра. Первые кинотеатры назывались «иллюзионы»; в России к 1909 г. их было около 3000. Кинематографом увлекались многие писатели и поэты Серебряного века, увидевшие в нем аналог «другой» реальности: Александр Блок, Леонид Андреев, Осип Мандельштам... Кино в начале XX века становится местом, где

разрушаются классовые и гендерные границы, снимается различие между приватным и публичным пространством, высокой и низкой культурой¹. Начинается строительство зданий, специально предназначенных для демонстрации фильмов. Так, в Москве на Арбате открывается кинотеатр «Художественный», созданный по проекту архитектора Ф. Шехтеля в стиле арт нуво. В Россию поступает большое количество зарубежных игровых фильмов, главным образом, французских, — приключенческих, комедийных, мелодраматических, в то же время в 1907 г. появляются первые игровые фильмы «из русской жизни», созданные в России, но французской киностудией «Братья Пате».

Основателем собственно российского кинематографа стал **Александр Ханжонков** (1877–1945), сын обедневшего помещика, в прошлом офицер, а затем предприниматель, продюсер, режиссер, сценарист. Создал в 1906 г. первую в Россию компанию, занимавшуюся продажей зарубежных фильмов, уже в 1907 г. Ханжонков начал производить русские картины. Однако в начале кинематографической карьеры будущего знаменитого кинопромышленника постоянно преследовали неудачи. Его первый компаньон оказался мошенником. Первая картина «Палочкин и Галочкин» (1907) осталась незавершенной. Первый законченный фильм «Драма в таборе подмосковных цыган» (1908) провалился. В результате, первым художественным фильмом, сделанным в России, стал фильм **Александра Дранкова** (1880–1949) «Понизовая вольница» («Стенька Разин», 1908), длившийся семь с половиной минут и представлявший собой, с одной стороны, вариацию на тему известной русской песни «Из-за острова на стрежень» о любви Стеньки Разина к пленной персидской княжне, с другой, киноверсию лубочной драмы «Лодка». «Стенька Разин» был первым фильмом в русской истории, сопровождавшимся специально написанной для фильма музыкой, и, как известно, первым случаем нарушения авторских прав, так как не только музыку для фильма, но и сценарий Дранков использовал без авторского разрешения.

После появления первых игровых фильмов начинается бурное развитие отечественного кинематографа. Центром становится созданное Ханжонковым в Москве в 1908 г. съемочное ателье, а позднее (в 1912 г.) кинофабрика — «А. Ханжонковъ и К°». В 1909 г. В 1911 г. был создан первый исторический полнометражный (1 час 40 минут) фильм «Оборона Севастополя», на премьере которого присутствовала вся царская семья. Появляются первые специализированные издания о кино.

¹ Beumers, B. *A History of Russian Cinema*. Oxford: New York: Berg, 2009. P. 6.



С 1910 г. начинает выходить журнал «Вестник кинематографиста», а с 1915 г. — журнал «Пегас». Крылатый конь Пегас становится кино-эмблемой — фирменным знаком компании Ханжонкова. Ханжонков оказался действительно талантливым кинопромышленником, и один из его талантов — умение открывать талант будущих звезд российско-го кинематографа. Одно из таких «открытий» — **Владислав Старевич**.

Актерам и актрисам императорских театров запрещалось сниматься в кино. В результате сформировалась группа актеров, регулярно участвующих в съемках, появились и первые отечественные кинозвезды — **Вера Холодная** (1892–1919) и **Иван Можухин** (1889–1939). Возникали все новые и новые кинопредприятия: И. Ермольева, М. Трофимова, П. Тимана и Ф. Рейнгардта и других.

Среди российских фильмов этого периода — огромное число экранизаций. Исследователь кино Нея Зоркая считает, что «русский художественный фильм сформировался в прямой связи и под непосредственным влиянием русской классической литературы XIX века и до появления советского киноавангарда в 1920-е гг. российское кино воспринималось в первую очередь как продолжение русской литературы². Однако ранние экранизации носили в основном лубочный или иллюстративный характер. Постепенно начинает развиваться экранизация-интерпретация (терминология Неи Зоркой), нащупывающая свой кинематографический язык в создании психологического

² Зоркая, Н. М. *История советского кино*. М.: Алетейя, 2006. С. 35–36.



Трагический финал: на пути в ресторан Мэри перешагивает через мертвое тело бывшего любовника. Кадр из фильма «Дитя большого города» (1914, реж. Е. Бауэр)

портрета героя, пейзажа как средства выразительности. В это время приходит в художественный кинематограф **Яков Протазанов** (1881–1945), режиссер скандально известного фильма «Уход великого старца» (1912) о последних днях жизни Толстого. Протазанов обращается к произведениям Достоевского, Пушкина и Толстого и снимает своеобразную кинотрилогию: «Николай Ставрогин» (1915), «Пиковая дама» (1916) и «Отец Сергей» (1917–1918), запрещенный царской цензурой и вышедший на экраны только после революции.

Усложняется и игра актеров, и техника съемки. Так, в «Пиковой даме» Протазанова Германн около дома графини показан в необычном ракурсе — сверху, с точки зрения смотрящей в окно Лизы³. Режиссер нарушает линейное развитие действия, используя для психологической мотивации поступков героев ретроспективные эпизоды. **Всеволод Мейерхольд** (1874–1940) снимает два фильма «Портрет Дориана Грея» по Оскару Уайльду (1915) и «Сильный человек» по С. Пшибышевскому (1917), обращая при этом особое внимание не столько на игру актеров, сколько на техническую сторону фильма — светопись. Наряду с экранизацией

³ Там же. С. 46.



Кадр из фильма «Сумерки женской души» (1913, реж. Е. Бауэр)



Кадр из фильма «Дитя большого города» (1914, реж. Е. Бауэр)

развивается жанр социальной мелодрамы, как правило, с несчастливым концом.

Среди режиссеров дореволюционного периода выделяется **Евгений Бауэр** (1865–1917), за пять лет своей короткой кинематографической карьеры (1913–1917) поставивший около 80 фильмов. Бауэр считается выдающимся стилистом немого кино, мастером психологической драмы. Он одним из первых стал разрабатывать выразительные средства кино: монтаж, построение мизансцены, композицию кадра, изменение освещения. Бауэр использовал необычные ракурсы, съемку через газовую материю для создания эффекта тумана, чередование крупного и панорамного планов. Так, уже в своем первом фильме «**Сумерки женской души**» (1913) Бауэр при помощи игры света указывает на промежуточное — «сумеречное» — состояние героини — молодой графини Веры, разрывающейся между рутинной жизнью в светском обществе и стремлением приносить пользу людям. Режиссер создает образ эмансипированной женщины, которая, в отличие от мужчин, проявляет в критических ситуациях мужество и твердость характера.

К 1917 г. в Москве было уже 67 кинотеатров, в Петрограде — 140, выходило 11 киножурналов, была создана сеть кинопроката, распространявшая фильмы по территории России. Октябрьская революция 1917 г. разрушила существовавшую в России частновладельческую систему кинопроизводства; на ее месте вскоре было создано новое кинопроизводство и новое киноискусство.

*Эккурс***Владислав Старевич и насекомые**

Владислав Старевич (1882–1965), кинематографическая карьера которого началась благодаря Ханжонкову, разглядевшему в молодом человеке самобытного режиссера и пригласившего его на работу, в 1910 г. снял первый в мире кукольный анимационный фильм о жуках-рогачах, в котором для всех ролей используются муляжи насекомых. Насекомые стали своего рода визитной карточкой Владислава Старевича. Так, в фильме **«Месье кинематографического оператора»** (1912), где «пародированию подверглась светская психологическая драма с ее традиционными персонажами — художником Усачини и балериной-босоножкой Стрекозой» (Айседорой Дункан)¹, также действуют насекомые: жуки (муж, жена, любовник), кузнечик (кинооператор), стрекоза (любовница жука). Интерес представляет, впрочем, не только и не столько техника покадровой съемки муляжей насекомых или сам выбор насекомых для репрезентации человека и разыгрывания мелодраматического действия, но актуализация в сознании зрителя различных культурных кодов.

Ямпольский рассматривает персонажей фильма как соединение куклы (скульптуры, движущейся статуи) и насекомого, важной характеристикой которого является отсутствие мимики, что, в результате, позволяет соотнести ранние кукольные фильмы Старевича, в которых куклы-насекомые не мимируют², с высокими видами кино, в которых предпочтение отдается «позе, жесту и „неподвижности“» в отличие от фарса и бурлеска, отдающих предпочтение гримасе, и в то же время выделить пародийное начало, так как лица-маски героев фильма оказываются «не столько выражением естественной, сущностной формы, то есть некой скрытой истины, сколько экраном между миром и правдой чувств», т. е. за лицом-маской (мордочкой-маской) насекомого

¹ Ямпольский, М. Старевич: мимика насекомых и культурная традиция // *Ямпольский, М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла*. М.: НЛЮ, 2004. С. 145.

² Мимирование насекомых в фильмах Старевича появится позднее: в 1920-е – 30-е гг. (см. к примеру, фильм «В лапах паука», 1920 г.).



В кабаре. Кадр из фильма «Месть кинематографического оператора» (1912, реж. Вл. Старевич)



В гостинице: снимает оператор Кузнечик. В кинотеатре: Жук с женой смотрят фильм «Неверный муж». Кадры из фильма «Месть кинематографического оператора» (1912, реж. Вл. Старевич)

скрывается не тайна, но пустота³. В «Мести кинематографического оператора» Старевич создал и использовал язык кукольного театра, в том жанре, который позднее будет определен как объемная мультипликация и анимационное кино. По мнению Ю. М. Лотмана, перенесение куклы на экран изменяет природу куклы по отношению к семиотике кукольного театра: «кукольность» теряет нейтральность и становится маркированным элементом и средством создания иронии (впрочем, не всегда)⁴. Особенность Старевича в том, что его язык объемной мультипликации оказался не противопоставленным, а близким языку фотографического кинематографа, выступающего, по Лотману, заместителем природы⁵. В «Мести кинематографического оператора» образы насекомых, отсылая к обозначенным Ямпольским культурным кодам, в т. ч. к оппозиции «мимика — статуарность», в то же время преодолевают как свою эмблематичность, так и свою кукольную условность. Насекомые на экране предстают не как куклы, но как реальные насекомые (первые зрители фильмов Старевича принимали муляжи за дрессированных насекомых). Кукольность тем самым не только не выдвигается на передний план (как в анимационном кино), но и не является нейтральным фоном (как в кукольном театре). Старевич сохраняет и внешние черты, и моторику насекомого, в результате чего возникает синкретический образ «насекомое — человек».

Если до Старевича литературные и графические изображения человека как насекомого строились, как правило, или на основе аллегории (в животном эпосе), или на основе концептуальной метафоры⁶, то в ранних фильмах Старевича основой образа «насекомое — человек» является метабола — троп, построенный на неделимом единстве и взаимопревращаемости метаболитов (крайних членов метаболы) при сохранении их раздельности и дифференцированности. Можно говорить и о концептуальном смешении пространств человека и насекомого в родовом координирующем пространстве фильма. М. Эпштейн видит прообраз метаболы в метаморфозе, утверждая, что метабола — «это новая стадия

³ Ямпольский, М. Старевич: мимика насекомых и культурная традиция. С. 150, 151.

⁴ Лотман, Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Лотман, Ю. М. *Избранные статьи в 3-х тт.* Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 324.

⁵ О разнице между языком фотографического и мультипликационного кинематографа см.: Лотман, Ю. М. О языке мультипликационных фильмов. С. 323.

⁶ То есть как понимание и переживание одной идеи в терминах другой. См.: Lakoff, G. and M. Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

объединения разнородных явлений, своеобразный троп-синтез, воспроизводящий некоторые особенности тропа-синкреты, т. е. метаморфозы, но возникающий уже на основе ее расчленения в классических художественных формах переноса: метафоры и метонимии»⁷. Подобную стадию объединения и демонстрирует мультипликационная техника Старевича. Удивительный эффект фильмов Старевича обусловлен далеко не в последнюю очередь натурализмом облика и движений героев-насекомых.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

«Дитя большого города» (1914, реж. Е. Бауэр).

«Мечь кинематографического оператора» (1912, реж. Вл. Старевич).

«Отец Сергей» (1917–1918, реж. Я. Протазанов).

«Пиковая дама» (1916, реж. Я. Протазанов).

«Понизовая вольница» («Стенька Разин»; 1908, реж. А. Дранков).

«Сильный человек» (1917, реж. Вс. Мейерхольд).

«Сумерки женской души» (1913, реж. Е. Бауэр).

⁷ Эпштейн, М. Метабола как тип художественного образа между метафорой и метонимией. Метабола и ризома // *Топос*. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 19. <http://www.topos.ru/article/2553>

Раздел II.

КИНО В ПЕРИОД РЕВОЛЮЦИИ И В 1920-Е ГОДЫ

Содержание раздела: кинематограф и революция; агитационный фильм; эффект Кулешова; Дзига Вертов; «Человек с киноаппаратом»; монтаж; Сергей Эйзенштейн; «Броненосец Потемкин»; эмоциональный сценарий; «Аэлита»; ранняя советская мелодрама; теория выразительности

Вскоре после провозглашения победы Октябрьской революции 1917 г. новой властью было выдано первое удостоверение, предоставляющее «право кинематографических съемок в г. Петрограде и его ближайших окрестностях в целях зафиксирования наиболее выдающихся моментов революции»¹. Однако история советского кино началась только 27 августа 1919 г. после подписания Владимиром Лениным декрета «О переходе фотографической и кинематографической промышленности и торговли в ведение Наркомпроса», т. е. о национализации кинопромышленности. С этого момента кинопроизводством и кинопрокатом стало заниматься советское государство, а не частные компании. Ленин считал кино «из искусств важнейшим». Будучи талантливым политиком, он понимал, какую роль может сыграть кино в стране, где огромная часть населения является неграмотной. Неграмотный или малограмотный человек, невосприимчивый к печатному слову, всегда откликнется на зрительный образ. Более того, зрительный образ может оказаться убедительнее печатного слова. Так, картина голода действует сильнее, чем многочисленные рассказы о голодающих. Кроме того, кино — наиболее доступное искусство для широких слоев населения.

¹ Листов, В. С. *Россия, революция, кинематограф: к 100-летию мирового кино*. М.: Материк, 1995. С. 77.

В результате, в послереволюционные годы кино становится мощным оружием пропаганды и эффективным средством обучения и воспитания. Советское государство начинает вкладывать деньги в создание короткометражных фильмов, популяризирующих достижения науки. Максим Горький вынашивает планы представления всемирной истории человеческой культуры в театральной и кинематографической форме. Зритель должен был увидеть на экране развитие человечества — от каменного века до современности. Основное внимание, однако, большевики уделяли документальному кино, от которого они требовали правильного идейного содержания, т. е. большевистского взгляда на события.

Одним из первых документальных фильмов советской страны стал фильм о праздновании 1 Мая 1918 г. в Москве. Фильм смонтировали и выпустили за несколько часов. Так было положено начало созданию агитационных хроник — агиток, ставших популярной формой в раннем советском кинематографе. Появились первые агитпоезда и даже агитпароход. В их состав входил зал для собраний, читальня и оборудование для киносъемок и кинопоказа. Наряду с хрониками создавались художественно-агитационные фильмы об Октябрьской революции («Восстание», 1918, реж. В. Карин, А. Разумный), об идейном противостоянии («Хлеб», 1918, реж. Б. Сушкевич) и т. п. В агитационных фильмах, как правило, рассказываются простые истории о людях, перешедших на сторону советской власти: о дочери генерала, которая спасла командира Красной Армии («Мы выше мести», 1919, реж. Н. Туркин), об отце-белогвардейце, который помогает бежать из плена сыну-красноармейцу и сам бежит вместе с ним («Отец и сын», 1919, реж. И. Перестиани).

В это время Луначарский неоднократно выступает перед артистами с призывом поддержать социалистическую революцию. Многие артисты откликаются на призыв и присоединяются к советской власти. Среди них — Владимир Маяковский, еще до революции пробовавший себя как киносценарист. Маяковский не только написал сценарий к фильмам «Барышня и хулиган» (1918, по повести итальянского писателя Э. де Амичиса «Учительница рабочих») и «Не для денег родившийся» (1918, по роману американского писателя Джека Лондона «Мартин Иден»), но и снялся в этих фильмах. Вместе с Лилей Брик он участвовал в картине, снятой по собственному сценарию, **«Закованная фильмой»** (1918), где Лиля сыграла балерину, а Маяковский — художника, увидевшего балерину в кино и влюбившегося в ее образ. Балерина ненадолго покидает пространство фильма и выходит в реальную жизнь, но затем все же возвращается в свой фильм. Художнику

не остается ничего другого, как отправиться на поиск фантастической кино-страны Любландии, в которой скрылась балерина.

На сторону советской власти перешел В. Р. Гардин, экранизовавший популярный роман А. Вербицкой «Ключи счастья» (1913). В 1919 г. он организовал в Москве Госкиношколу — первую государственную киношколу в мире и первое учебное заведение для советских актеров и режиссеров, позднее ставшее ВГИКом (Всероссийским государственным институтом кинематографии). Однако из-за войны и экономической блокады экономическое положение русской кинематографии было чрезвычайно тяжелым — она почти целиком зависела от иностранных монополий. Возникли трудности с кинопленкой, которую можно было купить только у спекулянтов, что, в результате, привело к резкому сокращению производства фильмов. В это время выходит «Декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению»:

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата Просвещения.

2. Для этой цели Народному Комиссариату Просвещения предоставляется право: а) национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино-предприятий, так и всей фото-кино-промышленности; б) реквизиции предприятий и фото-кино-товаров, материалов и инструментов; в) установления твердых и предельных цен на фото-кино-сырье и фабрикатy; г) производства учета и контроля фото-кино-торговли и промышленности и д) регулирования всей фото-кино-торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для Советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино-делу.

Подписали:

Председатель Совета Народных Комиссаров *В. Ульянов (Ленин)*.
Управляющий Делами Совета Народных Комиссаров *В. Бонч-Бруевич*.
Секретарь *Л. Фотиева*. 27 августа 1919 года².

² *Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. Управление делами Совнаркома СССР. М., 1943. С. 626.*

Несмотря на все усилия правительства положение в кинематографе продолжало оставаться тяжелым. Однако именно в это время раскрылся талант одного из первых режиссеров-авангардистов **Льва Кулешова** (1899–1970). Кулешов — экспериментатор, теоретик, основатель школы советского кино. В историю вошли два удивительных эксперимента режиссера, получившие название «эффект Кулешова» и «географический эксперимент Кулешова». В них режиссер продемонстрировал уникальные возможности монтажа. Он считал, что значение имеет не столько содержание кадров, сколько их чередование, и рассматривал каждый кадр как букву или слово, которые зритель должен прочесть. В первом эксперименте Кулешов смонтировал крупный план актера Мозжухина с кадром играющего ребенка, с кадром похорон и с кадром тарелки супа, с кадром отдыхающей девушки. Зрители интерпретировали выражение



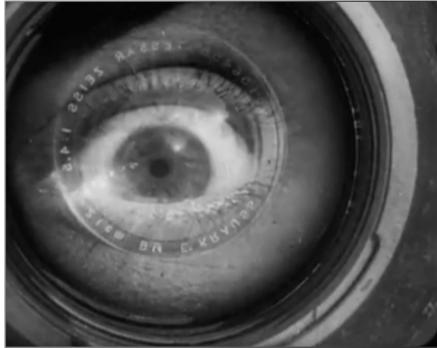
лица актера в зависимости от содержания следующего кадра и находили в лице, в действительности остававшемся неизменным, то радость, то скорбь, то голод, то умиление. В географическом эксперименте посредством монтажа режиссер создавал определенную пространственно-временную последовательность действий. Например, кадры движения актеров по Москве монтировались с кадром Белого дома в Вашингтоне. В результате, зрители, увидев актеров, поднимающихся по лестнице, делали вывод, что герои входят в Белый дом.

Другой известный режиссер-авангардист 1920-х гг. — **Дзига Вертов** (Денис Кауфман) (1895–1954). В 1919 г. Вертов основал, а в 1922 г. возглавил группу документалистов, которым он дал название киноки от кино-око, т. е. глаз киноаппарата.

Вертов — создатель поэтического документального кино и непревзойденный виртуоз монтажа. Он экспериментировал, нарезая пленку



Кадр из фильма «Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов)



Кадр из фильма «Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов)

на куски и задавая склейкой кусков разной длины определенный ритм фильму. Он экспериментировал, раскрепощая камеру и превращая ее в вездесущий киноглаз. Он был убежден, что киноправда — это съемка жизни врасплох, поэтический кинорепортаж. Организуя снятые в разных местах и в разное время кадры тематически, он создавал новое время и пространство. Первый помощник Вертова — его брат, оператор Михаил Кауфман. Кауфман прикрепляет камеру к рулю мотоцикла и снимает в движении московские улицы; сидя в яме, снимает проходящий над головой поезд; поднявшись на заводскую трубу, снимает заводской поселок. Среди фильмов, сделанных Дзигой Вертовым в 1920-е гг., — «Кино-глаз (Жизнь врасплох)» (1924), получивший серебряную медаль на Всемирной выставке в Париже, и «**Человек с киноаппаратом**» (1929), вошедший в двадцатку лучших документальных фильмов всех времен и народов.

Стремясь выработать «подлинно международный абсолютный язык кино», режиссер отказывается от титров, от сценария, от использования актеров и из хаоса впечатлений, зафиксированного глазом кинокамеры, создает образ современного советского города.

Уверенный, что киноправда означает, во-первых, «схватывание» фрагментов действительности киноглазом и, во-вторых, монтаж, вскрывающий глубинную правду этих фрагментов, Дзига Вертов превратил кинохронику в художественную пропаганду коммунистических идей. В манифесте «МЫ» он предрек победу документального монтажно-го кинематографа над игровым. В своем творчестве Вертов отказался



**ЭТА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ
РАБОТА НАПРАВЛЕНА
К СОЗДАНИЮ ПОДЛИННО
МЕЖДУНАРОДНОГО
АБСОЛЮТНОГО ЯЗЫКА
КИНО НА ОСНОВЕ ЕГО
ПОЛНОГО ОТДЕЛЕНИЯ
ОТ ЯЗЫКА ТЕАТРА
И ЛИТЕРАТУРЫ.**

Кадры из фильма «Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов)

от языка художественного нарратива и от запрограммированной в нарративной структуре эмоциональности, создав так называемый «энергетический монтаж».

1920-е гг. в истории российского кино — это период экспериментов в создании революционного новаторского киноязыка и период поэтизации революции. Революционное преобразование общества становится основной темой кинематографа, вдохновившей **Сергея Эйзенштейна** (1898–1948), **Всеволода Пудовкина** (1893–1953) и **Александра Довженко** (1894–1956).

В 1925 г. к 20-летию первой русской революции 1905 г. выходит на экраны «**Броненосец Потемкин**» Эйзенштейна. Он считается лучшим фильмом всех времен и народов. Символична самая первая сцена фильма — шторм на море, предвестник восстания. В фильме показано, как зреет протест матросов, начавшийся с недовольства некачественным мясом и вылившийся в восстание после убийства матроса Вакуленчука. Похороны Вакуленчука превращаются в массовое шествие, на которое приходят жители Одессы. Царские войска расстреливают толпу мирных жителей, но броненосец «Потемкин» встает на их защиту. Матросы кораблей, посланных на подавление восстания, отказываются стрелять по восставшим, и «Потемкин» победно проходит через строй кораблей. В финале фильма показан поднятый на корабле красный флаг — Эйзенштейн сам раскрасил его в черно-белых кадрах пленки. Каждая из пяти частей фильма — переход от пассивности и подчинения к активному действию и протесту, которые, в конечном счете, и ведут к победе.

В «Броненосце Потемкине» Эйзенштейн продемонстрировал уникальные возможности монтажа. Так, в сцене похорон матроса Вакуленчука режиссер монтирует в последовательности кадров лицо одного человека и руки других людей, создавая тем самым образ толпы, единой в своем чувстве. Сцена расстрела на одесской лестнице, один из самых знаменитых эпизодов в кинематографе, завершается кадрами «оживающей» статуи льва. Соединяя посредством монтажа кадры, на которых сняты три статуи льва в разных позах — лев спящий, лев просыпающийся и лев поднимающийся, режиссер создает образ просыпающегося самосознания народа, символ протеста против тирании. В 1920-е гг. Эйзенштейн пишет первые статьи по теории кино, в т. ч. «Монтаж аттракционов» (1923).

Всеволод Пудовкин в 1926 г. экранизирует повесть Максима Горького «Мать» о простой рабочей женщине Ниловне, ставшей на путь революционной борьбы. В финале картины режиссер использует параллельный



Лев спящий, лев просытающийся и лев поднимающийся. Кадры из фильма «Броненосец Потемкин» (1925, реж. С. Эйзенштейн)

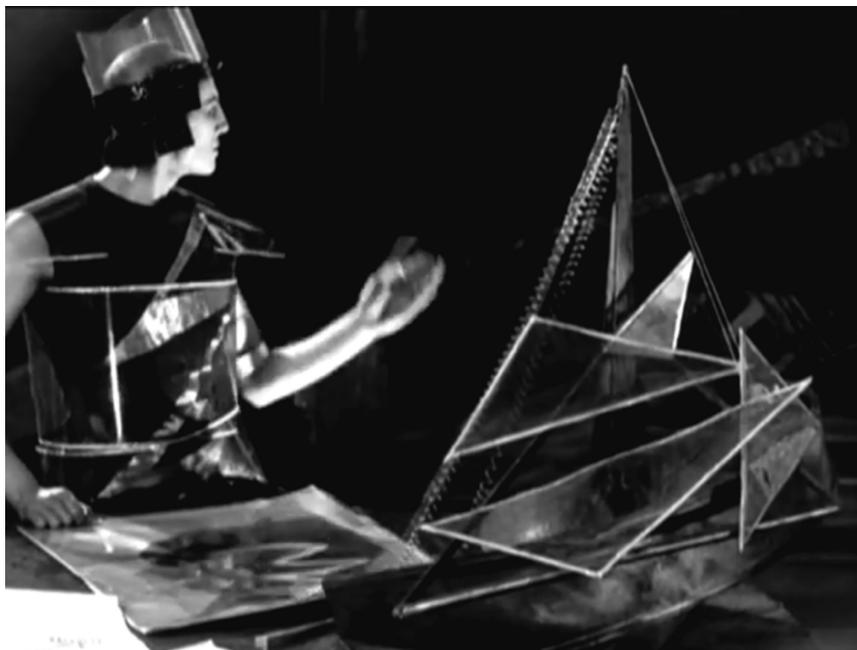
монтаж кадров революционной демонстрации и ледохода на реке. Так на уровне образов утверждается мысль, что поднявшиеся на борьбу люди, как и река, способны смести все преграды со своего пути. Александр Довженко снимает фильмы «Звенигора» (1928) о таинственном кладе, который должен открыться украинцам вместе с революцией, «Арсенал» (1929) о восстании на киевском оружейном заводе «Арсенал». В самом известном и самом поэтичном фильме Довженко **«Земля»**

(1930) говорится о коллективизации, о конфликте поколений, о любви и, конечно, о земле в мифопоэтическом плане. Монтаж, который используется в фильмах Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, получил название поэтического и таким образом вошел в историю кино, так как в основе его лежит ассоциативный метод сопоставления образов в монтажном соединении кадров.

Среди фильмов других жанров, сформировавших эпоху 1920-х, следует выделить первый советский фантастический фильм «Аэлита» (1924) режиссера Якова Протазанова по одноименной научно-фантастической повести Алексея Толстого. Действие фильма происходит в 1921 г. после окончания гражданской войны и начала НЭПа. Получив таинственный радиосигнал из космоса, инженер Лось вместе с преследующим его сыщиком Кравцовым и красноармейцем Гусевым отправляется на Марс. Марсианские приключения героя, в т. ч. и восстание марсианских рабочих против диктатуры правителей, прерываются его неожиданным



«Аэлита-царствующая» (Юлия Солнцева). Кадр из фильма «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов)



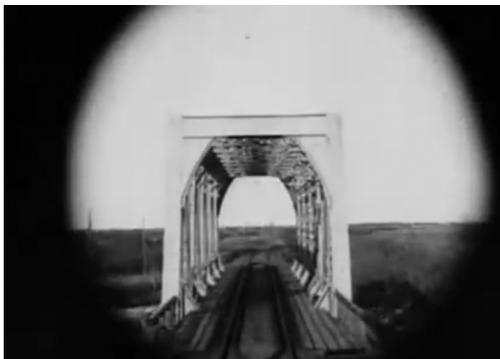
Модель аппарата, позволяющего наблюдать за жизнью на других планетах. Кадр из фильма «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов)

пробуждением. Лось понимает, что путешествие ему приснилось, и приходит к мысли, что жить и работать нужно на Земле. Крайне интересно художественное оформление фильма: марсианские декорации (Виктор Симов) и марсианские костюмы (Исаак Рабинович и Александра Экстер) выполнены в стиле конструктивизма. Интересна и предшествующая фильму реклама: в газетах публиковались без объяснения интригующие обрывки слов «анта... одэли... ута» (инженер Лось принимает их за сигнал с Марса), за которыми, как выяснилось позднее, скрывалась весьма прозаическая реклама автомобильных шин: «Покупайте шины только марки „Анта“, „Одели“, „Ута“».

В жанре мелодрамы следует отметить фильм «Третья Мещанская» (1927) **Абрама Роома** (1894–1976), первый советский «фильм на эротическую тему» (Нея Зоркая), поставивший проблему новой коммунистической морали. Подзаголовки фильма — «Любовь втроем» и «Кровать и диван». В центре фильма любовный треугольник: фронтовой друг входит в комнату Николая и Людмилы и в их жизнь. В финале фильма



Николай, муж Людмилы (Николай Баталов). Владимир, любовник Людмилы (Владимир Фогель). Кадры из фильма «Третья Мещанская» (1927, реж. А. М. Роом)



Финал фильма «Третья Мещанская» (1927, реж. А. М. Роом)

Людмила, разочаровавшись и в муже, и в любовнике, уезжает из Москвы, в то время как оба мужчины остаются на Третьей Мещанской.

О фильме после выхода на экран много писали. В нем видели и борьбу женщины за равноправие, и критику буржуазной — мещанской жизни, и аморальную идею, и советское морализаторство. Идею фильма Роому предложил Виктор Шкловский, прочитавший в «Комсомольской правде» заметку о том, как навестить женщину в роддом пришли два комсомольца, утверждавшие, что они оба являются отцами ребенка. В заметке говорилось, что комсомольцы не знают ревности и потому допускают любовь втроем. После выхода фильма Шкловского подвергли резкой критике — многие считали, что Шкловский вынес на экран отношения Владимира Маяковского и супругов Брик.

В 1920-е гг. Петрограде-Ленинграде начинают работать молодые режиссеры **Григорий Козинцев** (1905–1973) и **Леонид Трауберг** (1902–1990). Их деятельность можно определить словами Эйзенштейна как «агитационно-аттракционную» («динамическую и эксцентрическую») линии в искусстве. Эйзенштейн утверждал в «Монтаже аттракционов» (1923), что «школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу»³. В 1922 г. Козинцев и Трауберг организовали Театральную мастерскую «Фабрика эксцентрического актера» — сокращенно ФЭКС — и поставили в ней «Женитьбу» Гоголя с акробатическими трюками и спецэффектами. Фэксы стремились к революционным формам в искусстве, соответствующим революционному духу эпохи. К фильму фэкс «Новый Вавилон» (1929) о любви продавщицы из магазина и солдата Жана в годы Парижской Коммуны написал музыку Дмитрий Шостакович. Козинцев и Трауберг — режиссеры фильма, ставшего переходным от немого кино к звуковому кинематографу — «Одна» (1931). А завершившим эпоху 1920-х годов считается фильм «Обломок империи» Фридриха Эрмлера (1929).

³ Эйзенштейн, С. М. *Монтаж*. М.: Музей кино, 2000. С. 20, 22.

Эккурс**«Не „Киноглаз“ нам нужен, а „Кинокулак“»: Сергей Эйзенштейн и теория выразительности**

Сергей Эйзенштейн (1898–1948) в «Похвале кинохронике» определил документальную хронику как некоего предшественника игрового кино; для него кинохроника — некое подобие орнаментальной фазы в истории искусства¹, на смену которой неизбежно придет такое кино, которое подобно трактору «перепашет» «психику зрителя». Согласно Эйзенштейну, пассивный «кино-глаз» должен смениться активным «кино-кулаком», и режиссер ставил своей задачей создание фильмов, изначально нацеленных на то, чтобы посредством шокирующих сцен эмоционально воздействовать на зрителя, повлиять на его мировоззрение. Знакомство с Выготским и его социокультурной теорией способствовало формированию у Эйзенштейна отношения к кино как к психологической лаборатории эмоций.

Начав разрабатывать теорию выразительности в 1920-е гг., Эйзенштейн продолжал постоянно дополнять ее в 1930-е. В «Программе теории и практики предмета режиссуры» для студентов Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК), опубликованной в 1936 году, наряду с упражнениями для голоса и тела большое внимание уделялось теоретическому аспекту выражения эмоций. Эйзенштейн был знаком с работой Людвиг Клагеса «Выразительное движение и сила изображения» (*Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, 1913) и с системой выразительной гимнастики (*Ausdrucksgymnastik*, 1922) Рудольфа Боде и на практике изучил принципы биомеханики Всеволода Мейерхольда. Кроме того, Эйзенштейна интересовал американский философ и психолог Уильям Джеймс и его теория эмоций. Эйзенштейн связывает эмоциональное воздействие, которое фильм оказывает на зрителя, с рефлексивным повторением движений актера, которые должны быть одновременно естественными, органичными и заданными, запрограммированными. Для того, чтобы вызвать в аудитории желаемую редакцию, необходимо овладеть системой «выразительных движений»².

¹ Эйзенштейн, С. М. Похвала кинохронике // *Эйзенштейн, С. М. Метод*. Т. 2. М.: Музей Кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 449–455.

² Об Эйзенштейне и теории выразительности см.: Бохов, Йорг. «Эйзенштейн — патогномик? Физиогномические аспекты в теории выразительности и в фильмах Сергея Эйзенштейна» // *Киноведческие записки* 47. 2000. С. 57–68.

В статье «Метод постановки рабочей фильмы» (1925) Эйзенштейн дает следующее определение содержанию фильма: «Содержание, как я его понимаю, — есть сводка подлежащих сцеплению потрясений, которым желают в определенной последовательности подвергнуть аудиторию. (Или грубо: такой-то процент материала, фиксирующего внимание, такой-то процент — вызывающего злобу и т. д.), — и требует организации материала „по принципу, приводящему к желательному эффекту“»³.

Рассуждая об эмоциональном воздействии фильма на зрителя, Эйзенштейн регулярно ссылается на Джеймса. В статье «Станиславский и Лойола» (1937) режиссер перефразирует знаменитую цитату Джеймса: «Мы плачем не потому, что мы грустны, а мы грустны потому, что плачем»⁴. Для режиссера важно, что в этом случае работает «закон *pars pro toto*, где *pars* — частный ракурс или положение, характерное для эмоции, непременно вызовет ощущение *toto* — то есть в данном случае переживание всего комплекса эмоции»⁵. Описанное Джеймсом явление связи эмоционального состояния и телесных движений, по мнению Эйзенштейна, можно наблюдать повсеместно; более того, оно может выступать средством вхождения актера в требуемое по роли эмоциональное состояние. Эйзенштейн обнаруживает, что задолго до Джеймса о связи эмоционального состояния и телесных движений и использовании этой связи в актерской игре, писал Г. Э. Лессинг в работе «Гамбургская драматургия» («Hamburgische Dramaturgie», 1767–69). По словам Эйзенштейна, Лессинг ищет способ связать произвольные движения с непроизвольными проявлениями переживаемых эмоций, когда описывает два типа актеров — «переживающего, но не способного обнаружить свои чувства в действии, и не переживающего, но способного в движениях воспроизводить чужие эмоции»⁶. Сравнивая систему Джеймса и Лессинга с системой Станиславского, на первый взгляд, радикально отличной, Эйзенштейн приходит к выводу, что монтаж является тем принципом, который может объединить оба подхода — Джеймса–Лессинга и Станиславского. Передача эмоций актером раскладывается на составные элементы, воспроизведение которых способствует достижению определенного эмоционального состояния — этот конструктивный принцип лежит в основе

³ Эйзенштейн, С. М. Метод постановки рабочей фильмы // *Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения*. В шести томах. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 118.

⁴ Эйзенштейн, С. М. Станиславский и Лойола // *Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа*, 1. М.: Музей кино, 2004. С. 503.

⁵ Там же. С. 504.

⁶ Там же. С. 505.

обоих подходов. Различие между подходами заключается в самих элементах: «грубо внешне двигательные элементы, характерные для эмоций», т. е. низшие формы движения, или движения тела, у Джеймса–Лессинга, и «тонкая материя аффективных воспоминаний или предлагаемых обстоятельств», т. е. высокие формы движения — эмоции, или движения души, у Станиславского. Таким образом, имеет место различие элементов при совпадении принципов конструкции, общей же оказывается прототипическая структура этих систем⁷.

Впрочем, Эйзенштейн считает, что теория эмоций Джеймса приложена не столько к актеру, сколько к зрителю. Зритель эмоционально соучаствует в том, что происходит на сцене или на экране. Его восприятие активно, он становится соавтором фильма. В лекции о биомеханике 1935 г. Эйзенштейн утверждает, что положения теории эмоций Джеймса реализуются не в актерах, а в публике: «Тут выясняется, что точка зрения Джемса имеет правильное выражение в театре, где? — не на сцене, что вот актер сделал правильное движение и сразу заперевивал. А это имеет место в публике, потому что публика воспроизводит то, что она видит, в движении, причем не в развернутом виде, а в собранном, и через это входит в то эмоциональное состояние, которое ей демонстрирует актер. Вот где секрет формы» (РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 961). Исключенный из театра Мейерхольда в 1922 г. и из его школы в 1924 г., Эйзенштейн, тем не менее, принял многие идеи Мейерхольда, пытался интерпретировать их через призму теории эмоций Джеймса и все время находился в поиске эффективных форм управления эмоциями зрителя. Одной из таких форм стал «эмоциональный монтаж».

Эйзенштейн рассматривал кино как внутреннее пространство сознания, где эмоциональный опыт автора фильма неизбежно коррелирует с опытом зрителя. Данный психологический изоморфизм давал ему возможность утверждать, что путем изучения и развития монтажа, двигаясь от ячейки монтажа к сложной оркестровке кинематографического опыта в целом, можно попасть в сферу зрительского опыта. Телесный характер эмоциональности позволяет режиссеру сконструировать фильм таким образом, что эмоциональная линия оказывается встроенной в его монтажную структуру. В итоге, посредством монтажной композиции передается определенный эмоционально-интеллектуальный опыт автора. Так, лицо актера, данное крупным планом, способно создать или поддержать

⁷ Там же. С. 509.

у зрителя определенное настроение. Зритель извлекает эмоционально-интеллектуальную составляющую фильма из вербально-визуального нарратива и переживает ее предзаданным образом. Тем самым эмоциональность и экспрессивность становятся способом вторжения в реальность и перестройки этой реальности в сознании эмоционально потрясенного зрителя.

В статье «О форме сценария» (1929) Эйзенштейн говорит об «эмоциональном сценарии» как одной из возможных форм конструирования эмоциональной реакции зрителя⁸. По Эйзенштейну эмоциональный сценарий — это «стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов», «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине», «представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен 'забирать' зрителя»⁹. То есть подобный сценарий — это не последовательный пересказ событий, но импульс режиссеру, который должен найти визуальные образы, способные вызвать в зрителе необходимый эмоциональный отклик. Идея эмоционального сценария, хотя и оказавшаяся не особо удачной на практике, находится в русле художественных исканий 1920-х гг., нацеленных на эмоциональную вовлеченность зрителя и создание произведений, в которых эмоциональные реакции зрителя оказываются предвосхищенными и предзаданными.

Фильм «Бежин луг» (1937) Эйзенштейна, так и не законченный, создавался на основе эмоционального сценария с его амбициозной задачей управления творческим процессом режиссера и восприятием будущего зрителя. Автор сценария, Александр Ржешевский¹⁰, стремясь оказать воздействие на режиссера, описывал не только действия,

⁸ Эмоциональный сценарий нашел выражение в сценарном творчестве Александра Ржешевского, автора сценариев «Двадцать шесть бакинских комиссаров» (1932, реж. Н. Шенгелая, Азербайджан), «Очень хорошо живется» («Простой случай», 1930, реж. Вс. Пудовкин, Межрабпомфильм) и «Бежин луг» к утраченному фильму Эйзенштейна (1935, Мосфильм).

⁹ Эйзенштейн, С. *Неравнодушная природа*, 1. М.: Музей кино, 2004. С. 465–466.

¹⁰ Один из первых примеров эмоционального сценария и один из первых провалов А. Ржешевского — сценарий к фильму «Простой случай» Всеволода Пудовкина (1930). Пудовкин позднее говорил, что, когда он первый раз читал сценарий Ржешевского, то испытывал «совершенно своеобразное» впечатление: «сценарий при чтении волновал, как волнует настоящее литературное произведение» (Пудовкин, В. Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского // А. Г. Ржешевский. *Жизнь. Кино*. М.: Искусство, 1982. С. 353).

но и эмоциональное состояние и мысли героев. Связь между эпизодами выстраивалась не в хронологическом порядке, а на основе потока ассоциаций, заставляя читателя сценария, в первую очередь, режиссера, увидеть фильм глазами зрителя, как, например, в эпизоде разговора отца с сыном в сценарии фильма «Бежин луг»:

— Ешь, сынок, ешь... Тебя кто родил? — вдруг тихо-тихо спросил он Степка.

Мальчик продолжал есть...

— Тебя кто родил? Я или в политотделе? — опять тихо-тихо спросил отец.

— Мать моя, — так же тихо и спокойно ответил Степок [и, положив ложку, пошел от стола, а вслед ему тихо слышалась песня пьяных слов отца:]

— Когда господь бог наш всевышний сотворил небо, воду и землю и вот таких людей, как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал...

— Что он сказал? — проговорил, улыбаясь, Степок, не поворачивая головы и собирая вещи.

— Он сказал, — слышен голос отца, — плодитесь и размножайтесь, но если родной сын предаст отца своего, убей его как собаку, — говорит в Священном писании господь бог. Тут же убей.

— Так и сказал? — проговорил, не поворачивая головы Степок, улыбаясь и направляясь к выходу, и только хотел выйти из избы, — как тут же, сорвавшись с места и впившись медведем с налета своими лапами в грудь маленького Степка, отец с лицом, искаженным неопишуемой ненавистью, прошептал:

— Затоплю печь... Слышишь? Вот сейчас... Разрублю тебя на куски... Сложу в чугуны... Слышишь? Сварю... И съем... Один съем... С хлебом, с солеными огурцами вприкуску...¹¹

¹¹ Ржешевский, А. Г. Сценарии. Бежин луг // А. Г. Ржешевский. *Жизнь. Кино.* М.: Искусство, 1982. С. 225.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Арсенал» (1929, реж. А. Довженко).
- «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов).
- «Барышня и хулиган» (1918, реж. Е. Славинский).
- «Броненосец Потемкин» (1925, реж. С. Эйзенштейн).
- «Закованная фильмой» (1918, реж. Н. Туркин).
- «Звенигора» (1928, реж. А. Довженко).
- «Земля» (1930, реж. А. Довженко).
- «Кино-глаз (Жизнь врасплох)» (1924, реж. Дзига Вертов).
- «Мать» (1926, реж. Вс. Пудовкин).
- «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг).
- «Обломок империи» (1929, реж. Ф. Эрмлер).
- «Третья Мещанская» (1927, реж. А. Роом).
- «Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов).

Раздел III.

КИНО В 1930-Е ГОДЫ. РОЖДЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО. СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Содержание раздела: рождение звукового кино; «Одна»; сталинский кинематограф; советская сказка; «Светлый путь»; любовный треугольник в сталинском кино; «Цирк»; враги и шпионы; советская Арктика; Сергей Эйзенштейн и теория монтажа; «Александр Невский»; воспитание «нового человека»; «Путевка в жизнь»

Первые звуковые фильмы, произведенные студией Warner Brothers, появились в США в 1926 г. Днем рождения звукового кинематографа считается 6 октября 1927 — день премьеры фильма «The Jazz Singer» (1927), в котором впервые прозвучала живая речь экранного персонажа. На техническое нововведение мгновенно откликнулись Эйзенштейн, Пудовкин и Григорий Александров, предположившие, что в использовании звука для создания большей выразительности можно будет отказаться от синхронии. Однако в реальной истории кино этого не случилось.

Нея Зоркая пишет, что первый кадр фильма «Одна» — оглушительно звонящий будильник — «производил в кинотеатрах фурор», «люди радовались, смеялись»¹. В основе фильма — реальная история учительницы, правда, произошедшая не на Алтае, а в Ленинградской области. Героиня фильма, молодая учительница Кузьмина, отказавшись от замужества и личного счастья, отправляется на Алтай учить сельских

¹ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. М.: Алетей, 2006. С. 182.

детей. Эволюция героини, первоначально отгородившейся от социальных проблем алтайской деревни («Какое мне дело до ваших баранов»), выводит ее за пределы индивидуального и ограниченно коллективного мира и, фактически, за пределы жизни — замороженная противниками коллективизации учительница оказывается на пороге смерти. Однако коллективные усилия жителей деревни возвращают ее в жизнь и в общество. Она «одна», так как в начале фильма не включена в коллективное существование. Ее выделяет и социальная позиция (учитель), и индивидуализация внешности, характера, поведения. Кроме того, она «одна», вернее, «одна из», так как представляет собой индивидуальный образец для подражания и последующего воспроизведения.

Фильм Козинцева и Трауберга оказался переломным во многих смыслах, завершившим эпоху 1920-х гг. «Одна» — это не только переходный фильм от немого к звуковому кино (в фильме используется и музыка, и звучащая речь, и субтитры), но и наметившийся уже отход от монтажного принципа в кинематографе. Это также отход от коллективизма



Умирающая учительница. Кадр из фильма «Одна»
(1931, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг)

эпохи 1920-х гг. По мнению В. Паперного, 1930-е гг. отличает особого рода сочетание индивидуализма и коллективизма, где понятие индивидуального приложимо лишь к отдельным избранным². Так, образ учителя, с одной стороны, наделен индивидуальными характеристиками, которые выделяют его среди других героев и придают уникальность его образу. С другой стороны, он один из многих, более того, его идеальная субстанция не исчезает в результате биологической смерти, но переносится на других людей, составляющих в своей совокупности коллективное тело советского народа. Аналогичным образом — как сочетание индивидуальных и надындивидуальных черт — будет строиться образ учителя в более поздних фильмах сталинского периода «Учитель» (1939) Сергея Герасимова и «Сельская учительница» (1948) Марка Донского.

Главной же переменной в искусстве 1930-х гг. по сравнению с 1920-ми стало то, что на смену революционному искусству пришло искусство, отвечающее требованиям партийности, народности и конкретности — основным принципам социалистического реализма, признанного в 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде писателей основным методом советского искусства. Первым в полном смысле звуковым фильмом и фильмом, который как бы завершил эпоху 1920-х гг., стал фильм «Путевка в жизнь» (1931) Николая Эка (1902–1976) о детской трудовой коммуне в первые годы советской власти.

Итак, 1930-е гг. — это время рождения сталинского кинематографа. На смену Совкино пришло Союзкино, иностранные фильмы практически исчезли из проката, а число отечественных фильмов, производимых каждый год, катастрофически снизилось. Начиная с фильма Эйзенштейна «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929) Сталин включается в процесс создания кинофильмов. Монтаж осужден официальной критикой как формалистический прием. В кинопроизводстве начинают преобладать фильмы нарративного характера с несложным сюжетом и реалистическими героями. Руководитель советской кинопромышленности Борис Шумяцкий требует от режиссеров создания фильмов — вариантов советской волшебной сказки — об исполнении мечты простого рабочего человека, о простой колхознице или работнице, побеждающей на конкурсе или поднимающейся до вершин управления колхозом, фабрикой, государством. Такими советскими сказками стали фильмы «Чудесница» (1936) А. Медведкина, «Волга, Волга» (1938), «Светлый путь» (1940) Г. Александрова.

² Паперный, В. *Культура Два*. М.: НЛО, 2007.

Первоначально фильм **«Светлый путь»**, рассказывающий историю чудесного превращения малограмотной деревенской девушки в инженера и народную избранницу, имел отвергнутое Сталиным название **«Золушка»**. Таня Морозова (Любовь Орлова) приезжает из деревни в город, где, поработав некоторое время домработницей, устраивается



Финал фильма. Награжденная орденом Ленина, встречается с собой прежней, а затем смотрит на Москву из автомобиля, летящего над городом. Кадры из фильма **«Светлый путь»** (1940, реж. Г. Александров)

на ткацкую фабрику, встречает свою любовь (инженера Лебедева — Евгений Самойлов), становится ударницей труда и затем депутатом Верховного Совета. В финале фильма черный автомобиль вместе с героиней парит над землей, символизируя покорение вершин и в труде, и в жизни. Фильм, утверждающий чудесную природу советской реальности, неограниченные возможности советского человека стал культовым.

В фильмах о героях-колхозниках, таких как «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) и «**Свинарка и пастух**» (1941), где в центре сюжета — любовный треугольник, мужчин в героине привлекает не только и не столько ее красота, сколько успехи в труде, в свою очередь, героиня, ударница социалистического труда (ее роль во всех трех фильмах исполняет Мария Ладынина), делает выбор в пользу более ответственного и хорошего работника.

В середине 1930-х гг. Козинцев и Трауберг начали работу над трилогией о Максиме: «Юность Максима» (1934), «**Возвращение Максима**» (1937), «**Выборгская сторона**» (1938) — в центре которой герой, похожий на сказочного героя Иванушку. Максим (Борис Чирков) проходит длинный путь от простого веселого рабочего в 1910-е гг.



Глаша и плохой работник — конюх Кузьма. Кадр из фильма «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев)



Глаша и хороший работник — пастух Мусаиб. Кадр из фильма «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев)



Счастливым финал. Кадр из фильма «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев)

до большевика-подпольщика накануне и в годы первой мировой войны и затем до комиссара Государственного банка в первые месяцы после революции. Трилогия показывает рост политической сознательности героя, его преданности делу революции. Как и в фильме «Светлый путь», главный герой вступает в своеобразный *обряд перехода*, превращаясь из обыкновенного человека в ответственного работника и партийного деятеля. При всей идеологичности фильма трилогии о Максиме отличается юмор, обаятельность героев, увлекательная сюжетная интрига, построенная, как считает Н. Зоркая, по образцу авантюрного романа³.

Считалось, что Сталин не любит комедии, и режиссеры избегали этого жанра. Первая советская музыкальная комедия «Веселые ребята» (1934) **Григория Александрова** (1903–1983) подверглась жестокой критике как буржуазное кино и подражание американскому кинематографу. Однако картина понравилась Сталину, и кинокритики изменили свое мнение.

Самая известная музыкальная комедия Александрова — фильм «Цирк» (1936) по сценарию Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Действие фильма происходит в СССР в 1930-е гг. Американская артистка Марион Диксон (Любовь Орлова) приезжает в Москву на гастроли с цирковым номером «Полет на Луну». У Марион чернокожий сын, и ее импресарио фон Кнейшиц (Павел Массальский), пользуясь этим фактом «расового преступления», эксплуатирует и унижает артистку. Марион влюбляется в Ивана Мартынова (Сергей Столяров), главного исполнителя аттракциона «Полет в стратосферу», задуманного в качестве ответа на американский номер, и, в итоге, остается жить в Советском Союзе. История Марион Диксон — это история «выпрямления» героини. Противопоставление двух миров в фильме — мира капитализма и мира социализма — строится на основе ряда оппозиций: темное/светлое, низ/верх, индивидуальное/коллективное, зло/добро. Фон Кнейшиц, с накладными мускулами, темноволосый, напоминающий Гитлера и озабоченный расовыми вопросами — отрицательный герой, представитель мира капитализма. Ему противостоит широкоплечий и светловолосый русский богатырь Мартынов (образ исполнителя роли Мартынова С. Столярова был взят за основу фигуры рабочего в скульптурной композиции Веры Мухиной «Рабочий и Колхозница», 1937).

Если американский номер — это камерное представление с одной главной артисткой и двумя ассистентами, то советский номер — это

³ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 234.



Фон Кнейщиц и Мартынов: противостояние. Кадр из фильма «Цирк»
(1936, реж. Г. Александров)



Сергей Столяров в роли Мартынова. Кадр из фильма «Цирк»
(1936, реж. Г. Александров)

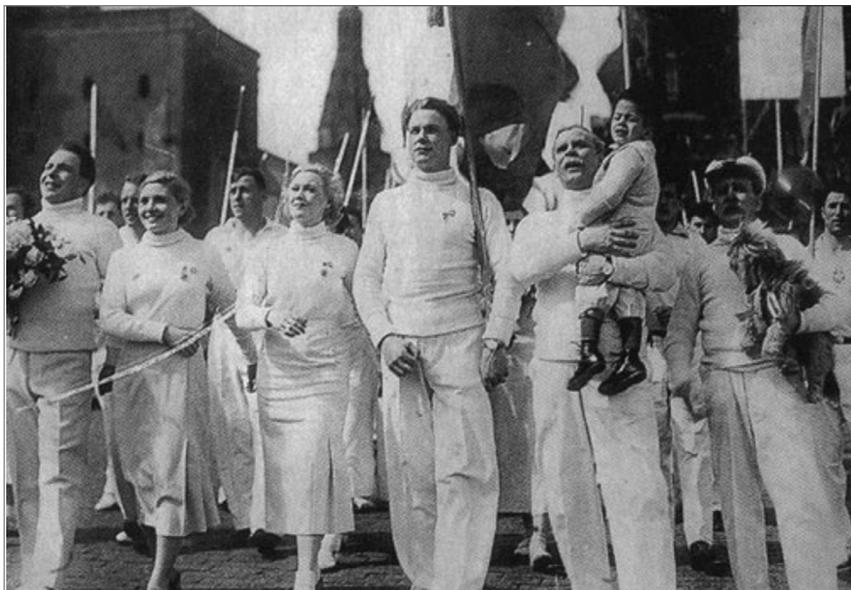


Американский цирковой номер. Кадр из фильма «Цирк» (1936, реж. Г. Александров)

широкомасштабное коллективное действо. В начале фильма Марион Диксон предстает униженной и подавленной, с опущенной головой и сгорбленными плечами, одетой в темное, темноволосой. В сцене разговора Марион и Кнейшица после номера героине отведена нижняя часть кадра (она сидит на полу), в то время как Кнейшиц занимает доминирующую позицию в пространстве кадра (как бы «нависает» над героиней). Только в творчестве (во время исполнения номера) героиня перемещается в «верхнее» пространство. По мере развития действия Марион сменяет темную одежду на одежду светлых тонов и сбрасывает темный парик, скрывающий светлые волосы. В разговоре Марион и Кнейшица после несчастного случая с Мартыновым уже не Марион, а Кнейшиц опускается на пол, становясь перед героиней на колени. Преобразование Марион символично: героиня отходит от идеологии капиталистического общества (темноты) и проникается советской идеологией (светом). В фильме звучит прославляющая свободу советского человека «Песня о Родине» («Широка страна моя родная») Василия Лебедева-Кумача и Исаака Дунаевского — пример лицемерия на государственном уровне, ибо была создана уже в период начавшихся после убийства Кирова в 1934 г. массовых политических репрессий. Широкую известность получила также колыбельная, которую на разных языках — русском, украинском, грузинском, идише и т. д. — поют чернокожему сыну Марион (Джемс Паттерсон) зрители цирка.

По мнению Н. Зоркой, экран 1930-х гг. не только отражает массовые представления, но и формирует их⁴. Так, 1930-е гг. вошли в историю

⁴ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 190.



Финал. Кадр из фильма «Цирк» (1936, реж. Г. Александров)

советского кинематографа развитием мифа о вредителе. Как отмечает Зоркая, в 1917–1923 гг. персонажами-врагами были дореволюционные верхи и белая гвардия, в 1923–1932 — кулаки, скрытые белогвардейцы, первые резиденты, а в 1930-е — иностранные специалисты, оппозиционеры и агенты иностранной разведки⁵. В 1930-е гг. в репертуаре кинотеатров преобладают фильмы, пронизанные шпиономанией и борьбой с вредителями: «Крестьяне» (1934) Ф. Эрмлера, «Вражьи тропы» (1935) О. Преображенской и И. Правова, «Аэроград» (1935) А. Довженко, «Комсомольск» (1938) С. Герасимова, «Большая жизнь» (1939) Л. Лукова и многие другие. В охрану границы и борьбу со шпионами включаются даже собаки («Джультарс», 1935, реж. В. Шнейдеров).

⁵ Там же. С. 201.

Так, в фильме «Партийный билет» (1936) **Ивана Пырьева** (1901–1968) устроившийся рабочим на московский завод сибиряк Павел Куганов (Андрей Абрикосов) оказывается сыном кулака Зюбина, диверсантом, выполняющим задания шпионского центра. Он женится на ударнице труда Анне Куликовой (Ада Войцик), чтобы войти в семью потомственных рабочих и с помощью брата Анны получить место на военном заводе. Фильм пронизан характерной для 1930-х гг. атмосферой подозрительности, в которой даже близкие люди — муж и жена — не могут доверять друг другу. В фильме **Александра Мачерета** (1896–1979) «Ошибка инженера Кочина» (1939), сценарий к которому написал Юрий Олеша по мотивам пьесы братьев Тур и Льва Шейнина, иностранная разведка охотится за секретными чертежами. В результате ошибки инженера Кочина (Николай Дорохин), взявшего чертежи домой для финальной правки, они попадают в руки агента иностранной разведки Тривоша (Борис Свобода). Благодаря бдительности простых советских людей — портного и его жены, официантов в кафе — и пронизательности советского следователя (Михаил Жаров) вражеская агентура оказывается раскрытой. Любовь Кочина к своей соседки по квартире Ксении Лебедевой (Любовь Орлова) заканчивается, как только он узнает, что она пособница иностранной разведки. Не заставляет себя ждать и возмездие за измену Родине: раскаявшаяся в содеянном Ксения все же погибает от руки шпиона. «Внутренним врагам» посвящен фильм «Великий гражданин» (1937–1939) **Фридриха Эрмлера** (1898–1967), художественный шедевр и «один из самых сложных и страшных фильмов за всю историю советского кино»⁶. В центре фильма — история коммуниста Шахова (Николай Боголюбов), прообразом которого явился С. М. Киров, и политическая борьба между оппозицией и Советским правительством. Фильм, снятый после убийства Кирова (1934) и вскоре после процесса Пятакова-Радека (1937), с одной стороны, пронизан настроениями сталинского времени с неустанными разоблачениями политических противников, а с другой, показывает зарождение и становление тоталитарной власти, психологическую атмосферу 1930-х гг. Сталин определил основную сюжетную линию фильма как борьбу не двух враждующих политических группировок, а двух политических программ. Эрмлер и его творческий коллектив приложили все усилия, чтобы выполнить сталинские указания:

⁶ Там же. С. 199.

Мы стремимся языком художественных образов показать на экране две программы, два пути: победоносный путь большевистской партии, осуществившей ленинско-сталинское учение о построении социализма в одной стране, и путь троцкистско-бухаринских бандитов, выродившихся в штурмовой отряд фашизма, ставших шпионами, диверсантами, убийцами <...> Жизнь непрестанно вносила свои коррективы в живую ткань сценария. Блестящая работа органов НКВД вписывала новые победоносные страницы в дело окончательного разгрома троцкистско-зиновьевского и бухаринского охвостья. И на этой основе мы стремились глубже и правильнее раскрыть и дополнить характеры наших персонажей <...> Если наша работа будет положительно оценена советскими зрителями, если она принесет пользу в деле мобилизации бдительности, в деле разоблачения и разгрома врагов народа, мы будем счастливы сознанием, что наш творческий долг выполнен⁷.

Однако 1930-е гг. — это не только фильмы о вредителях и шпионах. Это также кино о подвигах. Пространство героического — это пространство неосвоенных земель (пустыня, север, тайга), тяжелых погодных условий (жара, мороз), героических (ликвидация неуловимой банды) или масштабных (строительство города) задач. **Михаил Ромм** (1901–1971) ставит фильм «Тринадцать» (1936) о том, как десять (на экране — девять) демобилизованных красноармейцев, командир соседней погранзаставы Журавлев (Иван Новосельцев) с женой (Елена Кузьмина) и старик-геолог пробираются через пустыню в Средней Азии, где, наткнувшись на спрятанное басмачами в колодце оружие, а затем и на направляющуюся к колодцу банду басмачей Ширмат-хана, вступают в неравный бой и почти все погибают. Именно фильм «Тринадцать» является первым советским истерном. Лаконичными выразительными средствами фильм рисует противостояние предводителя отряда басмачей — подполковника белой гвардии Скуратова и солдат-красноармейцев, мужество красноармейцев и их самопожертвование. Несмотря на однозначную политическую привязанность героического поведения сама идея сопротивления в, казалось бы, невозможных условиях — огромного численного превосходства противника (двести человек против тринадцати или двенадцати), тяжелого климата (пустыня), неблагоприятной погоды (надвигается раскаленный ветер «Афганец»),

⁷ «Кино», февраль 1938 г.; цит. по: Марьямов, Г. *Кремлевский цензор*. М., 1992. С. 35.

отсутствия продовольствия и, главное, воды — оказалась шире конкретных исторических рамок. Так, считается, что идея фильма была подсказана Ромму Сталиным, посмотревшим фильм Джона Форда «The Lost Patrol» («Потерянный патруль») о гибели в месопотамской пустыне от руки арабов отряда из двенадцать британских солдат. Ромм, однако, фильм Форда сам никогда не видел. Напротив, к фильму «Тринадцать» восходят американские фильмы «Sahara» («Сахара», 1943, 1995) и «Last of the Comanches» («Последний из команчей», 1953).

Сергей Герасимов (1906–1985) поставил фильм «Семеро смелых» (1936) о героизме полярников — исследователей Арктики. 1930-е гг. вошли в советскую историю как время интенсивного освоения Арктики, обладающего особой политической и символической значимостью. Летом 1933 г. ледокол «Челюскин» отправился в плавание, целью которого было пройти за одну навигацию из Мурманска во Владивосток по Северному морскому пути, а в феврале 1934 г. ледокол затонул, раздавленный льдами в Чукотском море, и началась легендарная экспедиция по спасению дрейфующих на льдине челюскинцев. Фильм «Семеро



Начальник зимовки Илья Летников с умирающим другом.
Кадр из фильма «Семеро смелых» (1936, реж. С. Герасимов)

смелых» вышел на экраны в 1936 г., после завершения спасательной экспедиции, за которой следила вся страна, и незадолго до того, как первая дрейфующая экспедиция «Северный полюс» высадилась у полюса в мае 1937 г. Герои фильма — шесть зимовщиков, отобранных из 409 добровольцев, и один арктический «заяц» (Петр Алейников). Чтобы убедительно воспроизвести атмосферу полярной станции, Герасимов заставил съемочную группу приобщиться к опыту полярников: участвовать в экспедиции в Баренцевом море, взбираться на ледяную вершину Эльбруса, упражняться в ходьбе на лыжах на склонах Хибин на Кольском полуострове. В фильме рассказывается о буднях на полярной станции, о постоянной борьбе с трудностями — суровыми погодными условиями, выходящей из строя техникой, о взаимопомощи, без которой в Арктике невозможно выжить, о дружбе и о любви. Зимовщики сообща решают возникающие проблемы, дружно сражаются с непогодой, спасают жизнь раненому чукче и — несмотря на трудности, мороз и ненадежную технику — выполняют сверхзадачу: находят олово. Число семь символично; семь зимовщиков — это семь сказочных богатырей; культурные и мифологические смыслы тесно сплетаются с советской пропагандой.

Еще один фильм С. Герасимова «Комсомольск» (1938) — это не только фильм о шпионах, но и фильм о поэтике созидания: о строительстве нового города на Дальнем Востоке. В фильме Герасимова строительство нового города омрачает саботаж и вредительство врагов советской власти. Режиссер, как обычно, откликается на веяния времени, и тема вредителя и шпиона — одна из них; в определенном смысле фильм балансирует между прямолинейностью и банальностью темы врагов-вредителей и аутентичной романтикой созидательного труда. «Комсомольск» — это своего рода постановочный пропагандистский киноотчет о строительстве Комсомольска-на-Амуре. Съемки частично велись в самом городе, строительство которого началось в 1932 г. и все еще продолжалось в 1937–1938 гг., поэтому актеры в массовке на заднем плане — местные строительные рабочие. Большая часть строителей города — это приехавшая по комсомольской путевке молодежь, но на стройке работали и политзаключенные, что Герасимов, разумеется, не показывает. Фильм обладает всеми основными чертами произведения соцреализма: преданные делу прогрессивно мыслящие строители, руководящая роль партии, утверждение желаемого как существующего в действительности. Перенесенные на бумагу фантазии семнадцати девушек, обратившихся с призывом приехать ко всем девушкам Советского Союза, должны стать реальностью, по крайней мере, так считает главная героиня фильма

Наташа (Тамара Макарова). И реальность «подтягивается» под желания героев. Не случайно один из первых строительных объектов — парк отдыха у реки Амур, соотносимый с мифологемой райского сада.

В 1930-е гг. появляются фильмы о недавних событиях — революции и гражданской войне, уже ставших историей, и о героях этих событий: «Депутат Балтики» (1936) о вставшем на сторону революции ученом, в котором угадываются черты ботаника Климента Тимирязева (Николай Черкасов), «Мы из Кронштадта» (1936) о помощи кронштадтских матросов в борьбе с наступающими на Петроград белогвардейскими отрядами генерала Юденича в 1919 г., «Человек с ружьем» (1938), где на экране появляется Ленин (Максим Штраух), о поддержке фронту в 1917 г., «Щорс» (1939) о командире полка Николае Щорсе, сражавшемся против германской интервенции, вторжения поляков и армии Петлюры, и, разумеется, «Чапаев».

«Чапаев» (1934) **братьев** (на самом деле, однофамильцев) **Васильевых** — **Геorgia Васильева** (1899–1946) и **Сергея Васильева** (1900–1959) — по общему признанию, один из самых популярных фильмов советского кино. Фильм был создан к семнадцатой годовщине революции, премьера состоялась 5 ноября 1934 г. В основе фильма — сценарий Анны Фурмановой, созданный по дневникам Дмитрия Фурманова, политкомиссара чапаевской дивизии, и его роману «Чапаев» (1923). Сюжетная динамика во многом связана с динамикой отношений начальника дивизии Чапаева (Борис Бабочкин) и присланного «из центра» политкомиссара (Борис Блинов), прототипом которого был Фурманов, — от изначальной конфронтации героев — стихийного Чапаева и организованного комиссара — до симпатии и настоящей любви⁸. Блестяще сыгранный Бабочкиным (кстати, внешне не похожим на своего героя), Чапаев стал любимым героем многих поколений зрителей. Дети и даже взрослые смотрели фильм несколько раз, каждый раз надеясь, что в сцене гибели Чапаева в Урал-реке любимый герой в последний момент выплывет. Эта наивная вера и надежда на чудо отразились в фантастическом рассказе Кира Булычева «Когда Чапаев не утонул» (1974), в котором мальчик Тиша во время киносеанса неизвестным науке способом корректирует финал, каждый раз по-разному, но так, что Чапаев все-таки выплывает. История Чапаева стала одной из сюжетных линий романа Виктора Пелевина «Чапаев и пустота». В историю киноискусства вошла сцена психологической атаки, по выразительности, как отмечают многие

⁸ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 212.



Александр Невский с дружиной. Кадр из фильма «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн)

кинокритики, сопоставимая со сценой расстрела на одесской лестнице в «Броненосце Потемкине». Наступающие белогвардейцы предстают безликой массой, на которую направлен взгляд комиссара, ординарца Чапаева Петьки, Анки-пулеметчицы — участников, а не наблюдателей события⁹.

В 1930-е гг. появляется большое число талантливых экранизаций русской классики: «Гроза» (1933) В. Петрова, «Петербургская ночь» (1934) Г. Рошалья и В. Строевой, «Бесприданница» (1936) Я. Протазанова, — а к концу 1930-х гг. — ряд фильмов об исторических деятелях далекого прошлого: «Петр Первый» (1937–1938) В. Петрова, «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1940) Вс. Пудовкина и М. Доллера. Выходит кинотрилогия о Максиме Горьком Марка Донского: «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940).

⁹ Там же. С. 216.

В 1938 г. на экраны вышел фильм Сергея Эйзенштейна «**Александр Невский**», события которого разворачиваются в 1242 г. в период нашествия на Русь рыцарей Тевтонского ордена. На борьбу с рыцарями поднимаются новгородцы во главе с князем Александром Невским.

Эйзенштейн делит пространство фильма на две части, резко заостряя противопоставление своего и чужого. Пространство рыцарей тевтонского ордена — это темное, мрачное пространство безликой (рыцари в скрывающих лицо шлемах) и жестокой (убивают детей, живьем сжигают жителей Пскова) массы. Пространство новгородцев — это светлое пространство индивидуальных характеров, объединившихся для борьбы с врагом, пространство, пронизанное чувствами любви, дружбы, бескорыстной помощи, самопожертвования во имя друга и во имя родины.



Преступления тевтонцев. Кадры из фильма «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн)



На Чудском озере. Кадры из фильма «Александр Невский»
(1938, реж. С. Эйзенштейн)

За фильм Эйзенштейн был награжден Сталинской премией. Кажется, что «Александр Невскому», в отличие от подвергнувшегося суровой критике встреченного и оставшегося незавершенным фильма «Бежин луг», ничего не грозит. Однако вскоре после выхода «Александра Невского» на экраны был подписан пакт Риббентропа-Молотова, и картина на несколько лет, до 1941 г., была снята с проката, пока события истории не сделали актуальными заключительные слова Александра Невского (Николай Черкасов) «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская Земля!». Музыка к фильму написал Сергей Прокофьев, причем ряд эпизодов фильма монтировался исключительно на основе музыкальных фраз. Так, опираясь на идею контрапункта визуальных и звуковых образов в монтаже и координируя музыкальный ритм и движение в кадре, Прокофьев и Эйзенштейн создали сцены «Ледового побоища» на Чудском озере.

На съемках фильмов «Александр Невский» и — позднее — «Иван Грозный» Эйзенштейн применил на практике многие теоретические положения, которые он разрабатывал в данный период. Несмотря на то, что советский кинематограф все больше и больше отходит от монтажного принципа, именно в 1930-е гг. Эйзенштейн создает теорию кино-монтажа в наиболее полном и законченном виде. Он считает монтаж «сильнейшим композиционным средством для воплощения сюжета», «синтаксисом правильного построения каждого частного эпизода картины». К началу звукового кино Эйзенштейн уже успел обобщить монтажный опыт немого периода, теперь его интересуют возможности монтажа в звуковом и цветном кино. Он стремится наметить дальнейшее развитие монтажного мышления. При этом монтаж понимается широко — как «строение вещей» и создание кинематографического образа, а принципы монтажного построения открываются и в живописи, и в литературном произведении. В разделе книги «Монтаж тонфильма» Эйзенштейн дает классификацию видов монтажа «по линии семантического ряда» и «по линии кинетического ряда». В семантическом ряду он выделяет:

- а) монтаж, параллельный развивающемуся ходу событий (примитивно информационный монтаж);
- б) монтаж, параллельный ходу нескольких действий («параллельный» монтаж);
- в) монтаж, параллельный ощущению и значению (образный монтаж);

г) монтаж, параллельный представлениям (монтаж, конструирующий понятие)¹⁰.

В кинетическом ряду, по Эйзенштейну, виды монтажа следующие:

- «а) метрический;
- б) ритмический;
- в) тональный (мелодический);
- г) обертоновый;
- д) интеллектуальный, как новое качество по линии развития обертонового в сторону смысловых обертонов¹¹.

Таким образом, Эйзенштейн создает систему разных по сложности приемов монтажа, использование которых он считал возможным в рамках одного фильма. Однако уже в 1930-е гг., когда Эйзенштейн завершал работу над теорией киномонтажа, советский кинематограф практически отошел от монтажного принципа, перестав быть пространством художественных экспериментов.

¹⁰ Эйзенштейн, С. М. *Монтаж*. М.: Музей кино, 2000. С. 298.

¹¹ Там же.

*Эккурс***Эксперимент по воспитанию «нового человека»: «Путевка в жизнь»**

«Путевка в жизнь» (1931, Межрабпомфильм, режиссер Н. Экк, авторы сценария А. Столпер, Н. Экк, Р. Янушкевич, оператор Н. Пронин) — один из первых советских блокбастеров и один из первых советских художественных звуковых фильмов (часто о нем говорят «первый»), рассказавший кинематографическим языком о грандиозном педагогическом эксперименте по воспитанию «нового человека», местом действия которого стала советская школа-коммуна и — шире — советская республика. Фильм показал борьбу с беспризорностью в 1920-е гг., создание и первые месяцы существования трудовой коммуны для малолетних преступников, которую возглавил чекист Сергеев (Николай Баталов), и первых коммунаров трудкоммуны: Мустафу по прозвищу «Ферт» (Иван Кырля), убежавшего из всех детских домов и пересылочных пунктов, а в коммуне ставшего лидером коллектива, и Кольку по прозвищу «Свист» (Михаил Джагафаров), сбежавшего от побоев овдовевшего и запившего с горя отца (Владимир Весновский). И Мустафа, и Колька до коммуны — мелкие преступники из банды Жигана (Михаил Жаров), который на протяжении всего фильма стремится вернуть ушедших в «новую» жизнь помощников (клеимит бывших подельников сравнением с полицией — «ссучились», пытается соблазнить борделем с выпивкой и «девочками», занимается вредительством на железной дороге), а в финале, потеряв надежду на их возвращение, убивает Мустафу.

На момент создания «Путевки в жизнь» Николай Экк (1902–1976) — молодой режиссер, творческая деятельность которого началась в театре Мейерхольда и в театре «МЕТЛА» («Московская единая театральная ленинская артель»), созданном им совместно с Н. Хикметом и Р. Янушкевич в 1926 г. Он автор сценариев и пьес (в т. ч. в соавторстве с Региной Янушкевич и Александром Столпером), герои которых в основном подростки или молодые люди: «Красные орлята» (1925), «Кы-сы-мы» (1925), «П. С. Р.» (Партия свободных ребят) (1928), «Фугас заложен» (1928), «Путь советского хлеба» (1929) и т. д. Николай Экк, еще до фильма «Путевка в жизнь», новаторского во многих смыслах, постоянно находился в поиске новых форм и новых тем. Деятельность Экка в «МЕТЛЕ»,

символом которой, что очевидно, была метла, призванная расчистить пространство для театральных экспериментов, была попыткой найти «новый путь» в сценическом искусстве. «Путевка в жизнь» стала попыткой рассказать новым языком, на этот раз — не театральным, а кинематографическим, о новых формах жизни, о воспитании нового советского человека.

Сценарий «Путевки в жизнь» первоначально был сценарием заказанного ОГПУ «культурфильма»¹ о беспризорных детях. Н. Экк, А. Столпер и Р. Янушкевич, объединившиеся в период учебы на курсах сценаристов при «Межрабпомфильме» в творческий союз, с увлечением «погрузились» в материал: по словам Р. Янушкевич, они «посещали тюрьмы и другие места не столь отдаленные, побывали в нескольких детских коммунах, общались с чекистами, сотрудниками уголовного розыска, встречались на московских улицах с беспризорниками»². Вскоре авторы осознали, что заданная тема не укладывается в формат культурфильма, и убедили заказчиков, что «фильм будет глубоко человеческим и взбудоражит миллионы»³. В результате культурфильм, переросший свои жанровые рамки, превратился в полнометражный художественный фильм, а о первоначальном заказе напоминала лишь фигура «железного Феликса» в финале фильма и посвящение, которое читал, обращаясь к Дзержинскому, Качалов: «Вам, энтузиастам фронта ликвидации беспризорности, и тебе, первому председателю деткомиссии ВЦИК, лучшему другу детей, тебе, Феликс Дзержинский, посвящаем этот фильм».

В основе сюжета — собирательная история, отразившая опыт нескольких коммун 1920-х годов, в т. ч. Болшевской трудовой коммуны имени Г. Г. Ягоды и Люберецкой трудовой коммуны имени Дзержинского в Николо-Угрешском монастыре, а также роль ОГПУ в деле создания трудовых коммун. Коммунары — герои и актеры фильма «Путевка в жизнь», все роли в фильме, за исключением главных героев, сыграны

¹ Культурфильм (культурфильма; от немецкого *Kulturfilm*) — агитационный или просветительский фильм, выходящий в СССР в 1920–1930-е гг.; к созданию культурфильмов часто привлекались режиссеры игрового кино, в т. ч. А. Медведкин, А. Роом, Л. Кулешов, Вс. Пудовкин, Н. Экк, Г. Васильев и др.

² Янушкевич, Р. Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний // *Киноведческие записки*. 2011. № 98. С. 59.

³ Там же. Следует отметить, что в 1920-е годы ОГПУ стремилось использовать творческую активность кинематографистов в пропагандистских целях; так, по заказу ОГПУ был снят пропагандистский фильм «Соловки» (1928, реж. А. Черкасов), а также ряд документальных фильмов о Беломорканале..



На вокзале: Сергеев доверяет Мустафе деньги. Кадр из фильма «Путевка в жизнь» (1931, реж. Н. Экк)



Мустафа применяет свои криминальные таланты в коммунарской сапожной мастерской. Кадры из фильма «Путевка в жизнь» (1931, реж. Н. Экк)

ими. Прототипом начальника колонии Николая Ивановича Сергеева, возглавившего процесс «переплавки» бывших правонарушителей в «рабочих стройки мировой», послужил Матвей Самойлович Погребинский (1895–1937), кадровый чекист, сотрудник ОГПУ, комиссар госбезопасности. Впрочем, этот образ «ликвидатора беспризорности» списан и с других чекистов тоже, в том числе с Михаила Генриховича Типографа, работавшего в комиссии по ликвидации беспризор-

ности, который и «помог Баталову найти верный подход — „зерно“ роли <...> брал с собой Баталова на „операции“ и даже подарил ему для съёмок кубанку и шинель»⁴.

В фильме, как и в реальной истории большевских коммунаров, воспитательная работа начинается с назначенной на вокзале встречи, на которую будущие коммунары, а пока что малолетние преступники должны прийти добровольно, — без сопровождения и принуждения, а затем дружно отправиться в «новую жизнь». Вор Мустафа, получивший от Сергеева деньги и задание купить в дорогу продукты, не сбегает с деньгами, напротив, возвращается с покупками, оправдав тем самым неожиданное доверие начальника, хотя сам Сергеев сомневается в успешности своего маленького педагогического эксперимента: «Уйдет или не уйдет?»⁵. Погребинский, описывая аналогичный «вокзальный» эпизод, пытается представить, что чувствовали малолетние преступники, привыкшие к отношению к себе как к людям второго сорта, в этот момент превращения из «бесправного арестанта» в «человека, которому предоставляют все нужное для честной трудовой жизни»: «Но тут начинается необыкновенное: им, арестантам, вручают деньги на железнодорожный билет до коммуны, и никаких конвойных не посылают с ними. Едет только заведующий коммуной. Действительно, как будто свободные люди? Но не убежать ли? Нет, надо подождать: что-то очень непонятно; кроме того, и лестно — доверяют!»⁶.

Самостоятельность коммунаров постоянно акцентируется. В фильме даже операцию по обезвреживанию главаря банды Жигана проводят не чекисты, а сами коммунары, причем без какого-либо контроля со стороны — Сергеев появляется в самый последний момент. Примечательно, что в руках коммунаров даже оказывается оружие — и Мустафа, и Колька приходят к Жигану вооруженными и стреляют, правда, не в Жигана, а в воздух.

Большую роль в экранной коммуне, как и в реальных школах-коммунах, играл политехнический принцип образования — перевоспитание трудом с опорой на умения и навыки преступного прошлого. Так, Мустафа, мастерски вырезавший прямо на улице у модно одетых дам куски меховых пальто для последующей продажи, применяет свои

⁴ Жаров, М. *Жизнь, театр, кино. Воспоминания*. М.: Искусство, 1967. С. 292.

⁵ Аналогичный эпизод описан А. С. Макаренко в «Педагогической поэме»: Макаренко доверяет получение денег для коммуны и даже револьвер Семену Карабанову (Семену Калабалину).

⁶ Погребинский, М. С. *Трудовая коммуна ОГПУ*. М.; Л.: Гос. издательство, 1928. С. 7–8.



Мустафа. Кадр из фильма «Путевка в жизнь»
(1931, реж. Н. Экк)



Чекист Сергеев. Кадр из фильма «Путевка в жизнь»
(1931, реж. Н. Экк)

криминальные таланты в коммунарской сапожной мастерской. Показанная в фильме Экка переориентация Мустафы и приспособление его «талантов» к производственной деятельности — не продукт фантазии режиссера, а киноиллюстрация педагогической схемы, построенной на предположении, что у профессиональных преступников «биологически однозначные механизмы поведения могут быть со своей социальной стороны повернуты напряженной и умелой работой по перековке в прямо противоположную сторону; как, поворачивая течение Волги, удастся повернуть и социальную значимость биологических механизмов <...>»⁷.

Перевоспитание малолетних преступников в фильме начинается с очищения от грязи. В начале фильма закадровый голос спрашивает: «Отцы и матери, а если вашего, чистенького, бить, бить головой о мостовую?» Ответ на этот риторический вопрос очевиден — «чистенький» станет грязным в прямом и переносном смысле. Метафорой очищения в разных смыслах предсказуемо становится баня — обязательный элемент нарратива о рождении нового человека. Баня соотносима с лиминальной фазой в обряде перехода, через который проходят бывшие преступники: вместе с грязью вода смывает прежнюю идентичность — происходит переход в новое состояние. Так, в фильме поход в баню закономерно происходит сразу же после приезда коммунаров в коммуны, то есть перед вступлением в новую жизнь. Не случайна и нагота подростков в этом эпизоде, намекающая на первозданную наготу и тем самым на сотворение нового человека, которое мыслится как грандиозный педагогический эксперимент. Кадры коммунаров, весело парящихся в бане, чередуются с кадрами, в которых работники ОГПУ радуются телеграмме Сергеева, текст которой подчеркивает научно-экспериментальный характер произошедшего: «Из одиннадцати не ушел ни один. Опыт удался», в англоязычной версии фильма — «No one escaped. Experiment successful». Как в книге Погребинского и в очерках Горького, трудные подростки, показанные в фильме, — это подходящий «материал» для создания нового советского человека. Экранные коммунары не болеют, а визитной карточка фильма становится белозубая улыбка Мустафы и смех «постановщика эксперимента» — Сергеева, обнажающий его крепкие зубы⁸.

⁷ Авербах, И. Л. *От преступления к труду: [Опыт анализа и обобщения методики работ в области «перековки» в Дмитровск. и др. исправительно-трудовых лагерях]* / Под ред. А. Я. Вышинского. М.: Акад. наук СССР, 1936. С. 32.

⁸ По мнению Мейерхольда, «успех «Путевки» держится на двух улыбках – Баталова и Йывана Кырли» (Марголит, Е. «Свой! В натуре!» «Путевка в жизнь» как об-



Жиган в исполнении Михаила Жарова. Кадр из фильма «Путевка в жизнь» (1931, реж. Н. Экк)

Судьба фильма «Путевка в жизнь» в отечественном прокате, однако, оказалась нелегкой. По воспоминаниям Р. Янушкевич, трудности преследовали фильм с момента создания: Главрепетком и Деткомиссия ВЦИКа запретили его к показу и только фраза Сталина, брошенная им во время специально организованного повторного просмотра, «Не понимаю, что здесь нужно запрещать?» решила вопрос с его выходом⁹. Когда фильм наконец оказался в прокате, где ему сопутствовал небывалый успех (так, в московском кинотеатре «Колосс» фильм шел более года), на него обрушилась критика, увидевшая в нем «наиболее тревожные симптомы отставания от практики социалистического строительства»¹⁰. Озадачивала кинокритиков популярность отрицательного героя Жигана, блатные песни которого быстро разошлись среди зрителей, а сыгравшего

разец «общественного заказа» // Сеанс. 2015. 13 сентября. <https://seance.ru/articles/svoj-v-nature/>.

⁹ Янушкевич, Р. Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний // *Киноведческие записки*. 2011. № 98. С. 63.

¹⁰ Михайлов, А. «Путевка в жизнь» // *Пролетарское кино*. № 5–6. 1931. 1 мая. С. 25.

его актера Михаила Жарова все стали узнавать на улице. Не менее озадачивала свобода, которую предоставил коммунарам директор Сергеев и, как ни странно, стоящее за его спиной ОГПУ.

Тревожная реакция на фильм была вызвана тем, что педагогический эксперимент по перевоспитанию беспризорников проходил без строгого контроля, был инициативным проектом с далеко не всегда предсказуемыми последствиями и открытым концом. Однако то, что было возможно в 1920-е, оказалось недопустимым в 1930-е. В 1930-е гг. коммуны или закрывают, или реорганизуют в фабрично-заводские училища, не обладающие и малой степенью той самостоятельности, которая характеризует коммуны в проекте ОГПУ. В 1937 г., когда в НКВД началась чистка, застрелился Погребинский. Книгу Погребинского изъяли из библиотек, Иван Кырля (Мустафа) был арестован по обвинению в марийском национализме, а из фильма убрали все прямые отсылки к Болшевской коммуне. Фильм «Путевка в жизнь», пограничный, балансирующий между языком авангарда 1920-х гг. и эстетикой 1930-х, между педагогическими экспериментами 1920-х и педагогикой 1930-х, выстраивающей в детском коллективе иерархическую систему отношений, которая не оставляла места для творческой фантазии и самостоятельности, оказался лишним в новой действительности.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн).
- «Аэроград» (1935, реж. А. Довженко).
- «Бесприданница» (1936, реж. Я. Протазанов).
- «Богатая невеста» (1937, реж. И. Пырьев).
- «Большая жизнь» (1939, реж. Л. Луков).
- «Великий гражданин» (1937–1939, реж. Ф. Эрмлер).
- «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров).
- «Волга, Волга» (1938, реж. Г. В. Александров).
- «Вражья тропы» (1935, реж. О. Преображенская и И. Правов).
- «Гроза» (1933, реж. В. Петров).
- «Депутат Балтики» (1936, реж. А. Зархи и И. Хейфиц).
- «Джувльбарс» (1935, реж. В. Шнейдеров).
- «Комсомольск» (1938, реж. С. Герасимов).

- «Крестьяне» (1934, реж. Ф. Эрмлер).
- «Минин и Пожарский» (1939, реж. Вс. Пудовкин и М. Доллер).
- «Мы из Кронштадта» (1936, реж. Е. Дзиган).
- «Одна» (1931, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг).
- «Ошибка инженера Кочина» (1939, реж. А. Мачерет).
- «Партийный билет» (1936, реж. И. Пырьев).
- «Петербургская ночь» (1934, реж. Г. Рошаль и В. Строева).
- «Петр Первый» (1937–1938, реж. В. Петров).
- «Путевка в жизнь» (1931, реж. Н. Экк).
- «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров).
- «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев).
- «Семеро смелых» (1936, реж. С. Герасимов).
- «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929, реж. С. Эйзенштейн).
- «Суворов» (1940, реж. Вс. Пудовкин и М. Доллер).
- «Трактористы» (1939, реж. И. Пырьев).
- Трилогия о Горьком («Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», 1938–1940, реж. М. Донской).
- Трилогия о Максиме («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона» (1934–1938, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг).
- «Тринадцать» (1936, реж. М. Ромм).
- «Цирк» (1936, реж. Г. Александров).
- «Чапаев» (1934, реж. Г. Васильев и С. Васильев).
- «Человек с ружьем» (1938, С. Юткевич).
- «Чудесница» (1936, реж. А. Медведкин).
- «Щорс» (1939, А. Довженко).

Раздел IV.

КИНО В ГОДЫ ВОЙНЫ. ПОЗДНИЙ СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Содержание раздела: кино в годы войны; «Радуга»; «Иван Грозный»; послевоенный кинематограф; «Падение Берлина», «Кубанские казаки» и конструирование истории; тело и дух в советском дискурсе

Осенью 1941 г. основные киностудии были эвакуированы в Среднюю Азию: Ленфильм и Мосфильм — в Алма-Ату, Киевская студия — в Ташкент и Ашхабад, Союздетфильм — в Сталинабад (Душанбе), Союзмультфильм — в Самарканд. Основное внимание было направлено на создании короткометражных агитационных фильмов: «Чапаев с нами», «Подруги, на фронт» и т. п. С первых дней войны на фронт отправляются кинохроникеры. Создаются концертные актерские бригады, выступающие перед бойцами действующей армии; их выступления записываются на пленку. В начале 1942 г. выходит документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой», запечатлевший легендарный парад на Красной площади 7 ноября 1941 г., с которого отряды шли прямо на фронт. Многие режиссеры игрового кино переходят в документалистику: Александр Довженко, Сергей Юткевич, Юлий Райзман. Весной 1945 г. Райзман возглавит съемки документального фильма «Берлин», в который войдут уникальные кадры штурма Берлина и подписания акта капитуляции Германии¹.

¹ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. М.: Алетейя, 2006. С. 252–254.

Как считает Н. Зоркая, «искусству война дала большую свободу — таков трагический парадокс»². В экранную жизнь входит тема страдания, происходящего здесь и сейчас, а не в капиталистическом «там» и не в историческом прошлом. Переменам во многом способствует документальное кино. Кадры военной хроники в художественном кинематографе — мощное средство вмешательства в условную реальность фикционального мира фильма. Фильмы военных лет, преодолев многие табу и ограничения, связанные с идеологической обстановкой, законами жанра, традицией изображения физических страданий и т. п., рассказывали о зверствах фашистов на оккупированной территории: «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера (1943), «Радуга» М. Донского (1943) и др. Более того, на экран пришли герои, которых в довоенном сталинском кинематографе не было и быть не могло: политзаключенные, в частности, Федор Таланов (Олег Жаков) в фильме «Нашествие» (1944) А. Роома по одноименной пьесе Леонида Леонова.

Так, в центре фильма **«Радуга» Марка Донского (1901–1981)** — трагическая судьба партизанки Олены (Наталья Ужвий). Фашисты замучили и зверски убили пришедшую из леса беременную партизанку вместе с ее новорожденным сыном. Погиб мальчик-сосед, пытавшийся передать ей кусок хлеба. События происходят накануне Рождества — в фильме сильно развита христианская символика. Образ замученной партизанки ассоциируется с образом Богородицы, но, в отличие от Иисуса, ее сын не только рожден, но и убит в яслях. Колючая проволока, через которую пробирается мальчик-сосед с хлебом для Олены и на которую он падает, застреленный фашистом, становится подобием тернового венца, а поднявшаяся в финале фильма над селом радуга — символом надежды и обещанием счастья.

Новая линия в кино 1940-х гг. — это фильмы, раскрывающие тонкую душевную психологию героев, далеких от стереотипных образов колхозников и рабочих. В первую очередь, это **«Машенька» (1942) Юлия Райзмана (1903–1994)**, созданная по сценарию **Евгения Габриловича (1899–1993)**. Фильм повествует об истории любви Машеньки Степановой (Валентина Караваева). На вид тихая и слабая, Машенька оказывается необыкновенно сильным и стойким человеком; ее любовь проходит испытание ревностью, разлукой, войной.

Основная тематика фильмов данного периода, конечно же, война в различных ее проявлениях — на фронте, в тылу, в партизанском

² Там же. С. 258.



Кадры из фильма «Радуга»
(1943, реж. М. Донской)

отряде. В фильме «Два бойца» (1943) Леонида Лукова, также созданного по сценарию Габриловича, главной является тема мужской дружбы, помогающей героям — одесситу Аркадию и уральцу Саше (Марк Бернес и Борис Андреев) — сражаться с врагом. В лирическом фильме Александра Столпера «**Жди меня**» (1943) по пьесе Константина Симонова развивается тема подвига женщины, которая, несмотря на известие о смерти мужа, ждет его возвращения с фронта и своим ожиданием спасает его от гибели. Фильм «**Актриса**» (1942) Леонида Трауберга — это размышление о месте искусства в годы войны и о любви. Актриса оперетты Зоя Стрельникова (Галина Сергеева), решившая, что музы должны молчать, когда говорят пушки, бросает театр и устраивается работать няней в госпиталь. Встреча с раненым Марковым (Борис Бабочкин) и споры с ним об искусстве заставляют Зою пересмотреть свое решение. Актриса возвращается в театр и вместе с фронтовой бригадой актеров участвует в концертах в двух шагах от линии фронта. В фильме «**Зоя**» (1944) Льва Арнштама — история комсомолки и партизанки Зои Космодемьянской, замученной и казненной фашистами.

Тема блокады Ленинграда в фильмах военного времени появляется, но не часто. Причиной подобного нечастого и осторожного обращения к теме блокады города, носившего имя Ленина, возможно, послужило — на фоне других причин — вытеснение Ленина из сферы актуальной политики в сферу мифологии и противопоставление недремлющего «вождя народов» Сталина спящему вождю революции³. Примечательно, что в послевоенном фильме «Падение Берлина» Михаила Чиаурели (1949, Мосфильм) по сценарию Петра Павленко и Михаила Чиаурели, претендующем на эпическое повествование о войне, город выпал из «списка» городов-героев. Впрочем, блокадный Ленинград все-таки появляется на экране в документальных хрониках и фильмах, снятых как в самом городе, так и в эвакуации — в Алма-Ате и Ташкенте. Один из первых фильмов о Ленинграде в годы войны — «**Непобедимые**» (1942, Ленфильм) Сергея Герасимова и Михаила Калатозова по сценарию М. Ю. Блеймана, С. А. Герасимова и М. Калатозова «Ленинградская осень». В фильме, работа над которым началась осенью 1941 г. в осажденном Ленинграде, а закончилась на Центральной объединенной киностудии (ЦОКС) в Ташкенте, показаны первые месяцы блокады, то есть город до страшной зимы 1941/1942 г., о чем и сообщается в открывающих

³ Богданов, К. А. *Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры*. М.: НЛЮ, 2009. С. 221–223.

фильм титрах: «В этом фильме показывается только один из эпизодов героической обороны Ленинграда, только первая страница эпопеи, которую будут создавать поколения историков, художников, вдохновенных поэтов. В картине отображены мысли и чувства ленинградцев в осенние месяцы 1942 г.». Основной драматический конфликт фильма связан с решением технических проблем при производстве усовершенствованной модели танка. Поднимается и вопрос о возможных действиях при приближении германской армии к Ленинграду: в то время как один инженер протестует против использования специалистов в общегородских оборонных мероприятиях, таких как рытье окоп, а узнав о взятии Кингисеппа, считает, что нужно «бежать», главный инженер Родионов (Б. Бабочкин), напротив, не сомневается в том, что военное производство в городе сохранится, и выступает за продолжение в ускоренном режиме работы над новой моделью танка. Герой Бабочкина уверен, что немцы не пройдут, но будут бомбить и обстреливать город, поэтому «самое неотложное дело сейчас — это выпускать новый танк». Фильм «Непобедимые» при всей идеологической правильности и хорошей актерской команде оказался неуспешным, так как не раскрывал ни тему мужественного страдания, ни тему героического противостояния и сопротивления, которые стали доминирующими в кинематографическом дискурсе о войне за линией фронта. Фильмом же, потрясающим языком рассказавшим о двух маленьких ленинградских девочках, переживающих ужасы блокады, стал фильм Виктора Эйсымонта «Жила-была девочка» (1944), который режиссер снимал в Ленинграде сразу после прорыва блокадного кольца.

Сергей Эйзенштейн в Алма-Ате начинает снимать «Ивана Грозного» (1944), заказ на которого он получил еще до войны. Согласно плану Госкино, фильм должен был прославлять сильную единую власть и любые действия для укрепления могущества страны. Однако, как считает Н. Зоркая, эффект получился обратный⁴. Первой серией, правда, Сталин остался доволен, увидев параллели в личной и общественной жизни между собой и Иваном Грозным: смерть жены, предательство друзей (так Сталин объяснял необходимость политических репрессий), временное уединение (после нападения Германии), всенародные признания в любви к вождю, сильную личность вождя. Во второй серии Эйзенштейн показал одиночество царя (и, соответственно, одиночество Сталина), его жажду народной любви, зверства опричнины (соответственно,

⁴ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 275.



Кадр из фильма «Иван Грозный» (1944, реж. С. Эйзенштейн)

НКВД) во главе с Малютой Скуратовым (Берией — Михаил Жаров), ее необходимость для защиты царя (Сталина)⁵. Сталин не одобрил проведенных сравнений и гамлетизма главного героя. Первая серия получила Сталинскую премию, вторая — была запрещена и появилась на экранах только после смерти Сталина. Съемки третьей серии были прекращены. Эйзенштейн умер от сердечного приступа в феврале 1948 г. во время работы над статьей «Цветовое кино».

Окончание войны ознаменовало новую волну запретов и репрессий в советском кинематографе. Так, запрещено было не только продолжение «Ивана Грозного» Эйзенштейна, но и вторые серии фильмов «Оборона Царицына» братьев Васильевых и «Большая жизнь» Л. Лукова. Вс. Пудовкина обвинили в нарушении исторической правды в фильме «Адмирал Нахимов» (1946), нападкам подвергся фильм «Простые люди» (1946) Г. Козинцева и Л. Трауберга. Так, о фильме «**Большая жизнь**»

⁵ Beumers, B. *A History of Russian Cinema*. Oxford: New York: Berg, 2009. P. 104–105.

в постановлении Оргбюро ЦК ВКП (б) от 4 сентября 1946 г. говорилось следующее:

ЦК ВКП (б) отмечает, что подготовленный Министерством кинематографии СССР кинофильм «Большая жизнь» (вторая серия, режиссер Л. Луков, автор сценария П. Нилин) порочен в идейно-политическом и крайне слаб в художественном отношении.

В чем состоят пороки и недостатки фильма «Большая жизнь»?

В фильме изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса, который не дает правильного представления о действительном размахе и значении проведенных Советским государством восстановительных работ в Донецком бассейне. К тому же восстановление Донбасса занимает в фильме незначительное место, а главное внимание уделено примитивному изображению всякого рода личных переживаний и бытовых сцен. Ввиду этого содержание фильма не соответствует его названию. Больше того, название фильма «Большая жизнь» звучит издевкой над советской действительностью.

<...> Авторы фильма создают у зрителя ложное впечатление, будто восстановление шахт Донбасса после его освобождения от немецких захватчиков и добыча угля осуществляются в Донбассе не на основе современной передовой техники и механизации трудовых процессов, а путем применения грубой физической силы, давно устаревшей техники и консервативных методов работы. Тем самым в фильме извращается перспектива послевоенного восстановления нашей промышленности, основанного на передовой технике и на высокой культуре производства. <...>

Фильм свидетельствует о том, что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства.

Художественный уровень фильма также не выдерживает критики. Отдельные кадры фильма разбросаны и не связаны общей концепцией. Для связи отдельных эпизодов в фильме служат многократные выпивки, пошлые романсы, любовные похождения, ночные разглагольствования в постели. Введенные в фильм песни (композитор Н. Богословский, авторы текстов песен А. Фатьянов, В. Агапов) проникнуты кабацкой меланхолией и чужды советским людям. Все эти низкопробные приемы постановщиков, рассчитанные на самые разнокалиберные

вкусы и особенно на вкусы отсталых людей, отодвигают на задний план основную тему фильма — восстановление Донбасса. Коллектив талантливых советских артистов использован постановщиками фильма неправильно. Артистам навязаны нелепые роли, их талант направлен на изображение примитивных людей и сомнительных по своему характеру бытовых сцен.

ЦК ВКП (б) устанавливает, что Министерство кинематографии (т. Большаков) за последнее время подготовило, кроме порочной картины «Большая жизнь», ряд других неудачных и ошибочных фильмов — вторая серия фильма «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн), «Адмирал Нахимов» (режиссер В. Пудовкин), «Простые люди» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг).

Чем объясняются столь частые случаи производства фальшивых и ошибочных фильмов? Почему потерпели неудачу известные советские режиссеры тт. Луков, Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, создавшие в прошлом высокохудожественные картины?

<...> Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся. <...> Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета. Авторы фильма «Большая жизнь» проявили невежество в отношении изучения темы о современном Донбассе и его людях.

В незнании предмета, в легкомысленном отношении сценаристов и режиссеров к своему делу заключается одна из основных причин выпуска негодных фильмов. <...>⁶.

Число новых фильмов с каждым годом сокращается: от 23 фильмов в 1946 г. до всего девяти в 1951 г.⁷ Вопреки требованиям ЦК ВКП (б) выходящие фильмы историческую правду искажают, но искажают ее с разрешения Сталина. Так, в прославившемся историческими несоответствиями фильме **Михаила Чиаурели** (1894–1974) «**Падение Берлина**» (1949), снятом к 70-летию Сталина, уже в первые месяцы войны

⁶ *Культура и жизнь*, 10 сентября 1946; Литературная газета, 14 сентября 1946. Электронный ресурс: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/cinema.htm>

⁷ Beumers, B. *A History of Russian Cinema*. P. 109.

с Советским Союзом немецкие военачальники превозносят русскую армию и уверены в поражении Германии, Гитлер кончает жизнь самоубийством — версия, которую сам Сталин отрицал, а Сталин прилетает в Берлин на белом самолете (сцена, скорее всего, навеянная прилетом Гитлера в Нюрнберг в фильме Лени Рифеншталь «Триумф воли»). Ярким примером «любви втроем» в сталинском кино — он, она и Сталин — является любовная история героев фильма школьной учительницы Наташи (Марина Ковалева) и сталевара Алешки (Борис Андреев), развивающаяся под зорким взглядом вождя народов (Михаил Геловани), который и благословляет их союз. Даже признаваясь Алешке в любви, Наташа смотрит не на него, а в сторону, как бы обращая мысленным взором к Сталину; после победы, воссоединяясь с Алешей, она целует не жениха, а Сталина.

Фильм «Падение Берлина», однако, уникален не только свободным отношением к недавней истории и художественными примерами культа вождя, но и «потому, что в этом гигантском монстре сталинизма



Кадр из фильма «Падение Берлина» (1949, реж. М. Чиатурели)

сохранились фрагменты истинного таланта»⁸. В фильме поражение Германии — падение Берлина — представлено и как нисхождение Гитлера — в бункер, под землю, в прямом и переносном смысле, и в преисподнюю... Нейтральный ракурс, характерный для эпизодов с Гитлером (Владимир Савельев) в начале военной кампании, в финальных сценах сменяется взглядом сверху. Фигура Гитлера предстает мелкой, прижатой к земле, в облике появляется что-то крысиное. Удивительно для того времени снята сцена умирания Гитлера и Евы Браун — их глазами, как тускнеющий и расплывающийся огонь свечей.

Еще один фильм, далекий от исторической действительности, — музыкальная комедия Ивана Пырьева «**Кубанские казаки**» (1949), история любви председателей соревнующихся колхозов Гордея Ворона (Сергей Лукьянов) и Галины Пересветовой (Марина Ладынина). Фильм по довоенной пьесе Николая Погодина, снятый в трудный период восстановления разрушенного во время войны хозяйства, поражает изобилием продуктов и всевозможных товаров на празднике урожая, счастливыми лицами колхозников, общей атмосферой праздника и веселья. Фильм вызвал и продолжает вызывать диаметрально противоположные реакции — от полного неприятия до искреннего восхищения.

Кинематограф продолжает темы социалистической революции и Великой Отечественной войны. Так, среди фильмов данного периода — временная панорама жизни маленького сибирского села и судьбы учительницы школы, фильм «**Сельская учительница**» (1947) Марка Донского. На высоком художественном уровне на примере жизненного пути учительницы Варвары Васильевны (Вера Марецкая), отправившейся из Санкт-Петербурга в Сибирь учить крестьянских детей и связавшей всю свою жизнь со школой, фильм утверждает превосходство советского строя над царским режимом, при котором дети бедняков лишены возможности нормально учиться. Самоотверженность Веры Васильевны, ее бескорыстие, вера в человека, любовь к ученикам выходят на первый план и ретушируют тенденциозность изображения исключительно светлых сторон советской действительности. Фильм мастерски снят оператором Сергеем Урусевским, талант которого в полную силу развернется десять лет спустя на съемках фильма «Летят журавли».

⁸ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 286.

*Эккурс***Тело и дух в советском дискурсе**

Нашедшее отражение в литературе и кинематографе материалистическое мировоззрение, конфронтировавшее, по словам его идеологов, с религиозным утверждением о двойственности человека, состоящего из двух начал — материального (тела), бренного и греховного, и духовного (души), бессмертной и святой, и с пониманием смерти как освобождения души от тела, в плане аргументации опиралось на разработанную И. П. Павловым физиологию высшей нервной деятельности. Интересно, что при этом в художественном дискурсе утверждалась мысль о случайности смерти и бессмертии бесстрашного героя. Тело героя в соцреализме парадоксальным образом оказывается трудноистребимым, вызывая в памяти идею «второй смерти» в интерпретации Жака Лакана и Славоя Жижека¹, а дискурс умирания — сверхдуховным. Литература социального заказа, проявлявшая повышенный интерес к физиологии человека и утверждавшая биологическую смерть как единственную и окончательную, в то же время, как ни странно, утверждала символический порядок и отменяла символическую (вторую) смерть для героев-избранников. Начиная от образа «вечно живого» Ленина и кончая образами трагически погибших героев-комсомольцев², социально ориентированная литература зафиксировала как опыт умирания биологического тела, так и опыт перехода в бессмертие духовного тела человека, создав беспрецедентный по символической абстракции дискурс неистребимого духа.

В **«Повести о настоящем человеке»** (1948) **Александра Столпера** (1907–1979) по одноименной книге Бориса Полевого (1946)

¹ Раскрывая идею «второй смерти», Жижек отмечает неподверженность разрушению жертв в произведениях маркиза де Сада и масс-культуре (в частности, в мультфильмах о Томе и Джерри), что наводит на мысль о существовании у них, помимо «естественного тела», «тела возвышенного», неподвластного «природному циклизму», и, следовательно, о существовании двух смертей — реальной (биологической) и ее символизации (Жижек, С. *Возвышенный объект идеологии*. М.: Художественный журнал, 1999. С. 138–139).

² Следуя за Ж. Лаканом, С. Жижек интерпретирует коммунистов-сталинистов как возвышенный объект, находящийся в промежутке между двумя смертями (Там же. С. 148).

рассказывается история военного летчика Алексея Мересьева (Павел Кадочников), потерявшего во время войны обе ноги и, тем не менее, вернувшегося к своей профессии. Для Мересьева потеря ног становится стимулом для наращивания духовных качеств, которые, собственно, и дают ему право называться «настоящим человеком». Впрочем, страшись перспективы превращения в «калеку на деревяшках», летчик-инвалид сперва старается вернуть утраченные в связи с ампутацией конечностей функции, такие как способность бегать, танцевать, управлять самолетом. Будучи маргинализован, перемещен из порядка физически нормальных людей в порядок инвалидов, герой повести, первоначально предпочитающий смерть инвалидности, не только возвращается в прежний порядок, но, в итоге, занимает в нем передовую позицию. Отсутствие ног инициирует в герое процесс самоидентификации и самоформирования, который в книге предстает как процесс сверх-гуманизации. Герой проходит через стадию молчания (во время проходящей под местным наркозам операции, что заставляет врача-хирурга сомневаться в том, что он жив, и в послеоперационный реабилитационный период), стадию временной смерти, через собственно переходный период овладения протезами как вторыми ногами и через заключительные этапы обряда перехода — социализацию, включение в профессиональную общность и создание семьи. Возвращение утраченных функций — этап на пути к духовному изменению героя, к формированию новой идентичности «настоящего человека», которым сперва был комиссар Семен Воробьев (Николай Охлопков). Со смертью Комиссара, «настоящего человека», духовно сильного несмотря на телесную немощность, «настоящим человеком» становится Мересьев. В ментальной схеме тела советского «настоящего человека» индивидуальная физическая неполноценность не является значимой, так как ментальная схема тела в данном случае несет на себе черты не индивидуальной, а коллективной телесности. *Обряд перехода*, который проходит герой фильма и книги «Повесть о настоящем человеке», это не только и не столько процесс компенсации индивидуальной нехватки, сколько процесс включения в возвышенное, вечное тело советского народа, приобщение к которому и компенсирует любую индивидуальную нехватку. В результате, несомненный индивидуальный героизм и исключительное мужество Мересьева оказываются отдельной репрезентацией прогнозируемого и ожидаемого поведения советского «настоящего человека», конституирующими чертами которого являются сверхдуховность и коллективное сознание.

В центре фильма **Ивана Пырьева «Сказание о земле Сибирской»**,

ставшего лидером проката в 1948 г. (3-е место; 33,8 миллиона зрителей), — послевоенное время, судьба молодого талантливого пианиста Андрея Балашова (Владимир Дружников). Балашов, получивший на фронте ранение руки, утрачивает способность профессионально заниматься музыкой. Функциональная недостаточность переживается героем как нехватка, переводящая его в разряд инвалидов. Однако, в отличие от Мересьева, Андрей Балашов не ставит целью восстановление утраченных функций конечности. Не следует он и примеру музыканта-инвалида Пауля Витгенштейна, брата Людвиг Витгенштейна, который, потеряв во время Первой мировой войны правую руку, после ампутации продолжал выступать как пианист, исполняя произведения для левой руки. Балашов, ощущающий свою недостаточность и осознающий невозможность продолжать карьеру музыканта, разрывает отношения с любимой девушкой Наташей (Марина Ладынина) и уезжает в Сибирь, где работает на стройке и играет на гармонии в чайной. Повторная встреча с Наташей и бывшими коллегами, приехавшими в Сибирь на гастроли, заставляет Балашова продолжить поиск возможности компенсировать нехватку. Для всех окружающих музыкант бесследно исчезает, в действительности же, герой уезжает в Заполярье, где и происходит его духовная трансформация. Ассоциативная связь севера и смерти здесь сопрягается с символикой пути на север как пути к духовному центру мира. Белизна снега отсылает к белизне чистого листа, с которого начинается новый этап жизни музыканта-инвалида — его становление как композитора. Созданная в Заполярье симфоническая оратория «Сказание о земле Сибирской» приносит Балашову успех и признание. В финале фильма происходит и его воссоединение с Наташей, на протяжении всего периода духовных исканий героя сохранявшей ему верность. Как в «Повести о настоящем человеке» телесная недостаточность героя полностью компенсирована и в профессиональной, и в личной сферах. Так, в социалистическом кинематографическом дискурсе физическая нехватка концептуализируется как условие демонстрации твердости духа советского человека.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Адмирал Нахимов» (1946, реж. Вс. Пудовкин).
«Актриса» (1942, реж. Л. Трауберг).
«Два бойца» (1943, реж. Л. Луков).
«Жди меня» (1943, реж. А. Столпер).
«Жила-была девочка» (1944, реж. В. Эйсымонт).
«Зоя» (1944, реж. Л. Арнштам).
«Иван Грозный» (1944, реж. С. Эйзенштейн).
«Кубанские казаки» (1949, реж. И. Пырьев).
«Машенька» (1942, реж. Ю. Райзман).
«Нашествие» (1944, реж. А. Роом).
«Непобедимые» (1942, реж. С. Герасимов и М. Калатозов).
«Она защищает Родину» (1943, реж. Ф. Эрмлер).
«Падение Берлина» (1949, реж. М. Чиаурели).
«Повесть о настоящем человеке» (1948, реж. А. Столпер).
«Простые люди» (1946, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг).
«Радуга» (1943, реж. М. Донской).
«Сельская учительница» (1947, реж. М. Донской).
«Сказание о земле Сибирской» (1948, реж. И. Пырьев).

Раздел V.

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН В 1950-е — 1960-е ГОДЫ: МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ

Содержание раздела: итальянский неореализм и советский кинематограф; «оттепель» в культуре и в кинематографе, лирическая нота в советском кино; воспитание советского человека; «Летят журавли»; «Иваново детство»; мир глазами ребенка; шестидесятники; женщины-режиссеры; Второй Всесоюзный съезд советских писателей о будущем советского кинематографа

Считается, что после смерти Сталина и, в особенности, после XX съезда КПСС, на котором с закрытым докладом «О культе личности и его последствиях» выступил Н. С. Хрущев, ослабела цензура и появилась возможность большей художественной свободы. В это время наряду с режиссерами старшего поколения — Вс. Пудовкином, И. Пырьевым, Ю. Райзманом — появляется новое поколение режиссеров: И. Хейфиц, М. Хуциев, Г. Чухрай, Э. Рязанов. Период, получивший с легкой руки И. Эренбурга название «оттепель», действительно оказался благоприятным для советского кинематографа. Увеличилось производство фильмов, резко выросло число кинотеатров, в прокате шло много трофейных иностранных фильмов. Самое главное, однако, то, что в кинематограф пришло разнообразие — жанровое, стилевое, тематическое... Сталинское кино не исключало возможности появления талантливых произведений: фильмы Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный» — это фильмы периода сталинизма. Но сталинское кино ограничивало режиссера в выборе — в этом крылась проблема; в середине 1950-е гг. возможность выбора появилась.

В мировом кинематографе 1950-е гг. — это период расцвета неореализма, течения, возникшего в итальянском кинематографе в середине 1940-х гг. с выходом на экран фильма Роберто Росселини «Рим — открытый город» (1945). Неореализм характеризует стремление к достоверности, повышенной реалистичности, мельчайшим деталям и оттенкам чувства. Как правило, неореалистические фильмы снимались без детального сценария и часто с участием непрофессиональных актеров. Отчасти своим возникновением неореализм был обязан послевоенной разрухе, финансовым трудностям при производстве фильмов, что и заставляло режиссеров в поисках выхода из сложившейся ситуации обращаться к проблемам обычных людей, например, безработного итальянского рабочего, ставшего расклейщиком рекламы и лишившегося в первый же день работы своего велосипеда, как в фильме Витторио де Сика «Похитители велосипедов» (1948).

Фильмы итальянского неореализма стали одной из составляющих комплексного влияния на советский кинематограф, проявившегося в отходе от героического кино, от производственной темы и в обращении к личной жизни, к личным проблемам и переживаниям. Итальянские режиссеры-неореалисты, в свою очередь, отчасти разработали свои художественные принципы под влиянием фильмов Марка Донского, в первую очередь, его трилогии о Максиме Горьком и «Радуги».

Так, не героическая, военная или производственная, но личная тема — любовный треугольник, возникший, когда после войны в родную деревню вернулся считавшийся умершим бывший председатель (Сергей Лукьянов) и обнаружил в своем доме другого мужчину, — выходит на первое место в фильме «**Возвращение Василия Бортникова**» (1952) Вс. Пудовкина, снятом еще до смерти Сталина по сценарию Г. Николаевой и Е. Габриловича, в основе которого книга Г. Николаевой «Жатва». Затем появился фильм, продолжающий семейную тему, — «**Большая семья**» (1954) Иосифа Хейфица по роману Всеволода Кочетова «Журбины». Герои фильмов 1950-х — это люди не просто обыкновенные, но и зачастую не лишённые недостатков и слабостей. В отличие от сюжетных линий фильмов 1930-х гг. развитие характеров связывается не только с профессиональным ростом — от простой работницы до директора завода, члена правительства и т. п., — но и с исправлением недостатков, обретением твердости характера. В этом отношении кинематограф 1950-х гг. следует традициям литературы соцреализма. Враг внешний — вредитель, шпион — оказывается замещенным врагом внутренним: ленью, необразованностью, пьянством, высокомерием...

Характерной чертой кинематографа 1950-х становится лирическая нота, особенная теплая интонация. Так, Марлен Хуциев и Феликс Миронер в фильме **«Весна на Заречной улице»** (1956) рассказывают историю любви и историю духовного взросления рабочего-сталевара Саши Савченко (Николай Рыбников) и учительницы русского языка



Кадры из фильма «Весна на Заречной улице»
(1956, реж. М. Хуциев и Ф. Миронер)

и литературы в школе рабочей молодежи Татьяны Сергеевны (Нина Иванова). Оба героя проделывают путь навстречу друг другу: Саша расстается с легкомысленным отношением к жизни и с друзьями, которые поддерживают в нем подобное отношение, а Татьяна Сергеевна выходит за пределы своего мира, отгороженного от жизни и проблем ее учеников — рабочих металлургического завода, приходит к пониманию, что школа не ограничивается ее стенами. Интересно, что роль учительницы, как в фильмах итальянских неореалистов, сыграла непрофессиональная актриса.

Аналогичным образом происходит развитие сюжета в фильме Александра Зархи **«Высота»** (1957), в центре которого также история любви и духовного развития героев — монтажников-высотников Николая Пасечника (Николай Рыбников) и Кати (Инна Макарова). В фильме Станислава Ростоцкого **«Дело было в Пенькове»** (1958) — «перевоспитание» и нравственное становление тракториста Матвея Морозова (Вячеслав Тихонов), под влиянием молодого специалиста-агронома Тони (Майя Менглет) потянувшегося к знаниям, к насыщенной событиями и делами жизни. В **«Неподдающихся»** (1959) Юрия Чулюкина — перевоспитание «неподдающихся» — бездельников и прогульщиков Анатолия Грачкина (Юрий Белов) и Виктора Громобоева (Алексей Кожевников), в **«Девчатах»** (1961) — легкомысленного лесоруба Ильи (Николай Рыбников). Поражает обилие фильмов, построенных по типу романа воспитания. Кажется, что вся страна учится и меняется — как в интеллектуальном, так и в нравственном плане.

В 1950-е гг. по-прежнему актуальной остается тема революции и, в особенности, гражданской войны, однако, решение данной темы следует линии, заданной не мейнстримом 1930–1940-х гг., но фильмами, в которых развивается альтернативный подход к изображаемым событиям, а в героических сценах звучит лирическая нота. В фильме Ю. Райзмана по сценарию Е. Габриловича **«Коммунист»** (1957) главный герой Василий Губанов (Евгений Урбанский) — обладатель негероической профессии завхоза на строительстве электростанции. Как отмечает Н. Зоркая, «в контрасте этого „официоза“ и намеренно простоты сюжетных перипетий (любовь героя к мужней жене, разлука), в сознательном снятии привычной казенщины — пафос картины. Главные деяния Василия Губанова — поездка из Шатуры в Москву, в Кремль, к самому Ленину за... гвоздями и героическая смерть на обратном пути в единоборстве

с бандой напавших на него кулаков»¹. Молодые режиссеры **Александр Алов** (1923–1983) и **Владимир Наумов** (род. 1927) снимают фильм «Павел Корчагин» (1956), авторскую версию романа Николая Островского, где показывают страшные условия мирного и военного быта, в которых проявляются героические стороны личности Павла Корчагина (Василий Лановой). Фильм **Григория Чухрая** (1921–2001) «**Сорок первый**» (1956) по повести Бориса Лавренева о трагической любви красноармейца Марютки (Изольда Извицкая), на счету которой сорок белогвардейцев, и пленного белогвардейца (Олег Стриженов), ставшего сорок первой жертвой Марютки, получил на Каннском кинофестивале в 1957 г. премию за оригинальный сценарий, гуманизм и поэтичность.

В 1950-е гг. вышел фильм, ставший событием в мировом кинематографе, единственный пока полнометражный российский фильм, получивший «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, — «**Летят журавли**» (1957) **Михаила Калатозова** (Калатозишвили, 1903–1973) по пьесе Виктора Розова «Вечно живые». Фильм не был заказан режиссеру в обычной практике сталинского кино, напротив, режиссер сам сделал выбор в пользу еще даже не напечатанного произведения. Встреча драматурга и режиссера произошла в более чем будничной обстановки, описанной Розовым, для которого все произошедшее представилось редким счастливым случаем:

Случай — спутник удач, в равной мере как и неудач. Случай — это трубный звук судьбы. Все идет хорошо, как говорится, «по плану», но вмешивается господин случай — и к чертовой матери летит все предполагаемое. <...> Однако не подумайте, что я отвергаю закономерность <...>, — но пока о случаях. Сейчас уже о совсем невероятном.

* * *

Как я уже писал, Надежда Федоровна Петровская, та соседка, которая жила в Зачмоне в первой от входной двери комнате, жарила для своих кошек рыбу, а я варил мясной суп, стоя у керосинки, но в другом конце коридора. Вижу, с улицы вошел импозантный человек в элегантной шляпе, дорогом костюме, в тщательно начищенных ботинках; переступив порог, он замер, окинул несколько растерянным взглядом наш трущобный коридор и произнес, ни к кому не обращаясь:

— Я, кажется, не туда попал.

¹ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. М.: Алетейя, 2006. С. 299.

Надежда Федоровна, переворачивая ножиком рыбу, спросила:

— А вам кого нужно?

— Извините, — отозвался элегантный мужчина, — мне нужен драматург Розов.

— Вон он что-то варит, — указывая в мою сторону, сказала Надежда Федоровна, — кажется, суп.

Элегантный мужчина, почти не веря своим глазам, робко двинулся по коридору в мою сторону и, подойдя, спросил: — Вы Виктор Сергеевич Розов?

— Да, — признался я.

— Меня зовут Михаил Константинович Калатозов, я кинорежиссер.

— А! — вырвалось у меня. — Проходите, пожалуйста.

Я убавил слегка керосинку, чтобы не выкипел суп, открыл дверь в свою комнату-келью, и мы вошли. <...> Михаил Константинович думал, что я живу в отдельной квартире, оттого так его поразил вид нашего коридора-общезития.

— Я хочу поставить фильм по вашей пьесе «Вечно живые», не согласитесь ли вы написать сценарий?

— Вы видели спектакль?

— Нет, спектакль я не видел, я прочел вашу пьесу в журнале «Театр».

— Но журнал еще не вышел.

— Я читал в гранках, — и, улыбнувшись, Калатозов добавил. — Они были сырыми.

Мне это понравилось.

— Я никогда не писал сценариев, не умею, не знаю, как это делается.

— Попробуйте, я уверен — получится.

— Знаете, — сказал я, — буду писать так, будто сижу в зале кино-театра и передо мной на экране идет лента.

Михаил Константинович улыбнулся и сказал:

— Вот именно так и нужно писать².

Из этой встречи родился шедевр. В фильме рассказывается история Вероники (Татьяна Самойлова), которая, не дождавшись ушедшего на фронт добровольцем Бориса (Алексей Баталов), вышла замуж за его сводного брата талантливого пианиста Марка (Александр Шворин),

² Розов, В. *В московском ополчении*. М.: Алисторус, 2020 [Эл. книга].



Вероника в предсмертном видении Бориса. Кадр из фильма «Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов)

но, осознав вскоре свою ошибку, рассталась с Марком и, несмотря на известие о смерти Бориса, стала ждать его возвращения. Фильм вошел в историю кинематографа режиссурой Калатозова и операторской работой **Сергея Урусевского** (1908–1974), художника по образованию, пришедшего в кинематограф после решившей его судьбу встречи с Александром Родченко. Калатозов создал психологическую драму при помощи сложной системы образов-мотивов, параллелизма, повторов, метафор... Так, видение умирающим Борисом Вероники в белом свадебном платье, спускающейся с ним по лестнице, — метафора невесты-смерти и нисхождения-погребения. В то же время от белого платья Вероники в предсмертном видении Бориса тянется нить к белому платью Вероники в сцене встречи возвращающихся с фронта солдат в финале фильма.

Вероника, решившаяся на самоубийство и бросившаяся к железнодорожной станции, — аллюзия на самоубийство Анны Карениной в одноименном романе Льва Толстого. Дефрагментация тела героини в данном эпизоде (ноги, лицо, руки) — это проигрывание возможного варианта



Вероника и маленький Борис. Кадр из фильма «Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов)

смерти и одновременно гибель героини в ее прежнем ипостаси неверной возлюбленной. Спасение героини через спасение ребенка, опасно шагнувшего под колеса машины, представлено Калатозовым в христианских мотивах жертвы и воскресения: спасенный мальчик оказывается Борисом, а возраст мальчика — три месяца и три года — явная отсылка к возрасту Христа. Работа оператора Сергея Урусевского в фильме «Летят журавли» до сих пор считается недосягаемым образцом операторского искусства. Известность получила, в первую очередь, сцена гибели Бориса, для которой Урусевский специально придумал и сконструировал круговые операторские рельсы: кружащиеся верхушки берез в глазах Бориса. Хрестоматийными стали сцены разговора Вероники и Марка на набережной, проводов на фронт, «падения» Вероники. Клод Лелуш решил стать режиссером под влиянием фильма «Летят журавли», в съемках которого он, случайно оказавшись на Мосфильме, два дня принимал участие в качестве помощника оператора.

Фильмы Григория Чухрая «**Баллада о солдате**» (1959) и Сергея Бондарчука (1920–1994) «**Судьба человека**» (1959) по рассказу Михаила Шолохова также пересматривают привычные героические сюжеты фильмов о войне. В «Балладе о солдате» история восемнадцатилетнего солдата Алеши Скворцова (Владимир Ивашов), получившего во время войны недельный отпуск для поездки домой, закольцована в воспоминании его матери, ждущей возвращения с войны своего погибшего сына. Героизм Алеши проявляется не только на фронте, когда он подбивает фашистские танки, но и на протяжении всей дороги домой, когда он, забывая о себе и своих интересах, помогает окружающим людям. В «Судьбе человека» героем оказывается Андрей Соколов (Сергей Бондарчук), попавший во время войны в немецкий концлагерь и сохранивший в нечеловеческих условиях концлагеря человеческое достоинство. Созданный в начале 1960-х гг. по роману Константина Симонова фильм Александра Столпера «**Живые и мертвые**» (1963) не только показывает военные будни, но и затрагивает тему сталинских репрессий — новая тема в советском кинематографе.

Другие фильмы периода 1950-х гг. с сюжетами о жизни простого человека, о его проблемах, о его силе духа, победе над обстоятельствами, о дружбе и взаимопомощи — это «Дом, в котором я живу» (1957) **Льва Кулиджанова** (1924–2002) и **Якова Сегеля** (1923–1995), «Два Федора» (1958) **Марлена Хуциева** (1925–2019), «Екатерина Воронина» (1957) **Исидора Анненского** (1906–1977), «Неоконченная повесть» (1955) Фридриха Эрмлера и «Человек родился» **Василия**

Ордынского (1923–1985). В 1960-е гг. тема простого человека, который в трудной ситуации становится героем, развивается в фильме **Василия Шукшина** (1929–1974) «Живет такой парень» (1964). Создаются фильмы о деревенской жизни, деревенских жителях, их повседневных делах и проблемах, далекие от лакированной действительности «Кубанских казаков»: «Председатель» (1964) **Алексея Салтыкова**, «Три тополя на Плющихе» (1967) **Татьяны Лиозновой** (1924–2011), «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967) **Андрея Кончаловского** (род. в 1937). Кончаловский, стремясь в духе неореализма передать течение жизни, практически отказался от профессиональных актеров (в фильме только две профессиональные актрисы) и снимал жителей деревни с синхронной записью звука.

В 1950-е гг. выходит много кинокомедий: «Карнавальная ночь» (1956) **Эльдара Рязанова** (1927–2015), «Укротительница тигров» (1954) **Надежды Кошеверовой** (1902–1989) и **Александра Ивановского** (1881–1968), «Медовый месяц» (1956) Кошеверовой. В 1960-е гг. жанр комедии продолжает развиваться: **Леонид Гайдай** (1923–1993) снимает фильмы «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (1965), «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966), «Бриллиантовая рука» (1968), **Владимир Фетин** (1925–1981) — «Полосатый рейс» (1961), **Генрих Оганисян** (1918–1964) — «Три плюс два» (1963), Э. Рязанов — «Берегись автомобиля» (1966). В начале 1960-х гг. начинает обретать популярность жанр научной фантастики. С огромным успехом, несмотря на отрицательные рецензии критиков, демонстрируется фильм **Геннадия Казанского** и **Владимира Чеботарева** «Человек-амфибия» (1961). Выходит много детских приключенческих фильмов: «Неуловимые мстители» (1966) и «Новые приключения неуловимых» (1968) **Эдмонда Кеосаяна** (1936–1994), «Республика Шкид» (1966) **Геннадия Полоки** (1930–2014).

В 1950-е гг. **Марк Донской** в характерной для него метафорической манере снял фильм-экранизацию рассказа **М. М. Коцюбинского** о гуцульских крестьянах «Дорогой ценой» (1957). Фильм Донского, не пользовавшийся популярностью в Советском Союзе, однако, получил широкую известность и признание на Западе (под названием «Лошадь, которая плачет»). В 1960-е гг. **Сергей Параджанов** (1924–1990) создал в стиле поэтического кино две свои наиболее значительные картины: «Тени забытых предков» (1964) по **Михаилу Коцюбинскому** и «Цвет граната» (1968). Несмотря на принципиально отличную работу камеры в этих фильмах — быстрое движение камеры в первом и фиксация

композиции и медленное движение камеры во втором — главным в обоих фильмах становится визуальное восприятие кадра как картины или коллажа.

Особняком стоит непризнанный современниками фильм М. Калатозова **«Неотправленное письмо»** (1959), продолжающий традицию поэтического монтажного кино, о геологоразведочной экспедиции в якутской тайге. Четыре участника экспедиции, четыре судьбы, четыре характера, один за другим уходящие из жизни. Борьба за успешное обнаружение алмазов постепенно сменяется борьбой за выживание в суровых условиях таежной зимы; ритм фильма замедляется параллельно с замерзанием природы; на смену эмоциональной напряженности конфликтов между героями приходит беспристрастие и равнодушие природы. В финале река выносит к людям последнего оставшегося в живых геолога (Иннокентий Смоктуновский), но сцена спасения лишена торжественного пафоса победы. В сценарии финальная сцена была сценой гибели героя, а неотправленным письмом становился сам фильм об экспедиции.

Фильм **«Неотправленное письмо»** предваряет феномен шестидесятников. **Шестидесятники** — это субкультура советской интеллигенции, к которой относится поколение, родившееся между 1925 и 1935 гг., то есть те, кому в 1960-е гг. было 30–40 лет. Многие шестидесятники — дети родителей, пострадавших от сталинских репрессий, однако, они не диссиденты, не тайные противники советского режима. Условно шестидесятники делятся на «физиков» — представителей научно-технической интеллигенции — и «лириков» — представителей гуманитарной интеллигенции. «Физики» романтизировали научно-технический прогресс, «лирики» выступали за первенство поэтического взгляда на мир в противовес механистическому развитию цивилизации. Считается, что настроения шестидесятников после XX съезда, разоблачившего культ Сталина, выражают такие фильмы как **«Летят журавли»** М. Калатозова, **«Девять дней одного года»** (1962) Михаила Ромма, **«Я шагаю по Москве»** (1963) Георгия Данелии, **«Застава Ильича»** («Мне двадцать лет») (1964) Марлена Хуциева. Актерами-шестидесятниками были Иннокентий Смоктуновский, Олег Табаков, Олег Ефремов, Михаил Ульянов, Евгений Леонов, Олег Басилашвили, Валентин Гафт.

Эмблемой 1960-х стали два фильма по сценариям **Геннадия Шпаликова** (1937–1974), поэта, режиссера, сценариста: **«Я шагаю по Москве»** (1963) **Георгия Данелии** (1930–2019) и **«Застава Ильича»** (1964) **Марлена Хуциева** (1925–2019). В фильме **«Я шагаю по Москве»** главный герой метростроевец Коля (Никита Михалков),

подобно волшебнику, помогает встречающимся на его пути людям — поэту-сибиряку Володе (Алексей Локтев), которому не у кого остановиться в Москве, другу Саше (Евгений Стеблов), которому нужна короткая отсрочка от армии, чтобы успеть жениться. Это фильм о широте и доброте души простого москвича, о радости жизни, о том, что чудесное можно найти даже в толкучке большого города. «Застава Ильича» воспроизводит многие события периода 1960-х: парады, вечеринки, вечер в Политехническом институте, где известные поэты читают свои стихи. Критика обрушилась на фильм, так как считалось, что режиссер показал отсутствие идеалов у молодого поколения, его недостаточность по сравнению с поколением «отцов», участвовавших в гражданской войне. Оба фильма, «Я шагаю по Москве» и «Застава Ильича», относятся к так называемому «поэтическому кино», получившему развитие в советском кинематографе в 1960-е гг., то есть кино о поэзии простых вещей, в котором главная роль отводится не сюжету, а деталям и мотивам, выступающих в фильме на первый план.

Нея Зоркая считает характерными чертами кино шестидесятников сокращение дистанции между кино и жизнью, отмену многих табу социалистического реализма, в частности, появление на экране «неблагонадежных» героев (незамужней беременной девушки-комсомолки в фильме «Человек родился», пьяницы в фильме «Когда деревья были большими», 1961, Льва Кулиджанова), а главное — реабилитацию автора-творца, автора-новатора, свободного в своем художественном поиске³. Моделью старого бюрократического мира, разрушенного не терпящей бюрократизма молодежью, стал пионерский лагерь в фильме **Элема Климова** (1933–2003) «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964). Изгнанный из лагеря за нарушение правил поведения пионер Костя Иночкин (Виктор Косых) тайно живет в лагере, а друзья-пионеры всячески помогают ему скрываться и обманывать начальство. Климов использует гротеск и точку зрения ребенка — наивную позицию, чтобы раскрыть сущность характеров и ситуаций, в частности канцеляризм и бюрократизм начальника лагеря товарища Дынина (Евгений Евстигнеев). Аналогичный прием — точка зрения ребенка как способ раскрытия сути происходящего — используется многими режиссерами-шестидесятниками, тем самым, образуя серию фильмов «мир глазами ребенка», среди которых «Сережа» (1960)

³ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 336–339.

Геorgia Дanelии и Игоря Таланкина (1927–2010) по одноименной повести Веры Пановой, «Друг мой, Колька!» (1961) и «Звонят, откройте дверь» (1965) **Александра Митты** (род. в 1933), «А если это любовь?» (1962) Ю. Райзмана⁴.

Один из первых фильмов **Андрея Тарковского** (1932–1986) «**Иваново детство**» (1962) по мотивам рассказа Владимира Богомолова «Иван» — это также мир глазами ребенка, только в данном случае — это война глазами двенадцатилетнего мальчика (Николай Бурляев), после гибели родителей ставшего разведчиком. Тарковский определяет концепцию фильма как анализ разрушительного для детской психики процесса раннего взросления на войне:

В «Ивановом детстве» я не пытался анализировать сам процесс, а скорее состояние человека, на которого воздействует война. Если человек разрушается, то происходит нарушение логического развития, особенно когда это касается психики ребенка⁵.

Фильм балансирует между жестокой «взрослой» реальностью войны и снами Ивана, в которых мальчик возвращается в детство.

Первый полнометражный фильм Андрея Кончаловского по одноименной повести Чингиза Айтматова «**Первый учитель**» (1965), которым режиссер защитил диплом в институте кинематографии, — переосмысление опыта первых лет советской власти после окончания гражданской войны. Красноармеец Дюйшан (Болот Бейшеналиев), приехавший в киргизский аул, чтобы построить там школу и, в идеале, новую систему отношений между людьми, оказывается далеко не идеальным строителем светлого будущего: увлеченность своим делом, самоотверженность, деликатность и доброта Дюйшана сочетаются с радикализмом поступков, одержимостью, душевной слепотой и даже жестокостью.

В 1960-е гг. в кино приходят женщины-режиссеры, которые, как и режиссеры-мужчины, пытаются переосмыслить опыт войны и опыт прошлого, а также по-другому взглянуть на сегодняшнюю действительность. В фильме **Ларисы Шепитько** (1938–1979) «**Крылья**» (1966) главная героиня Надежда Петрухина (Майя Булгакова), военная летчица,

⁴ Там же. С. 339–342.

⁵ Тарковский, А. «Жизнь рождается из дисгармонии» [Беседу вел Николай Гибу] // *Киноведческие записки*. 2001. № 50. Цит. по: Тарковский, А. Жизнь рождается из дисгармонии... Из интервью 1967 г. // *Сеанс*. Проект «Чапаев». Эл. ресур: с <https://chapaev.media/articles/8413>

герой войны, не может найти себе места в современной жизни несмотря на то, что она директор ПТУ, депутат горсовета, уважаемый в городе человек. В фильме много флешбэков, которые отсылают к светлым моментам в прошлом героини, в т. ч. военном. В финале героиня, которая хочет вырваться из окружающей, неинтересной для нее жизни, садится в учебный самолет, тем самым, вновь обретая крылья. Однако конец фильма остается открытым: героиня то ли кончает жизнь самоубийством, то ли все-таки возвращается на взлетную площадку. Режиссером задумывалось первое. Фильм Шепитько не только поднимает тему трагедии человека, не вписывающегося в окружающую действительность, но и ставит вопрос о социальной роли, отведенной женщине в советском пространстве.

В конце 1960-х, когда недолгая «оттепель» подошла к концу, возникла субкультура туристов-походников, основанная на романтизации жизни геолога в тяжелых климатических и погодных условиях. В примитивном таежном быте геологов-разведчиков выделась особенная простота и свобода, которых была лишена цивилизованная жизнь горожанина. Сибирь, традиционное место ссылки и заключения, выступала «перевернутым» миром, в котором действовали другие, чем в официальной культуре, законы и правила. В конце 1960-х многие интеллигенты-горожане стали ходить в турпоходы, возникла целая культура: песенная, стихотворная, кинематографическая... К данной культуре относится фильм **Кире Муратовой** (1934–2018) **«Короткие встречи»** (1967), смело, даже для своего времени, сопоставивший пустоту и бесполезность деятельности партийного функционера Валентины Ивановны (Кира Муратова) и романтику и полноту жизни геолога-разведчика Максима (Владимир Высоцкий) и в то же время показавший, с одной стороны, душевную доброту Валентины и глубину ее чувства к Максиму и, с другой, безответственность Максима и легковесность его жизненной позиции. «Короткие встречи» входят в традицию поэтического кино 1960-х своим нюансированием движений человеческой души.

Неожиданно в духе шестидесятников снял фильм Михаил Ромм, режиссер старшего поколения. Герои фильма **«Девять дней одного года»** (1962) физики-ядерщики — экспериментатор-практик Гусев (Алексей Баталов) и теоретик Куликов (Иннокентий Смоктуновский) — представляют собой два разных подхода к науке: путь самопожертвования и путь наслаждения жизнью. В то же время Гусев и Куликов — две стороны личности советского ученого, теоретическая и практическая. Фильм

по-новому подошел к теме любви и семейной жизни, показав сложный комплекс отношений дружбы, сотрудничества, соперничества, выбора, любви и долга в любовном треугольнике Гусев — Куликов — Леля (Татьяна Лаврова). О физиках — исследователях грозы, о верности идее, о предательстве и о плате за него был снят еще один фильм — «Иду на грозу» (1965) **Сергея Микаэляна** (1923–2016) по одноименному роману Даниила Гранина. Фильм передал атмосферу 1960-х гг., когда профессиональная одержимость и дружеская взаимопомощь ставилась в жизни во главу угла. О лирике, вошедшей в жизнь физика, рассказывает фильм **«Еще раз про любовь»** (1968) **Георгия Натансона** (1921–2017) по пьесе Эдварда Радзинского «104 страницы про любовь», ставший лидером проката в 1968 г. Фильм показал одержимость ученого (Александр Лазарев) научной идеей и в то же время негармоничность жизни, основанной только на работе, и непреходящую важность любви. Многие в фильме были нетипичным для советского экрана: женственная героиня, сыгранная Татьяной Дорониной, знакомство героев в ресторане, близкие отношения в первый день знакомства, активная позиция женщины, первой признавшей себя в любви. Тем не менее, Лазарев и Доронина стали культовыми фигурами, а песня героини Дорониной о солнечном зайчике — ускользающей мечте (стихи Новеллы Матвеевой) — любимой песней советской молодежи.

*Экскурс***Второй Всесоюзный съезд советских писателей о будущем советского кинематографа**

Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954 г.), поставивший задачу довести выпуск фильмов до 150 фильмов в год, сформулировал основные требования не только к литературе, но и к киноискусству. Более детально путь, по которому будет двигаться советский кинематограф, был очерчен в докладах двух кинорежиссеров, преподавателей Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК), Сергея Герасимова и Александра Довженко. Позиции режиссеров, выступивших соответственно в четвертый и шестой дни съезда, существенно разошлись, причем расхождение началось на уровне выбора ориентиров, высветив тем самым различие критериев, на основании которых оценивались кинокартины.

Для Герасимова образец для подражания — это произведения 1930-х гг., отвечающие требованиям социалистического реализма: «Чапаев» (1934, Ленфильм) режиссеров Васильевых, «Встречный» (1932, Ленфильм) Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Депутат Балтики» (1937, Ленфильм) А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме (1934, 1937, 1938, Ленфильм) Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» (1936, Мосфильм) Е. Дзигана, «Щорс» (1939, Киевская киностудия) А. Довженко.

Довженко, в отличие от Герасимова, не перечисляет фильмы-ориентиры. Напротив, он указывает на количественное и качественное отставание современного кинематографа от того уровня, на котором он может и должен находиться. Ежегодное сокращение количества создаваемых фильмов, характерное для позднего сталинского кинематографа, отнюдь не означало автоматического перехода количества в качество. Ссылаясь на кривую Гаусса — математическое распределение вероятностей, Довженко доказывает, что сокращение кинопроизводства неизбежно ведет к сокращению числа шедевров. Ошибка кинематографистов предшествующего съезду исторического периода видится режиссеру в излишнем увлечении историческим прошлым, неоправданных исторических параллелях и связанной с увлечением историческим декором театральщине.

Герасимов, даже в статьях, высоко оценивающих творчество Довженко, отрицательно относится к его стремлению сделать изображаемых людей и их окружение лучше и красивее, чем они есть на самом деле, усматривая в этом проявления формализма, понимаемое как увлечение внешними приемами. Продолжая политику осуждения формализма, борьба с которым обострилась в конце 1940-х гг. в ходе очередной кампании, на этот раз в музыке, Герасимов представляет формализм в негативном свете: формалистические влияния оценивает как «буржуазные», утверждающие «теорию „искусства для искусства“, бездумную эксцентриаду и подмену образного воплощения действительности так называемым „монтажем аттракционов“»¹.

Осуждение «эксцентриады» и «монтажа аттракционов» — это, конечно, выпад против Эйзенштейна. Герасимов как будто забывает, что сам начинал работать в кино, влившись в молодежную группу кинематографистов, именовавших свое объединение Фабрикой Эксцентричного актера (ФЭКС). Прозвучавшая в докладе критика Эйзенштейна и последовательное отмежевание от принципов монтажного кино обусловлены стремлением Герасимова сформулировать на съезде принципы новой теории выразительности. Как и Эйзенштейн, он хорошо знает теорию эмоций Уильяма Джеймса, на которую тот опирался в поисках способов эмоционального воздействия на зрителя, однако, в отличие от Эйзенштейна, подвергает ее критике как низводящую человека до уровня животного и потому несостоятельную². Герасимов рассматривает эмоциональность как явление высокого духовного порядка, а не как механическую зависимость эмоций от определенных движений. Собственно переосмысление способов передачи эмоционального состояния и является одним из тех ключевых моментов, где кардинально расходятся взгляды Герасимова и Довженко.

Довженко в корне не согласен с оценкой Герасимовым творчества Эйзенштейна. Эйзенштейн — единственный режиссер, упомянутый в докладе Довженко, и безусловный ориентир. Для Довженко важен не только «Броненосец Потемкин», но и критикуемый Герасимовым «Октябрь», а главное — для него важна теория выразительности, как ее понимает Эйзенштейн. Довженко, отрицающий поиск истины без

¹ *Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15–26 декабря 1954 года. Стенографический отчет.* М.: Советский писатель, 1956. С. 200.

² Герасимов, С. *Собрание сочинений в трех томах.* М.: Искусство, 1984. Т. 3. С. 127.

«человеческих эмоций», вторит Эйзенштейну: «Для того, чтобы волновать зрителя, надо не только артистам, надо автору быть взволнованным. Для того, чтобы потрясать, надо быть потрясенным. Для того, чтобы радовать, просветлять душевный мир зрителя и читателя, надо нести просветленность в своем сердце и правду жизни поднимать до уровня сердца, а сердце нести высоко»³. В этих словах явная отсылка к «Монтажу аттракционов», где «аттракцион» определяется как «*всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего*»⁴. Проявление чувств, без которых не может быть настоящего искусства, понимается не как сентиментальность или пессимизм, но как глубокое и личное переживание настоящего, а сила страдания определяется «не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясения»: «Я верю в победу братства народов, верю в коммунизм, но если при первом полете на Марс любимый мой брат или сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери. (Аплодисменты.) Я скажу, что я страдаю. Я прокляну небесные пространства и буду плакать по ночам в своем саду, закрывая шапкою рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные»⁵.

Оба режиссера — Герасимов, и Довженко — заговорили на съезде о необходимости показа внутреннего мира советского человека и того, как он проявляется в любви, но заговорили по-разному. Герасимов говорил о необходимости изображения на экране личной жизни героев, но при этом ставил вопрос: что считать личной жизнью? По его мнению, «если, в отличие от государственных обязанностей, личной жизнью следует считать отношения с семьей, с приятелями, что может быть раскрыто только дома, за обеденным столом, или на охоте с выпивкой, рассказами и воспоминаниями, то думается, что это еще очень уклончивое решение серьезнейшей творческой задачи», так как «неделимость личного и общественного есть все же основной признак характера советского героя»⁶. Герасимов и позднее будет постоянно подчеркивать

³ *Второй Всесоюзный съезд советских писателей*. С. 335.

⁴ Эйзенштейн, С. М. *Монтаж*. М.: Музей кино, 2000. С. 20. Курсив Эйзенштейна.

⁵ *Второй Всесоюзный съезд советских писателей*. С. 336.

⁶ Там же. С. 206.

связь личного и общественного, отмечая невозможность отрыва жизни человека от жизни общества и настаивая на изображении любви как созидательного начала, конструктивной силы.

Герасимов делает особый акцент на словесной организации фильма как способа передачи чувства. При этом он выступает не столько против немых сцен, сколько против увлечения физическими действиями, так как, вслед за Станиславским считает, что актер должен действовать «внутренне и внешне», т. е. передавать не только физические движения героя, но и процесс мышления человека⁷. Довженко, для которого поэтический монтаж остается средством выражения кинематографического значения, менее озабочен внешним и внутренним в актерской игре. Он делает акцент на молчании и на тишине, которая может говорить громче слов: «Разве тишина не говорит подчас больше всяких слов? Тишина труда, гармонически слаженного? Тишина пространства? Тишина патетическая или тишина лирическая, покоя? Тишина созерцания? Тишина мышления, творчества, тишина результата и т. п.? Тишина глубоких душевных состояний, мышления, раздумья?»⁸. В отказе от показа на экране проявлений любви он видит угрозу обеднения сердец молодых современников и выдвигает на первый план страстность, которая требует от режиссеров новаторства, поиска новых форм, делает произведение искусства живым. В духе Достоевского режиссер призывает к возвращению страдания в сюжет кинопроизведений. Именно страдание, а не преодоление трудностей, может и должно привести зрителей к катарсису.

Герасимов и Довженко разошлись по ряду вопросов, начиная от доминирования того или иного кинематографического метода и кончая концепцией нового советского человека. Для Герасимова «монтаж аттракционов», или «интеллектуальное кино», — это проявление формального метода, оцениваемого негативно. Для Довженко — это специфическое поэтическое видение, изначально присущее кинематографу. В 1954 г. Герасимов уже чувствует изменение исторической парадигмы: подвергает критике фильмы, поддержанные официальной прессой, и осуждает культ личности (без имени Сталина, так как пока еще 1954 год). Довженко на съезде (но не в творчестве) более озабочен сменой кинематографической парадигмы. В его выступлении — критика театральности и излишней литературоцентричности кино, его неэмоциональности и непоэтичности. Болезнь и смерть не позволили Довженко снять по собственному сценарию фильм

⁷ Герасимов, С. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 3. С. 132–133.

⁸ *Второй Всесоюзный съезд советских писателей*. С. 334.

«Поэма о море», законченный его вдовой и получивший противоречивые оценки в прессе (1958, реж. Ю. Солнцева, Мосфильм), который мог бы стать художественным примером высказанных на съезде требований к киноискусству. А Герасимов, по его собственному выражению, старавшийся «смотреть жизни в глаза», вскоре после съезда начнет съемки трехсерийного фильма «Тихий Дон» (1957–1958, к/с им. М. Горького).

Развитие кинематографа в последующие годы можно представить, с одной стороны, как следование одной из предложенных позиций — Герасимова или Довженко, с другой — как балансирование между ними. Поэтический монтаж, эмоциональность и лиричность чередуются с построением фильма как диспута (традиция, берущая начало еще в фильме «Великий гражданин» Ф. Эрмлера), в которых обсуждение общественных вопросов переносится в приватное пространство беседы с любимым человеком. Победа через страдание — с победой, которой герой фильма добивается только в борьбе. Ориентация на оригинальный сценарий — с литературоцентричностью и ориентацией на литературную основу фильма.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «А если это любовь?» (1962, реж. Ю. Райзман).
- «Баллада о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай).
- «Берегись автомобиля» (1966, реж. Э. Рязанов).
- «Большая семья» (1954, реж. И. Хейфиц).
- «Бриллиантовая рука» (1968, реж. Л. Гайдай).
- «Весна на Заречной улице» (1956, реж. М. Хуциев и Ф. Миронер).
- «Возвращение Василия Бортникова» (1952, реж. Вс. Пудовкин).
- «Высота» (1957, реж. А. Зархи).
- «Два Федора» (1958, реж. М. Хуциев).
- «Девчата» (1961, реж. Ю. Чулюкин).
- «Девять дней одного года» (1962, реж. М. Ромм).
- «Дело было в Пенькове» (1958, реж. С. Ростоцкий).
- «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964, реж. Э. Климов).
- «Дом, в котором я живу» (1957, реж. Л. Кулиджанов и Я. Сегель).
- «Дорогой ценой» (1957, реж. М. Донской).

- «Екатерина Воронина» (1957, реж. И. Анненский).
«Еще раз про любовь» (1968, реж. Г. Натансон).
«Живет такой парень» (1964, реж. В. Шукшин).
«Живые и мертвые» (1963, реж. А. Столпер).
«Застава Ильича» («Мне двадцать лет», 1964, реж. М. Хуциев) «Человек родился» (1956, реж. В. Ордынский) .
«Звонят, откройте дверь» (1965, реж. А. Митта).
«Иваново детство» (1962, реж. А. Тарковский).
«Иду на грозу» (1965, реж. С. Микаэлян).
«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967, реж. А. Кончаловский).
«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966, реж. Л. Гайдай).
«Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов).
«Когда деревья были большими» (1961, реж. Л. Кулиджанов).
«Коммунист» (1957, реж. Ю. Райзман).
«Короткие встречи» (1967, реж. К. Муратова).
«Крылья» (1966, реж. Л. Шепитько).
«Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов).
«Медовый месяц» (1956, реж. Н. Кошеверова).
«Неоконченная повесть» (1955, реж. Ф. Эрмлер).
«Неотправленное письмо» (1959, реж. М. Калатозов).
«Неподдающиеся» (1959, реж. Ю. Чулюкин).
«Неуловимые мстители» (1966, реж. Э. Кеосаян).
«Новые приключения неуловимых» (1968, реж. Э. Кеосаян).
«Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (1965, реж. Л. Гайдай).
«Первый учитель» (1965, реж. А. Кончаловский).
«Пес Барбос и необычный кросс» (1961, реж. Л. Гайдай).
«Полосатый рейс» (1961, реж. В. Фетин).
«Поэма о море» (1958, реж. Ю. Солнцева).
«Председатель» (1964, реж. А. Салтыков).
«Республика Шкид» (1966, реж. Г. Полока).
«Сережа» (1960, реж. Г. Данелия и И. Таланкин).
«Сорок первый» (1956, реж. Г. Чухрай).
«Судьба человека» (1959, реж. С. Бондарчук).
«Тени забытых предков» (1964, реж. С. Параджанов).

- «Три плюс два» (1963, реж. Г. Оганисян).
- «Три тополя на Плющихе» (1967, реж. Т. Лиознова).
- «Укротительница тигров» (1954, и А. Ивановский).
- «Цвет граната» (1968, реж. С. Параджанов).
- «Человек родился» (1956, реж. В. Ордынский).
- «Человек-амфибия» (1961, реж. Г. Казанский и В. Чеботарев).
- «Я шагаю по Москве» (1963, реж. Г. Данелия).

Раздел VI.

АВТОРСКОЕ КИНО И МЕЙНСТРИМ: ЭПОХА 1970-х ГОДОВ

Содержание раздела: авторское кино; Андрей Тарковский; «Солярис»; «Сталкер»; период застоя и «полочное» кино; комедии Э. Рязанова

Еще в 1960-е гг. в кинематографе возник феномен «авторского кино». Под авторским или режиссерским кино понимается кино, в котором режиссер не только выступает в роли демиурга, но и несет ответственность за все стороны своего творения — от идеи и сценария до монтажа и звукового сопровождения. Авторское кино (Арт-синема/Art Cinema, Арт-хаус/Art house, авторский интеллектуальный европейский кинематограф), как правило, соотносится с определенными режиссерскими именами. Наталья Самутина считает, что существуют три основных «канона» режиссеров-авторов: «большой канон», в который входят режиссеры периода максимальной популярности арт-синема (Феллини, Антониони, Висконти, Бергман, Годар, Тарковский, Фасбиндер, Вайда и др.); канон, альтернативный первому и включающий, главным образом, режиссеров американского студийного кино (Хичкок); интернациональный и кросс-континентальный канон режиссеров конца XX–начала XXI века, продолжающих линию «высокого» индивидуализированного кино (Гринуэй, Тарантино, Линч, Кустурица, Муратова, Сокуров, Иоселиани, и др.)¹.

¹ Самутина, Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // *Киноведческие записки*, 2002, № 60. Эл. ресурс: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/KINO_AVTORSKOE_REZHISSERSKOE_KINO.html.

В Советском Союзе возникновение авторского кино относится к периоду 1960-х гг. Режиссеры в 1960-е гг. обладали широкими возможностями благодаря инновациям в области цвета, света, формата и движения камеры, сильно изменившим лицо кинематографа по сравнению с ранним периодом истории кино. Кинематографическая техника давала режиссерам выбор. Фильмы Сергея Параджанова и Андрея Тарковского — это авторское кино с характерным визуальным стилем, характерными темами, способами выражения «авторской точки зрения» и т. д. Каждый фильм представляет собой авторскую концепцию сценария, в создании которого, как правило, участвует сам режиссер.

Тарковский снимал фильмы медленно: на работу над каждым фильмом уходило несколько лет. Фильм **«Андрей Рублев»** (1966), вышедший в ограниченный прокат в 1971 г., а в широкий прокат только в 1987 г., но, тем не менее, показанный вне конкурса на фестивале в Каннах в 1969 г. и получивший приз ФИПРЕССИ (Международной Федерации кинопрессы), — это рассказ о небольшом периоде жизни русского иконописца Андрея Рублева (Анатолий Солоницын) и размышление об истоках творчества, о доле творца, о вечных вопросах Добра и Зла. В поэтическом прологе возникает образ «крыльев холопа», отсылающих к фильму Юрия Тарича **«Крылья холопа»** (1926) по сценарию Константина Шильдкрета, Виктора Шкловского и Юрия Тарича. Так, в киноповествование входит тема полета, задающая один из метафорических планов интерпретации событий фильма. Фильм снят языком кино 1960-х гг.: со стремлением к реалистичности и в то же время с многочисленными кинометафорами, с противопоставлением черно-белого и цветного изображения (фильм черно-белый, последняя часть фильма цветная), с рапидной съемкой и т. п. Тарковский, стремясь передать дух эпохи Андрея Рублева и добываясь «правды прямого наблюдения» — «физиологической» правды, снимал актеров практически без грима. Реакция на фильм, даже после его выхода в урезанном варианте, была бурной и противоречивой: от восторга до обвинений в жестокости, «несердечности» (Александр Солженицын).

Автобиографический фильм Тарковского **«Зеркало»** (1974) совмещает различные временные пласты и различные модальности. По мнению С. И. Фрейлиха, «Зеркало» — главная картина Тарковского, так как зеркало — его главная тема: «в личном плане сюжет картины с таким названием составила жизнь его матери; в плане философском она отражает трагичность существования, смысл которого человек осознает

в момент, когда „мир сдвинут с места“². Один из смыслов зеркала — «мистический собеседник, одновременно подтверждающий и опровергающий нашу самоидентичность»³. Можно сказать, что «запечатленное время» (название записок режиссера о проблемах времени, монтажа и т. п.) — также одна из главных тем Тарковского.

Фильмы «**Солярис**» (1972) и «**Сталкер**» (1979) появились в результате обращения режиссера к жанру научной фантастики — роману «Солярис» Станислава Лема и повести «Пикник на обочине» Аркадия и Бориса Стругацких. Как и в «Андрее Рублеве», Тарковский продолжает развивать кинематографическую поэтику вещи как способа выхода в концептосферу авторского сознания. Как и в «Андрее Рублеве», Тарковский принципиально отказывается от внешних эффектов, несмотря на то, что снимает фантастический фильм.

Тарковский видел главный смысл «Соляриса» не в постановке вопроса о возможностях и формах контакта с внеземным разумом, а в нравственной проблематике, которая, по его мнению, может проявляться в областях, не связанных непосредственно с моралью, к которым, в частности, он относил проводимые в космосе научные исследования. Создавая «Солярис», Тарковский вступил в полемику со Стэнли Кубриком, а именно: с научно-фантастическим фильмом Кубрика «2001: A Space Odyssey» («Космическая одиссея 2001», 1968). По мнению Тарковского, в «Космической одиссее 2001», получившей премию «Оскар» за спецэффекты и комбинированные съемки, Кубрик уделил слишком большое внимание технической стороне как самого фильма, так и космического путешествия, увлекшись техническими возможностями и созданием достоверного образа межпланетного корабля. Кроме того, в качестве одного из героев Кубрик вывел компьютер по имени ХАЛ 9000, смоделировав конфликт и состязание между астронавтом и компьютером. Тарковский, как кажется, проигнорировавший открытость и многозначность финала «Космической одиссеи 2001», в противовес технократической интерпретации фильма Кубрика стремился показать путешествие в космос не как пространственное перемещение, а как своеобразный путь к себе и в себя. В свою очередь, Станислав Лем остался недоволен киноверсией «Соляриса», считая, что Тарковский вывернул наизнанку его концепцию космоса, о чем и заявил в известном интервью московской газете:

² Фрейлих, С. И. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. М., 2009. С. 277.

³ Руднев, В. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1997. С. 102.

Тарковский в фильме хотел показать, что космос очень противен и неприятен, а вот на Земле — прекрасно. Я-то писал и думал совсем наоборот⁴.

Примечательно, что, критикуя версию режиссера, Лем усмотрел интертекстуальную связь фильма Тарковского с «Преступлением и наказанием» Достоевского и провел параллели между Кельвином и Раскольниковым.

Тарковский в «Солярисе» сосредотачивает внимание на месте человека и человеческого в расширившейся Вселенной, а также на ответственности человека за последствия своих действий и решений. За ключевым разговором в библиотеке между Крисом, Снаутом, Сарториусом и Хари, в котором Сарториус отказывает Хари в человечности, развивая мысль о ее вторичной, «матричной» природе, следует сцена невесомости, где Крис склоняется перед Хари, тем самым признавая ее человечность и демонстрируя свою любовь. В знаменитой финальной сцене фильма Крис Кельвин в позе рембрандтовского блудного сына стоит на коленях перед отцом на пороге отчего дома — дом заливают вода. В результате возникает возможность двойного прочтения финала: как возвращения Криса на Землю и как иллюзии дома и возвращения, созданной Солярисом. По мнению кинокритиков, в последней сцене фильма синтез земного и инопланетного достигает своей высшей точки. Однако — и это ускользает от внимания критиков — в конце сцены невесомости Крис обнимает колени Хари в аналогичной позе рембрандтовского блудного сына. Таким образом, земная сцена возвращения домой является логическим продолжением сцены невесомости, в которой Крис также демонстрирует возвращение, но не к прежней Хари и, соответственно, не в свою земную обитель, а, скорее, к внутреннему духовному единству.

Местом для съемок «Сталкера» режиссер выбрал заброшенную электростанцию в Эстонии, изменив первоначальному плану съемок в Средней Азии с более фантастическим ландшафтом. Фильм перегружен «проходами» и другого рода связными элементами. Так, финальная фаза пересечения границы запретной Зоны тремя путниками — Писателем (Анатолий Солоницын), Профессором (Николай Гринько) и Сталкером (Александр Кайдановский) — занимает четыре минуты экранного времени. Камера показывает крупным планом сидящих на дрезине героев

⁴ Лем, С. Из интервью газете «Московские новости» 18.06.1995. Эл. ресурс: <http://stanislawlem.ru/articles/absoltark.shtml>.



Кадры из фильма «Солярис»
(1972, реж. А. Тарковский)



На дрезине. Кадр из фильма «Сталкер» (1979, реж. А. Тарковский)

в профиль и в затылок, выражение лица при этом едва намечено, задний план сведен к минимуму. «Картинку» в целом отличают плоскостность, простота и отсутствие действия.

Если вхождение героев в Зону растянуто во времени и акцентировано крупными планами, то выход из Зоны, напротив, опущен. Панорамные кадры, запечатлевшие Писателя, Профессора и Сталкера у порога Комнаты, и крупный план брошенных в воду деталей взрывного устройства отделены эллипсисом от сцены в баре, откуда началось путешествие героев и куда они вернулись. Тарковский противопоставляет «вхождение» и «выход», продлевая экранное время первого и опуская последний. Эйхенбаум требовал от режиссеров искусной маскировки «проходов», которые, по его мнению, загружают фильм, внося в него «лишние и тем самым бессмысленные детали»⁵. Тарковский в «Сталкере», однако, не только не маскирует «проходы», но делает постоянные переходы героев на пути к Комнате из одной точки в другую основными событиями, стирая грань между эпизодами и частями фильма, выполняющими роль связывающих элементов. Подчеркнутая затянутость «проходов» наряду с нарушением зеркальности сцен прихода-ухода, входа-выхода и эллипсисом на месте парного действия есть сообщение с частично скрытой информацией. Пробелы в рассказанном и показная бессобытийность сигнализируют о наличии скрытого смысла, нуждающегося

⁵ Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики // *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М., 2016. С. 37.



Конец путешествия. Кадры из фильма «Сталкер»
(1979, реж. А. Тарковский)

в декодировке и расшифровке, а возникающие в «проходных» сценах ассоциации открывают простор для интерпретаций. Медленное вхождение в пространство Зоны героев (данных на минималистичном фоне крупным планом) намекает на спиритуальный характер путешествия. Пропуск зеркального фрагмента выхода героев из Зоны сигнализирует о завершении квеста, целью которого была заветная Комната, и о завершении спиритуального путешествия, целью которого была духовная трансформация героев в процессе самопознания.

В обоих фильмах — «Солярисе» и «Сталкере» — путешествие героев оказывается путешествием к себе, самопознанием и, в итоге, преображением (не случайно, как тонко заметил С. Шумаков, в «Сталкере» возникают аллюзии на рублевскую икону «Преображение»). Характерное для эпохи 1960-х противопоставление физиков и лириков — в «Сталкере» Ученого (Николай Гринько) и Писателя (Анатолий Солоницын) — переводится в принципиально иной план, а в финале фильма полностью снимается. Снятые за границей последние фильмы Тарковского «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986) кинокритики часто называют философскими трактатами.

Авторское кино 1970-х — это также фильмы Василия Шукшина «Печки-лавочки» (1972) и, в особенности, пронизанная метафорами «Калина красная» (1973). В конце 1970-х начинает работать **Александр Сокуров** (род. в 1951), авторский стиль которого сформируется, однако, позднее, в 1980-е гг. В целом же, в кинематографе 1970-х гг. и в последующее десятилетие несмотря на развитие авторского кино не происходит формирования новых стилей и направлений. Считается, что кино 1970-х-1980-х, занимаясь, в основном, освоением технических изменений и переработкой прошлого опыта, не создало новой эстетики и нового языка.

Эпоха 1970-х гг., известная также как период политического и культурного застоя, в действительности охватывает время от 1967 г. и до середины 1980-х гг. 1967 — это год, когда после первой демонстрации на полку были отправлены фильмы «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» Андрея Кончаловского (до 1987 г.), «Андрей Рублев» Андрея Тарковского (до ограниченного показа в 1971 г. и до полной версии в 1987 г.), «Короткие встречи» Киры Муратовой (до 1986 г.). В этом же году был снят и на 20 лет отправлен на полку фильм **«Комиссар»** (1967) **Александра Аскольдова** (1932–2018) по мотивам рассказа Василия Гроссмана «В городе Бердичеве». Действие фильма происходит в годы Гражданской войны: комиссар Красной Армии Клавдия Вавилова

(Нонна Мордюкова) беременна и вынуждена искать временного прибежища в еврейской многодетной семье Магазаника (Ролан Быков). После рождения ребенка Клавдия вновь уходит на войну. «Комиссар» стал первым и последним фильмом режиссера: Аскольдова исключили из партии, уволили с работы как «профессионально непригодного», более того, было принято решение уничтожить негативы фильма. К счастью, фильм спас режиссер Сергей Герасимов, сохранивший единственный негатив фильма в своем сейфе. В 1968 г. на полку до 1987 г. отправилась эксцентрическая комедия Геннадия Полоки **«Интервенция»** о событиях Гражданской войны с Владимиром Высоцким в главной роли. В 1971 г. **Алексей Герман** (1938–2013) снял фильм **«Проверка на дорогах»** о событиях Великой Отечественной войны, дошедший до зрителя только в 1986 г. Фильм Киры Муратовой **«Долгие проводы»** (1971) об отношениях матери, живущей в разводе с мужем, и сына был отправлен на полку до 1987 г. Фильм Элема Климова **«Агония»** (1975) о Распутине был впервые показан советскому зрителю в 1985 г. С трудом избежал запрета и вышел на экран только благодаря вмешательству первого секретаря ЦК КП Белоруссии фильм Ларисы Шепитько **«Восхождение»** (1976) по повести Василя Быкова «Сотников». Фильмы Александра Сокурова **«Одинокий голос человека»** (1978) по мотивам произведения Андрея Платонова и «Скорбное бесчувствие» (1983) по мотивам пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» были показаны в 1987 г. Фильм Глеба Панфилова **«Тема»** (1979) о творческом кризисе драматурга, который ищет «тему» для своего произведения, был запрещен до 1986 г. Пятнадцать лет (1969–1984) не мог снимать фильмы Сергей Параджанов, незаконно арестованный в 1973 г. по ложному обвинению. Параджанов провел пять лет в колонии строгого режима, после освобождения не мог устроиться на работу, а в 1982 г. был опять арестован почти на год.

В то же время успешно развивается кино мейнстрима. Многие режиссеры обращаются к «безопасным» темам, одной из которых становится экранизация классики. Так, Андрей Кончаловский после запрета «Аси Клячиной» снимает «Дворянское гнездо» Тургенева (1969) и «Дядю Ваню» Чехова (1970). Козинцев, не обращающийся к современности после партийной критики в 1945 г. «Простых людей», экранизирует Шекспира: еще в 1964 г. выходит «Гамлет», а в 1970 г. — последний фильм режиссера «Король Лир». Хейфиц экранизирует «Дуэль» Чехова — «Плохой хороший человек» (1973) с Владимиром Высоцким (фон Корен) и Олегом Далем (Лаевский), «Асю» Тургенева (1977) и «Поединок» Куприна — «Шурочка» (1982), Герасимов — роман Стендаля

«Красное и черное» (1976). В конце 1970-х Никита Михалков снимает «Неоконченную пьесу для механического пианино» (1977) по произведениям Чехова («Пьеса без названия», «В усадьбе», «Учитель словесности», «Три года» и «Моя жизнь») и «Несколько дней из жизни Обломова» (1979) по роману Гончарова «Обломов». Экранизации 1970-х, как и экранизации времен «оттепели» («Отелло» С. Юткевича, «Дон Кихот» и «Гамлет» Г. Козинцева, «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Война и мир» С. Бондарчука, «Анна Каренина» А. Зархи), стремятся передать содержание произведения кинематографическим, а не театральным языком и при этом выражают настроения сегодняшнего дня. Нея Зоркая считает, что обращение к классике — это не уход от современности, но один из способов ее осмысления: ««несовременных» экранизаций просто нет, есть лишь разные понятия о современности у экранизаторов»⁶.

На рубеже 1970-х гг. Сергей Герасимов, который в это время преподает во ВГИКе, где возглавляет кафедру режиссерского и актерского мастерства, снимает фильмы «У озера» (1969) о строительстве целлюлозно-бумажного комбината на берегу озера Байкал и о борьбе вокруг этого строительства за сохранение уникальной экологической системы озера, «Любить человека» (1971) о строительстве нового города в Заполярье и «Дочки-матери» (1974). Фильмы Герасимова отличает публицистичность и обращение к моральным проблемам: герои много, долго и увлеченно спорят о правомерности, целесообразности строительства, решают этические проблемы. В фильмах «У озера» и «Любить человека» строительство становится центром, который объединяет или разъединяет героев, укрепляет или разрушает их отношения. В фильме Андрея Смирнова «Белорусский вокзал» (1970) о судьбе в мирное время бывших однополчан, участников Великой Отечественной войны, военное прошлое становится нравственным ориентиром в сегодняшней жизни. Экологическим и нравственным проблемам посвящен также фильм «Прощание» (1981) по повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой», начатый Ларисой Шепитько и законченный после ее гибели ее мужем Элемом Климовым.

В целом, в 1970-е гг. появляется много фильмов на производственные темы, в т. ч. и фильмы, сделанные «по госзаказу», то есть фильмы, посвященные работникам определенной профессии: врачам, учителям, рабочим, нефтяникам, летчикам, подводникам и т. п. Характерной чертой фильмов становится обсуждение на экране производственных

⁶ Зоркая, Н. М. *История советского кино*. С. 400.

и этических проблем героями, сближающее художественный фильм с публицистикой. Так, в фильме С. Микаэляна **«Премия»** (1974) по пьесе Александра Гельмана «Протокол одного заседания» бригадир Василий Потапов (Евгений Леонов) отказывается от выписанной для его бригады премии за перевыполнение плана, так как считает премию незаконной. Действие фильма, как в камерном театре, разворачивается в пределах одного помещения — в кабинете начальника, где и происходит обсуждение всех pro и contra, связанных с заявлением бригадира. Понятия «производственный фильм» и «производственная тема», впрочем, отнюдь не синонимичны понятию «плохой фильм», а госзаказ не всегда однозначно связан с низким качеством фильма. Скорее, производственные фильмы — это черта времени, в котором личные интересы и проблемы отодвигаются на задний план. Впрочем, типичным госзаказом был и фильм Кончаловского **«Сибиряда»** (1978), который режиссер должен был снять к съезду КПСС. Заказанный как фильм о нефтяниках, фильм в процессе создания, тем не менее, превратился в фильм о ходе истории на примере нескольких поколений жителей одной сибирской деревни.

Некоторым режиссерам в это время удается снимать фильмы, в центре которых не производственная тема, не моральные проблемы современного строительства, но тема любви и личного счастья. Так, Юлий Райзман, продолжая линию фильмов о силе женского характера, снимает фильм по сценарию Евгения Габриловича **«Странная женщина»** (1977). Главная героиня адвокат Евгения (Ирина Купченко), думая, что встретила настоящую любовь, уходит из семьи. Осознав, что ошиблась в избраннике (Василий Лановой), она, однако, не возвращается в семью, но уезжает к матери в маленький провинциальный городок, так как считает невозможным для себя жить с другим человеком без любви. «Странная женщина», несмотря на личную тему, отражает все же общую стилистику мейнстрима 1970-х: герои фильма много спорят о положении женщины в современном обществе и о любви. Личной теме посвящен еще один фильм Райзмана «Частная жизнь» (1982) о неписанности в частную жизнь вынужденно ставшего пенсионером директора предприятия (Михаил Ульянов). Иосиф Хейфиц снимает фильмы о любви «Единственная» (1975) и «Впервые замужем» (1979), Андрей Кончаловский — «Романс о влюбленных» (1974). В 1970 г. вышел фильм «Жил певчий дрозд» **Отара Иоселиани** (род. в 1934) о глубоком смысле, на первый взгляд, суетливой жизни постоянно спешащего куда-то музыканта Гии (Гела Канделаки).

В то же время 1970-е гг. — время рождения фильмов-легенд советского кинематографа. В 1970 г. на экраны вышел советский истерн **«Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля** (1923–2010), ставший одним из самых известных фильмов в истории советского кинематографа, талисманом космонавтов, которые в обязательном порядке смотрят фильм перед полетом. Многие фразы фильма превратились в крылатые выражения («За державу обидно», «Восток — дело тонкое», «Хорошая жена, хороший дом... Что еще надо человеку, чтобы встретить старость?!», «Женщина — она тоже человек!» и т. д.). Действие фильма происходит в Средней Азии в конце Гражданской войны. Демобилизованный красноармеец Федор Сухов (Анатолий Кузнецов) спасает от смерти закопанного в песок в пустыне местного жителя Саида (Спартак Мишулин), провожает через пустыню женщин из гарема бандита Абдуллы (Кахи Кавсадзе), сражается с бандитами, которые пытаются убежать за границу, и продолжает свой путь на родину к жене, являющейся ему в сновидениях.

В 1975 г. на экран вышла комедия Эльдара Рязанова **«Ирония судьбы, или С легким паром!»** по пьесе Эмиля Брагинского «С легким паром!». Фильм, показанный перед Новым годом, быстро стал одной из составляющих традиции празднования Нового года; как правило, он обязательно появляется на одном из телеканалов накануне или в первые дни Нового года. Объяснений причин успеха фильма, рассказывающего невероятную историю знакомства и любви московского врача Жени Лукашина (Андрей Мягков) и ленинградской школьной учительницы Нади Шевелевой (Барбара Брыльска), огромное множество. Решающую роль, пожалуй, сыграли жажда чуда и готовность зрителей поверить в его возможность. Эпоха «застоя» — это плодотворный период творчества Рязанова, когда им были созданы фильмы «Служебный роман» (1977), «Гараж» (1979), «Вокзал для двоих» (1982). В застойное время появляются ставшие популярными комедии Георгия Данелии «Афоня» (1975), «Мимино» (1977) и «Осенний марафон» (1979).

КИНО «ПЕРЕСТРОЙКИ». ПОСТСОВЕТСКИЙ ЭКРАН

Содержание раздела: кино «перестройки», «Асса», «полочное» кино, кинематограф 1990-х годов, Александр Сокуров, Алексей Балабанов, «Брат», ностальгия

Идеи «перестройки», «нового мышления» и политика гласности вызвали расцвет позднего советского кинематографа. С 1985 г. по начало 1990-х гг. вышли в прокат разножанровые и политематические картины, для которых общей была ориентация на рефлекссию о существующем социальном порядке, структуре общества и взаимоотношениях его членов. Интерес для участников кинопроцесса представляло освещение проблем современности и кодификация поведенческих норм. Самыми известными фильмами этого периода считаются: «Курьер» (1986, реж. К. Шахназаров), «Асса» (1987, реж. С. Соловьев), «Игла» (1988, реж. Н. Нугманов), «Маленькая Вера» (1988, реж. В. Пичул), «Интердевочка» (1989, реж. П. Тодоровский), «Астенический синдром» (1989, реж. К. Муратова), «Авария — дочь мента» (1989, реж. М. Туманишвили), «Такси-блюз» (1990, реж. П. Лунгин) и др.

В финале культовой драмы «Асса» (1987) **Сергея Соловьева** (род. в 1944) прозвучала знаменитая песня Виктора Цоя «Перемен!», ставшая практически гимном «перестройки». Криминальный сюжет, равно как и линия, связанная с последними днями императора Павла I, служит всего лишь фоном, на котором разворачивается любовь певца и музыканта Бананана (Сергей Бугаев) и медсестры Алики, любовницы криминального авторитета Крымова (Станислав Говорухин), и раскрывается противостояние двух миров. С одной стороны, мир Бананана, мир свободы, творчества, любви, с другой — мир Крымова и советской коррумпированной системы, конформистский и несвободный. А над ними — желание перемен, которых «требуют наши сердца» и «требуют наши глаза» (В. Цой).

Режиссеры, которые начали свою карьеру в эпоху «оттепели», Э. Рязанов и Л. Гайдай, доводят до логического завершения жанры советской социальной драмы и комедии: «Забывшая мелодия для флейты» (1987), «Дорогая Елена Сергеевна» (1988), «Небеса обетованные» (1991),



Кадр из фильма «Небеса обетованные» (1991)

«Частный детектив, или Операция „Кооперация“» (1989), «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992). В картинах Рязанова и Гайдая показывается окончание режима изоляционизма, доминировавшего с середины 1950-х гг. От изоляционистской утопии «Карнавальная ночь» через метафору эскапизма Рязанов приходит к притче «Небеса обетованные», представляющей собой интерпретацию «Чуда в Милане» (1951) В. Де Сика. Как отмечает И. Каспэ, «тема дома, адреса, прописки, прочно связанная с сюжетом „обретения себя“ и в „Девушке без адреса“, и <...> в „Иронии судьбы“, наконец получает трагическую развязку: герои „Небес обетованных“ действительно никак не закреплены в социальном пространстве, оставлены наедине с собственной яркой индивидуальностью — они вынуждены конструировать свой полуфантомный город на свалке из подручных средств и, разумеется, из последних сил противостоять надвигающемуся бульдозеру,

готовому уничтожить хрупкие выгородки „советской частной жизни“¹.

Для кино поздних 1980-х гг. помимо размышлений об историческом пути на пороге перемен было характерно формирование представлений о том, что такое «нормальная жизнь», интеграция в кинонарратив мечты либо воспоминания о «сказочной жизни», ламентации о полной разрухе и «литании на тему „тустика“»². Н. Рис, описывая перестроечный дискурс и продуцируемые в нем нарративы, обратила внимание на то, что речевое общение становится «ареной производства социальных ценностей» (отсюда важность пространства «кухни» и сакрализация частных разговоров). Помимо этого исследователь выделила специфические женские речевые жанры, которые отмечены серьезностью, словесной усложненностью и морализаторством. В качестве одного из примеров, она привела истории о героических походах в магазин и их роль в конструировании женского «я». Рис характеризовала эти тексты как рассказы о моральном самоутверждении женщин, доказывающих свою духовную чистоту отречением от предметов или действий, принесших бы им наибольшую выгоду³. Именно такое восприятие женского перестроечного дискурса получило отражение в мелодрамах «Интердевочка», «Ребро Адама» и др.

«**Интердевочка**» (1989) **Петра Тодоровского** (1925–2013) — это экранизация одноименной повести Владимира Кунина «Интердевочка». Фильм имел небывалый успех: в 1989 г. его посмотрели более 40 миллионов зрителей, а словарь носителей русского языка пополнился новым словом — интердевочка. Главная героиня Таня Зайцева (Елена Яковлева), валютная проститутка, вполне довольна своей деятельностью и, в отличие от «падших женщин» классической литературе не считающая свою деятельность позорной. Новым для советских зрителей было многое: и открытое обсуждение проституции, на существование которой до этого закрывались глаза, и сама возможность обсуждения темы, причем не исключительно в категориях морали, и вызывающая симпатию героиня-проститутка. В желании героини вырваться в красивую и счастливую заграничную жизнь, пусть и через брак с клиентом-иностранцем, советский зритель видел желание вырваться из метафорической тюрьмы,

¹ Каспэ, И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Часть 2 // *Новое литературное обозрение*. 2010. № 1. Эл. ресурс: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/graniczy-sovetskoj-zhizni-predstavleniya-o-chastnom-v-izolyaczionistskom-obshhestve-2.html/>

² Рис, Н. «*Русские разговоры*»: *Культура и речевая повседневность эпохи перестройки*. М.: НЛО, 2005. С. 79, 307.

³ Там же. С. 117.

которой в период «перестройки» представлялась жизнь в Советском Союзе доперестроечного периода. Финал фильма, в котором героиня, так и не обретшая счастья в замужестве за границей, гибнет в автомобильной катастрофе на пути домой к матери, превращал ее в невинную жертву обстоятельств.

В это время на экраны выходят фильмы, до «перестройки» лежавшие «на полке», в том числе «Проверка на дорогах» (1971) **Алексея Германа** (1938–2014), а также так называемые «застойные» фильмы, среди которых еще один фильм Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984).

Период «перестройки» в культуре ознаменовался небывалым взлетом интереса к документальности. Кино- и телеэкран изобиловали документальными фильмами и передачами о политике и истории. Аутентичные документальные репрезентации как современной, так и исторической (советской) реальности регулярно встраивались в контекст не только неигрового, но также кино- и телевизионного фильма и телесериала. Расшатывая границу между фактуальным и фикциональным, они были мощным средством манипуляции зрителем. Неудивительно, что «перестройка», и в особенности, постперестроечный период — это новый этап дискуссии о верности фактам и «правде жизни». Биографический документальный фильм-портрет о крупном политическом или культурном деятеле или ученом в это время успешно конкурировал с телевизионными фильмами и сериалами.

Еще на заре советской кинематографии Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн предложили две конкурирующие модели достоверности и фактичности на экране: киноправда, показанная средствами «киноглаза», т. е. эмоциональное документальное свидетельство (Вертов), и достоверность художественного кинематографа, выросшего из документальной хроники исторической действительности (Эйзенштейн).

В период «перестройки» спор между игровым и документальным кино был продолжен. Необыкновенной популярностью пользовался документальный фильм, выпущенный Рижской киностудией, «**Легко ли быть молодым?**» (1986) **Юриса Подниека** (1950–1992). Проблемы, поднятые режиссером — отношения с родителями, отношения в обществе и с обществом, токсикомания, наркомания, — резонировали с чувствами и настроениями молодых людей середины 1980-х гг. А в 1990 г. вышла первая серия уникального совместного советско-британского (затем российско-британского) проекта «**Рожденные в СССР**», созданного по модели британского документального сериала «Up». Герои сериала,

режиссером которого выступил **Сергей Мирошниченко** (род. в 1955), — дети, рожденные в 1983 г. в разных уголках Советского Союза. Идея сериала — проследить их судьбы, снимая очередную серию каждые семь лет, тем самым представить на экране и осмыслить индивидуальную судьбу на фоне глобальных перемен в обществе.

Всплеск интереса к истории и прошлому страны получил отражение в драмах «Иди и смотри» (1985, реж. Э. Климов), «Холодное лето пятьдесят третьего...» (1987, реж. А. Прошкин), «Завтра была война» (1987, реж. Ю. Кара) и др. В жанре притчи разворачивается двухсерийный трагифарс «Оно» (1989, реж. С. Овчаров). Происходит переосмысление советского прошлого, в первую очередь — Октябрьской революции, фигур Ленина и Сталина. Знаковым в этом отношении становится фильм «**Покаяние**» **Тенгиза Абуладзе** (1924–1994), снятый в 1984 г. и благодаря Элему Климову вышедший на широкий экран в 1986 г. Рассказывая историю вымышленного диктатора Варлама Аравидзе, в котором просвечивают черты Сталина, Гитлера, Муссолини, Берии, и его сына Авеля Аравидзе (обе роли сыграл Автандил Махарадзе), Абуладзе размышляет о преступлении и об ответственности за преступления. Кетеван Баратели, дочь художника Сандро Баратели, ставшего жертвой диктаторского режима, постоянно выкапывает из могилы тело Варлама Аравидзе и приносит его к дому Авеля Аравидзе. Тем самым она пытается добиться общественного признания преступлений прошлого и покаяния. В фильме надежда на покаяние и преодоление ошибок прошлого связывается с молодым поколением. Так, Торнике (Мераб Нинидзе), внук Варлама и сын Авеля, осознает весь ужас преступлений, совершенных его дедом, и кончает с собой. Завершается же фильм символичной фразой, которую произносит странница, спрашивающая, ведет ли дорога к храму: «Зачем нужна дорога, если она не ведет к храму?»

Вслед за «Покаянием» на кино- и телеэкране появляется череда фильмов, раскрывающих ужасы сталинской эпохи, в том числе сталинских лагерей. Среди них — «Защитник Седов» **Евгения Цымбала** (род. в 1949) и «Людоед» Геннадия Земеля (род. в 1952).

В «**Защитнике Седове**» (1988) рассказывается реальная история адвоката Владимира Россельса, оказавшегося невольно вовлеченным в жестокий механизм юриспруденции в эпоху Большого террора, когда во главе НКВД находился Н. В. Ежов. Согласившись (несмотря на более чем вероятный риск быть самому обвиненным в политической неадекватности и попасть под репрессии) защищать в суде осужденных

интеллигентов-специалистов, Седов (Владимир Ильин), как ни странно, выигрывает дело и оказывается «героем». Четыре жизни спасены, однако под суд попадают все те, с кем сталкивался Седов, собирая материалы, доказывающие невиновность своих подзащитных. В итоге торжествует не справедливость, а машина репрессий и Большой Прокурор (Всеволод Ларионов), в котором угадывается А. Я. Вышинский. Фильм заканчивается сценой, в которой зал аплодирует Седову; аплодисменты усиливаются, переходят в овации, и игровая реальность фильма переходит в реальность документальную. В финале фильма — кадры хроники празднования юбилея НКВД в Большом театре, на сцене — Сталин, Ежов и другие партийные деятели.

«**Людоед**» (1991) также основан на документальных событиях — трагической истории жестоко подавленного восстания заключенных Степлага в поселке Кенгир в Казахстане в мае–июне 1954 г. Интересно, что в фильме с говорящим названием «Людоед» тема сталинских репрессий и тоталитарной власти решается через метафору каннибализма. Каннибализм сюжетно связан с молодым лейтенантом — юристом Виктором Кочетовым (Олег Гущин), приехавшим на практику в лагерь с заданием расследовать дело заключенных, которые совершили побег из лагеря и, пересекая пустыню, съели по дороге третьего беглеца. Резко негативное отношение Кочетова к акту каннибализма и вынесенное им решение по делу (смертная казнь) вскоре подвергаются испытанию: после подавления восстания заключенных ситуация складывается таким образом, что молодой юрист сам оказывается перед выбором: стать каннибалом или умереть. Чтобы спасти находящегося в заключении отца, он бежит с ним из лагеря; отец же, понимая невозможность из-за отсутствия еды и своего ранения пересечь пустыню, завещает сыну свое тело, которое тот, следуя отцовским указаниям, съедает после его самоубийства. Как выясняется, трое бежавших узников, дело которых расследовал младший Кочетов, перед побегом заключили между собой договор съесть в пустыне того, кто окажется самым слабым, чтобы остальные смогли выбраться на свободу. Старший Кочетов дублирует их модель побега. В фильме не только подвергается ревизии традиционный взгляд на каннибализм и происходит его оправдание как необходимой вынужденной меры для выживания, в том числе и с юридической точки зрения (младший Кочетов, решившийся на акт каннибализма, — юрист), но также очевидна героизация и сакрализация участников договора как пожертвовавших собой во имя спасения других и переступивших черту ради свободы, вплоть до параллелей с Иисусом Христом. Кроме того, если

вслед за Фрейдом рассматривать христианское причастие как новое устранение отца, повторение нуждающегося в искуплении деяния и восстановление себя⁴, то «причащение» тела Кочетова-старшего и есть подобное деяние для его сына; покаяние за него через 37 лет, необходимое для обретения Виктором полноты «я», обрамляет историю лагерного бунта и юридического расследования каннибализма.

В «Людооде» Геннадий Земель не только выносит на экран и на обсуждение вынужденный каннибализм как способ выживания, но также выстраивает символические планы каннибализма, в первую очередь — политические. Особую жестокость подавления вспыхнувшего в лагере восстания танками, которые в прямом смысле давили людей, а также превращение всей советской страны в концлагерь и стран Европы в соцлагерь — Земель рассматривает как поглощение человеческой плоти, как разные варианты каннибализма субъекта-государства, ведущего к полному уничтожению объекта-жертвы.

Более сложный пример осмысления исторического прошлого, в том числе советского, дает тетралогия **Александра Сокурова**, начало которой было положено в 1990-е гг. В 1999 г. выходит первая часть тетралогии «Молох», за которой следует в 2001 г. вторая часть — «Телец». Один день из жизни Гитлера, который он провел в своей резиденции в Баварских Альпах — Орлином гнезде («Молох»), и один день из жизни тяжело больного Ленина в Горках («Телец») показывают их в первую очередь с телесной стороны: неуклюжий Гитлер, справляющий свои естественные потребности, теряющий память Ленин, неспособный самостоятельно передвигаться и элементарно ухаживать за собой. Камера Сокурова смотрит на Гитлера и Сталина «тактильным взглядом». Тактильный взгляд может скользить по поверхности тела и делать его осязаемым. Этот взгляд может быть кинестетическим — создавать «мышечное чувство», ощущение движения тела и частей тела. А может быть обращен внутрь тела, связывая глубинные внутренние процессы с ритмом фильма⁵. Подобный тактильный взгляд, заставляя исторических персонажей жить на экране телесной жизнью в некоторой степени проблематизирует их «историчность» и символическую власть, но в то же время утверждает факт их индивидуального существования и сообщает драматизм повествованию о них. Обратившись

⁴ Фрейд, З. *Тотем и табу*. СПб., Азбука-классика, 2005. С. 245.

⁵ Barker, J. M. *The Tactile Eye: touch and the cinematic experience*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009. P. 3.

к авторитарным фигурам — Гитлеру, Ленину или японскому императору в третьей части тетралогии «Солнце» (2005) — Сокуров выбирает моменты их биографии, в которых их властная позиция подвергается сомнению или минимизируется. Тем не менее, это тетралогия о власти, разворачивающаяся в сюжетном пространстве всех четырех частей, — размышление о природе власти и об отношении к ней. Данный смысл проясняется в завершающей части тетралогии — фильме «Фауст» (2011), чему во многом способствует автоинтертекстуальная аудиовизуальная метафора.

Метафора, в том числе аудиовизуальная⁶, это вариант сравнения, или — другими словами — небуквальное аналоговое отношение между двумя концептами или концептуальными областями: понимание одной вещи в терминах другой. Интертекстуальность в самом общем виде понимается как присутствие текста А в тексте Б, в результате чего текст Б получает название интертекста. Это «присутствие» может ограничиваться рамками текстового фрагмента, но может реализоваться в структуре всего произведения, нередко становящегося реализацией одного из «вечных сюжетов». Тогда интертекстуальная метафора — это в первую очередь (но не только) воспроизведение метафоры текста А в тексте Б с обязательной отсылкой к тексту А.

В фильме «Фауст», музыку к которому написал композитор Андрей Сигле, во время разговора Фауста с призраками, среди которых находится брат Маргариты, и во время разговора Фауста и Мефистофеля в финальных кадрах фильма звучит узнаваемая мелодия, представляющая собой вариацию на темы Чайковского. Мелодия не только отсылает к Чайковскому, но воспроизводит музыкальную тему из фильма Сокурова «Отец и сын» (2003), музыку к которому также написал Сигле. В первых кадрах этого фильма, сопровождающихся пронзительной мелодией Сигле, отец успокаивает сына, которому снятся страшные сны. Тем самым устанавливается тесная связь между фигурами отца, сына и музыкальной темой, которая станет лейтмотивом всего фильма.

⁶ К. Фаленбрах определяет аудиовизуальные метафоры как «искусственные, намеренно созданные символические формы, характерные для определенного жанра с соответствующим зрительским восприятием; телесный механизм метафорического картографирования обеспечивает сложные или абстрактные аудиовизуальные значения выпуклой аудиовизуальной формой» (Fahlenbrach, K. *Audiovisual Metaphors as Embodied Narratives in Moving Images // Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches* / K. Fahlenbrach, ed. N.Y.: Routledge, 2016. XIV (Routledge Research in Cultural and Media Studies. Vol. 76). P. 34).

Музыкальная тема из фильма «Отец и сын», повторенная в фильме «Фауст», вызывает в памяти и актуализирует образы отца и сына, но теперь уже в проекции на Фауста и мертвых солдат, на Мефистофеля и Фауста, на фильм в целом и на тетралогию, заключительной частью которой является «Фауст». В финале фильма умерший брат Маргариты и его мертвые товарищи жалуются Фаусту на холод и одиночество («Нас тут забыли, нам здесь одиноко»), просят стать их командиром («Командуй нами! Веди нас в бой»). Уклонившись от роли отца-наставника, Фауст пытается избавиться и от опеки Мефистофеля, кидая в него камнями, на что Мефистофель, претендующий на роль отца, лидера и наставника, заявляет: «Кто же тебя накормит? Кто выведет отсюда? Кто будет о тебе заботиться?» Актуализация интертекстуальной связи с помощью музыки вскрывает один из глубинных сюжетов «Фауста» и тетралогии в целом: сюжет об отце, в роли которого попеременно выступают Адольф Гитлер («Молох»), Владимир Ленин («Телец»), император Хирохито («Солнце»), и о попытке существования в мире без авторитета — без Бога-отца и без отца-диктатора.

Определил настроения эпохи 1990-х гг., однако, фильм не об историческом прошлом, а о современности, — «**Брат**» (1997) **Алексея Балабанова** (1959–2013), снятый всего за 31 день и при этом «главный, если не единственный, за все 90-е, исчерпывающе описавший и резюмировавший то переломное десятилетие»⁷. Главный герой Данила Багров (Сергей Бодров-младший), недавно демобилизованный из армии, приезжает из маленького провинциального городка к своему брату — в Петербург 1990-х гг. Старший брат Виктор (Виктор Сухоруков) оказывается не «большим человеком» и бизнесменом, как наивно считает мать братьев, а киллером по кличке Татарин. Виктор вовлекает младшего брата в криминальные разборки, используя и его самого, и его опыт участия в боевых действиях в Чечне. В конце фильма, впрочем, в Викторе пробуждаются братские чувства. Заканчивается фильм отъездом в Москву. Один из самых «страшных» и самых красивых эпизодов фильма — подготовка Данилы к «заказу» на рыночного авторитета Чечена. Под музыку рок-группы *Nautilus Pompilius* Данила создает из охотничьего ружья орудие для убийства человека. Мнения о смысле фильма разошлись сразу после его выхода, до сих пор фильм так не получил однозначной интерпретации. Основной смысл фильма связывают

⁷ Долин, А. *Оттенки русского: очерки отечественного кино*. М.: Изд-во АСТ, 2018. С. 143.

то с созданием неоднозначного и противоречивого героя 1990-х гг., то с пародией на образ положительного героя, то видят в Даниле человека, выпавшего из исторического контекста, то, напротив, вобравшего в себя и воплотившего на экране историю, то определяют фильм как трагедию, то как комедию... Данила неуспешен во многих ситуациях, тем не менее, он герой. Как бы то ни было, финальная сцена, в которой Данила под бодрые звуки песни «Люди на холме» в исполнении Nautilus Pompilius едет на попутке в Москву по заснеженной дороге, по своей тональности и визуальному решению светлая, контрастирующая с мрачными петербургскими эпизодами. В финале актуализируется богатая символика пути и движения, снега как чистого белого листа, с которого можно заново начать жизнь, чеховские смыслы поездки в Москву и т. п. Как заметил А. Долин, «щемящая нота, казалось, крепкого жанрового фильма и превратила его в сенсацию, которой он кажется по сей день»⁸.

Примером освоения кинокультуры эпохи «Брата» служит видеоклип певицы Монеточка «90», который построен как римейк фильма Балабанова.

По мере удаления от советской эпохи в медиапространстве ревизия истории и обличение ошибок прошлого постепенно уступает место ностальгии, которая начинает занимать все больше места. Ностальгия может находить воплощение в различных формах — от создания стилизованных шрифтов леттеринга, деятельности ретросообществ в социальных сетях до крупных событий и художественных высказываний в основном визуального характера (концертов, спектаклей, выставок, фестивалей показов культовых фильмов, клипов и т. п.). Как отмечает С. Бойм, ностальгическая эстетика получила распространение в конце XX в., начавшегося с утверждения авангардной футуристической утопии⁹. Логичным продолжением процесса стала «ретротопия» XXI в., реализуемая «в картинах утраченного / украденного / покинутого и прозрачного прошлого»¹⁰.

Триггером, вызвавшим в 1990-е гг. всплеск ностальгических настроений, часто называют распад СССР. Временной аспект ностальгии часто анализируется в контексте дискурса о памяти и травме, особенно если речь идет о постсоветской ностальгии («коллективная историческая

⁸ Там же. С. 146.

⁹ Бойм, С. *Будущее ностальгии*. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 15.

¹⁰ Бауман, З. *Ретротопия*. М.: ВЦИОМ, 2019. С. 18. З. Бауман связывал возникновение этого явления с неопределенностью будущего и страхом субъекта оказаться несостоятельным.



Кадр из фильма «Брат» (1997, реж. А. Балабанов)



Кадр из клипа «90» (2018)

память с интенсивным эмоциональным воздействием и идеологической основой»¹¹). В зависимости от типа времени — исторического или мифологического — В. А. Суханов выделяет два ностальгирующих субъекта: тот, у которого есть личный экзистенциальный опыт переживания (советского), и тот, чье восприятие осуществляется через «различного рода нарративы прошлого и о прошлом <...> т. е. через миф»¹². Д. Берлинер применяет этот же подход, говоря о существовании эндоностальгии, которую вызывает тоска по прошлому, пережитому лично, и экзоностальгии, возникающей на уровне эмоций, когда субъект занимает позицию вневходимости по отношению к объекту¹³.

Ностальгия может быть и атемпоральной. С. Ушакин отмечает прагматизм ностальгии, подчеркивая, что старые знакомые формы могут использоваться в новом историческом контексте и не обязательно должны соответствовать их первоначальному значению¹⁴. Это коррелирует с мыслью А. Эткинды, характеризующего постсоветскую память как комбинацию «различных символов, периодов и мнений, которые переживаются одновременно»¹⁵, а также отсылает к понятию пастиша (Ф. Джеймисон) и разделению ностальгии на модернистскую и постмодернистскую. Первая базируется на понятии модерности, вере в прогресс, возможности контролировать будущее, и, соответственно, представляет собой бунт против исторического времени, его линейности и все ускоряющейся динамики. Второй свойственно ощущение исчезновения исторической дистанции. Она взаимодействует с такими категориями, как популизм и консьюмеризм, и является, скорее, стилизацией, нежели искренним переживанием.

Пространственные отношения отражает, но не исчерпывает традиционная метафора «потерянного дома».

Распространение ностальгической эстетики обусловлено тревогой от возможной потери идентичности и становится способом адаптации

¹¹ Mazur, L. Golden Age Mythology and the Nostalgia of Catastrophes in Post-Soviet Russia // *Canadian Slavonic Papers*. 2015. Vol. 57. № 3–4. P. 214.

¹² Суханов, В. А. Ностальгия и идентичность – лента Мёбиуса? // *Ностальгия по советскому*. Томск, 2011. С. 21–22.

¹³ Berliner, D. Multiple nostalgias. the fabric of heritage in Luang Prabang (Lao PDR) // *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 2012. Vol. 18. P. 781–782.

¹⁴ Oushakine, S. «We're Nostalgic but We're not Crazy»: Retrofitting the Past in Russia // *The Russian Review*. 2007. Vol. 66. P. 453.

¹⁵ Эткинд, А. Работа горя и утечи меланхолии // *Неприкосновенный запас*. 2013. № 3. С. 213.

к ускоряющемуся времени и стремительным изменениям пространства. Поэтому старые формы используются в новых контекстах. Меняется и характер личного опыта, который включает в себя переживания, полученные посредством медиа. Последнее десятилетие российской кинокультуры отличается ростом «ностальгических» фильмов и сериалов.

Нередко за тем или иным периодом советской истории в кино и теле-сериалах постсоветского времени закрепляются определенные жанры и сюжеты. Так, 1920-е и первая половина 1930-х гг. — пространство криминальных сюжетов, в которых действуют хитрые и веселые или глупые и невеселые воры и мошенники, прозорливые и бесстрашные работники ГПУ и НКВД («Мурка», 2017; «Торгсин», 2017; «Подкидыш», 2019). 1940-е — начало 1950-х гг. — время не только военных операций на фронте, но и ожесточенной борьбы двух разведслужб — советской и немецкой, время расследований, проводимых военной прокуратурой, а также послевоенного бандитизма и шпионажа — соответственно сюжеты, которые оказываются актуальными, укладываются в рамки военно-приключенческих и криминальных сериалов («Черные кошки», 2013; «Черная кошка», 2016). 1960-е гг. — это пространство сериалов об эпохе «оттепели» и о ее «героях»: кинематографистах («Оттепель», 2013), дипломатах («Оптимисты», 2017), работниках мира моды («Королева красоты», 2015), адвокатах («Заступники», 2019), кинозвездах и звездах эстрады (Эдите Пьехе, Людмиле Гурченко, Валерии Ободзинском, Муслиме Магомаеве и т. п.), а также о вечном противостоянии стражей порядка и криминала («Город», 2015; «Гурзуф», 2018) и др. 1970-е и 1980-е гг. — работа спецслужб, холодная война и соперничество сверхдержав («Последняя встреча», 2010; «Гостиница „Россия“», 2017; «Операция „Сатана“», 2018), а также криминальные сюжеты, связанные с хищением государственной собственности («Дело гастронома № 1», 2011; «Икра», 2018), мелкими и крупными бытовыми преступлениями («Мосгаз», 2012; «Паук», 2015; «Шулер», 2013), в них действуют герои, чья жизнь в силу места их службы отличалась от жизни «простого советского человека» («Манекенщица», 2014; «Гостиница „Россия“», 2017; «Березка», 2018; «Вокально-криминальный ансамбль», 2019), и обычными советскими людьми («Громовы», 2006; «Восьмидесятые», 2011–2016). Названные сериалы — только вершина стремительно растущего айсберга серийной телевизионной продукции, обращенной к советской истории.

*Эссе***Поэтика паузы: от Тарковского к Балабанову**

Наррация фильма предполагает ограничения и табу, заданные как киноязыком, так и способом наррации и ее предметом, в том числе ограничения очевидные — связанные с необходимостью сюжетного развития фильма от завязки через кульминацию к развязке, а также погружения зрителя в происходящее на экране. Несмотря на то, что с точки зрения классической нарратологии, базовым элементом нарратива является действие, киноповествование все же может, если воспользоваться определением Бориса Эйхенбаума, «задерживать дыхание» — «брать паузу». Юрий Тынянов считал, что «не „видимый человек“ и не „видимая вещь“ являются „героем кино“, а „новый“ человек и „новая“ вещь — люди и вещи, преображенные в плане искусства, — „человек“ и „вещь“ кино»¹. «Преображение», о котором писал Тынянов, может касаться не только «видимых вещей», но и «видимого» движения и строения фильма.

Кинонарратив нередко включает отклонения от сюжетной линии и лакуны, замедляющие сюжетное развитие. Эти отклонения и лакуны могут быть различной природы, присутствовать на разных уровнях повествования и служить разным целям. Однако далеко не каждый случай замедления или остановки сюжетного развития представляет собой пробел или лакуну. Так, в фильмах нередко встречаются вставные эпизоды с музыкальными, театральными, цирковыми и т. п. номерами, которые могут являться или не являться частью сюжета. Подобные вставные эпизоды не обязательно создают пропуски, хотя замедляют или останавливают сюжетное движение. Аналогичным образом не обязательно создают паузу или эллипсис многочисленные случаи документальных вставок в игровых фильмах и телефильмах.

Что в таком случае конституирует паузу, когда кинонарратив «задерживает дыхание»? В формализме категория длительности, ключевая для разведения понятий паузы и эллипсиса, пересекается с понятиями

¹ Тынянов, Ю. Н. Об основах кино // Тынянов, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 331.

непрерывности и прерывности. Эйхенбаум в «Проблемах киностилистики» утверждал, что «динамика кино, предоставляющая режиссеру право свободно перемещать место, планы, ракурсы и менять темпы, ставит вместе с тем свои требования, которых в таком виде не знает ни литература, ни театр, — требования временной и пространственной непрерывности. Это — та особенность кино, которую Бела Балаш удачно называет “visuelles Kontnuität” (зрительная непрерывность)»². Эйхенбаум был убежден, что кинематографический монтаж должен создавать у зрителя «ощущение времени», то есть «непрерывной последовательности эпизодов» и «временных отношений отдельных моментов», и видел задачу режиссера в создании «иллюзии непрерывности»³.

Способы создания непрерывного течения времени в кинематографе, однако, в корне отличаются от литературных способов. В кинонарративе, в первую очередь, в боевиках и приключенческих лентах, где действие разворачивается в ускоренном режиме, нередко используется нарративный прием эллипсиса, позволяющий опускать тривиальные моменты повседневности, которые замедляют развитие действия. В авторском кинематографе имеет место прямо противоположная тенденция — сохранение фрагментов киноповествования, выполняющих вспомогательную роль соединения тех или иных эпизодов, в которых происходит развитие сюжета, в частности — перемещений героев из одного локуса в другой. Андрей Тарковский в «Сталкере» (1979, Мосфильм) акцентирует медленные перемещения героев, в результате они становятся частью паззла, требующего решения. Обеспечивая зрительную непрерывность, о необходимости которой писали Балаш и Эйхенбаум, они обеспечивают временное пространство, необходимое для ментальной операции зрителя, который реконструирует связь между сегментами кинонарратива, предшествующими перемещениям героев и следующими за ними. **На одном уровне восприятия затянутые «проходы» в «Сталкере» или «Ностальгии» (1983, Совинфильм, Rai 2, Мосфильм) — это соединительные скрепы эпизодов, на другом — самостоятельные эпизоды, обросшие смыслами соседних фрагментов и ассоциациями.**

Проблематизация и усложнение смысла вспомогательных фрагментов фильма могут быть связаны и с самим движением — как героев в кадре, так и камеры. Подобный способ смысловой перекодировки отличает

² Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики // *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М., 2016. С. 35–36.

³ Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики. С. 36.

кинематограф Алексея Балабанова, который, как известно, перенасыщал киноповествование многочисленными «проходами». Герои балабановских фильмов «Брат» (1997, СТВ), «Мне не больно» (2006, СТВ), «Кочегар» (2010, СТВ), «Я тоже хочу» (2012) находятся в постоянном и почти непрерывном движении, зачастую не ограниченном начальной и конечной точками. Так, эпизод убийства Чечена в фильме «Брат» закольцован кадрами с Данилой в движении (идет по городу, проходит по рынку, пробегает через дворы, едет по городу и т. п.). Однако не столько перемещение героя вводит его в пространство действия, сколько событие (убийство криминального авторитета) оказывается встроенным в хождения Данилы по Петербургу, то есть в сегмент кинонарратива, от которого следовало бы ожидать исполнения чисто вспомогательной функции.

Эйхенбаум выделяет три основных типа экранного движения: «мимо зрителя», «на зрителя» и «от зрителя вглубь»⁴. Движение мимо зрителя — «панорамное» — критик считает элементарным и для кино (за исключением ранней стадии развития кинематографа) не характерным. Движение по направлению к зрителю и от него, напротив, часто используется для создания различных эффектов, например погони или преследования, когда камера следует за удаляющимся от зрителя объектом. Однако в фильмах Тарковского и Балабанова элементарное движение камеры «мимо зрителя» используется довольно часто. Подобное параллельное перемещение объекта и камеры лишает пространство перспективы и создает иллюзию бесконечного перехода.

Балабанов в «Кочегаре» не только использует «панорамное» движение мимо зрителя, но и неоднократно меняет направление взгляда. Движение героев показывается с разных точек зрения, как если бы за ним наблюдали разные наблюдатели с нескольких позиций. Фрагменты кинонарратива с неявной или переменной точкой зрения раздражают зрителя трудностью ее нахождения, а следовательно трудностью идентификации со взглядом камеры или чьим бы то ни было взглядом, в итоге — дезориентируют. Например, движение по улицам города направляющегося на задание Снайпера (Александр Мосин) показано с разных точек зрения как неподвижной, так и подвижной камерой. Зритель видит Снайпера то глазами идущего навстречу ему прохожего, то глазами людей, находящихся на периферии кадра, то с близкого, то с далекого расстояния. А когда Снайпер, данный средним планом, идет через парк, решетка ограды парка на переднем плане также приходит в движение — трогается

⁴ Там же. С. 40.



Кадры из фильма «Кочегар» (2010, реж. А. Балабанов)

с места трамвай, зритель смотрит на Снайпера как будто из окна трамвая, то ускоряющего, то замедляющего свой ход. Постоянное изменение угла зрения и позиции наблюдателя в сочетании с движением «мимо» дистанцируют зрителя и от взгляда камеры, и от объекта наблюдения. Зритель, поставленный в затруднительное положение и лишенный представления как о направлении движения, так и о смысле самого «прохода», дезориентирован в пространстве. Достижение конечного пункта и цели путешествия теряет для него релевантность. Как известно, пространственная неопределенность приводит к аффективному переживанию неопределенности. «Проходы», создающие подобную «аффективную неопределенность» (“affective indeterminacy”⁵), возникают не в силу необходимости, а как стилистический прием. В их задачу входит актуализировать «внутреннюю речь», которая связывает между собой отдельные кадры.

Кинематографические нарративные элементы, замедляющие движение нарратива, сопоставимы, по мнению Эйхенбаума, со знаком музыкальной нотации «фермата», который предписывает удлинение звука по усмотрению исполнителя или его остановку. Эйхенбаум утверждает, что каждый момент фильма «может как угодно сокращаться или растягиваться»⁶, то есть «растяжка» эпизода создает кинематографическую версию ферматы. При этом критик рассматривает фермату как некое суммирование смыслов эпизода, в конце которого она, как правило, и находится: «В качестве заключительного момента обычно фигурирует крупный план в особой роли, аналогичной музыкальному «fermato»: поток времени как бы останавливается, дыхание фильма задерживается — зритель погружается в созерцание»⁷. Если Эйхенбаум акцентировал роль ферматы как заключительного аккорда в сильной позиции конца истории или конца эпизода, то Мейерхольд рассматривал фермату в основном как средство создания саспенса. По его мнению, и в театре, и в кинематографе напряженное ожидание может доставить зрителю гораздо большее удовольствие, чем быстрое развитие действия. В качестве доказательства Мейерхольд приводил следующий пример:

<...> получена телеграмма, распечатывает человек телеграмму, публика хочет скорей знать и хочет сказать: «Скорей, скорей сообщите нам текст телеграммы», но актер знает, что человеку не терпится, — потерпи еще. Он долго эту телеграмму читает и в это время

⁵ Термин Ш. Нгай. См.: Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Harvard University Press, 2007.

⁶ Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики. С. 36.

⁷ Там же. С. 46.

испытывает волнение. И тут уж публика говорит: «Ну ее к черту, телеграмму, а интересно смотреть, как он волнуется». И уже внимание от телеграммы переносится на то, как он волнуется, на самую игру, которую Райх назвала предыгрой <...>, то есть нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это под-ползание к самому главному моменту⁸.

Фермата в понимании Эйхенбаума и Мейерхольда — не просто «растяжка» отдельного момента или фрагмента повествования. Это акцент, в задачу которого входит подвести зрителя к сильному эмоциональному переживанию. Долгие «проходы» у Тарковского и Балабанова сопоставимы с ферматой в интерпретации Мейерхольда и Эйхенбаума и, как правило, также выступают в повествовании сильными акцентами. В «Сталкере» перемещение Писателя, Профессора и Сталкера в Зону занимает ощутимую часть экранного времени, заставляя зрителя испытать протяженность путешествия, хотя, разумеется, оно и короче того, которое это путешествие могло бы занять. Субъективное переживание медленно текущего времени, как правило, всегда отличается в большую сторону от объективной длины фрагмента. «Растянутые» во времени «проходы» утрачивают значение связующего звена между предшествующим и последующим эпизодами и начинают аккумулировать другие смыслы.

В фильмах Балабанова положение «проходов» довольно свободно — не связано с концом или началом «кинофразы». Человеческий мозг, однако, запрограммирован на понимание связанности и согласованности событий, и именно возможность определить момент, когда событие начинается и заканчивается, обеспечивает прогнозирование дальнейших действий в процессе непрерывного восприятия. Прогнозирование же в фильмах Балабанова приостановлено или по крайней мере изменено. Кадры с перемещениями героев нередко отделены от предшествующих и следующих за ними фрагментов киноповествования. Так, в фильме «Кочегар» появлению на экране Снайпера, идущего на задание (заказное убийство), предшествуют короткие сцены в доме Снайпера и в кочегарке, где мы видим Якута (Михаил Скрябин), поправляющего огонь в топке. Сцена, в которой Снайпер готовится к выстрелу, не претендует на роль завершающего момента долгого путешествия героя. Та же самая музыка Валерия Дидюли сопровождает и движение Снайпера в городском

⁸ Мейерхольд, В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы* / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. (1917–1939). С. 85.

пространстве, и выполнение задания, проблематизируя событийный статус выстрела киллера. Подобная структура кинонарратива требует некой «внутренней» наррации, связывающей отдельные кадры в смысловое единство и облегчающей интерпретацию фильма.

Юрий Тынянов утверждал, что «движение в кино существует либо как мотивировка ракурса точкой зрения движущегося человека, либо как характеристика человека (жест), либо как изменения соотношения между людьми и вещами [...], т. е. движение в кино существует не само по себе, а как некий смысловой знак»⁹. Таким знаком и является движение героев в фильмах Тарковского и Балабанова. «Проходы», призванные быть связками между основными фрагментами фильма, становятся «проходами» в чистом виде, аккумулирующими смыслы вне зависимости от развития основного действия. Когда фильм «задерживает дыхание» и «берет паузу», «задержка дыхания» зачастую оказывается дверью, за которой открываются новые возможности для «дыхания» нарратива.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

I.

- «Агония» (1975, реж. Э. Климов).
- «Андрей Рублев» (1966, реж. А. Тарковский).
- «Ася» (1977, реж. И. Хейфиц).
- «Афоня» (1975, реж. Г. Данелия).
- «Белое солнце пустыни» (1970, реж. В. Мотыль).
- «Белорусский вокзал» (1970, реж. А. Смирнов).
- «Вокзал для двоих» (1982 реж. Э. Рязанов).
- «Восхождение» (1976, реж. Л. Шепитько).
- «Впервые замужем» (1979, реж. И. Хейфиц).
- «Гараж» (1979, реж. Э. Рязанов).
- «Долгие проводы» (1971, реж. К. Муратова).
- «Дядя Ваня» (1970, реж. А. Кончаловский).
- «Единственная» (1975, реж. И. Хейфиц).
- «Жертвоприношение» (1986, реж. А. Тарковский).
- «Жил певчий дрозд» (1970, реж. О. Иоселиани).
- «Зеркало» (1974, реж. А. Тарковский).

⁹ Тынянов, Ю. Н. Об основах кино. С. 332.

- «Интервенция» (1968, реж. Г. Полока).
«Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975, реж. Э. Рязанов).
«Калина красная» (1973, реж. В. Шукшин).
«Комиссар» (1967, реж. А. Аскольдов).
«Король Лир» (1970, реж. Г. Козинцев).
«Красное и черное» (1976, реж. С. Герасимов).
«Любить человека» (1971, реж. С. Герасимов).
«Мимино» (1977, реж. Г. Данелия).
«Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977, реж. Н. Михалков).
«Несколько дней из жизни Обломова» (1979, реж. Н. Михалков).
«Ностальгия» (1983, реж. А. Тарковский).
«Обыкновенная Арктика» (1974, реж. А. Симонов).
«Одинокий голос человека» (1978, реж. А. Сокуров).
«Осенний марафон» (1979, реж. Г. Данелия).
«Печки-лавочки» (1972, реж. В. Шукшин).
«Плохой хороший человек» (1973, реж. И. Хейфиц).
«Премия» (1974, реж. С. Микаэлян).
«Проверка на дорогах» (1971, реж. А. Герман).
«Прощание» (1981, реж. Л. Шепитько и Э. Климов).
«Роман о влюбленных» (1974, реж. А. Кончаловский).
«Сибиряда» (1978, реж. А. Кончаловский).
«Скорбное бесчувствие» (1983, реж. А. Сокуров).
«Служебный роман» (1977, реж. Э. Рязанов).
«Солярис» (1972, реж. А. Тарковский).
«Сталкер» (1979, реж. А. Тарковский).
«Странная женщина» (1977, реж. Ю. Райзман).
«У озера» (1969, реж. С. Герасимов).
«Частная жизнь» (1982, реж. Ю. Райзман).
«Шурочка» (1982, реж. И. Хейфиц).

II.

- «Асса» (1987, реж. С. Соловьев)
«Астенический синдром» (1989, реж. К. Муратова)
«Брат» (1997, реж. А. Балабанов)
«Брат 2» (2000, реж. А. Балабанов)

- «Возвращение» (2003, реж. А. Звягинцев)
«Война» (2002, реж. А. Балабанов)
«Вор» (1987, реж. П. Чухрай)
«Господин оформитель» (1988, реж. О. Тепцов)
«Два капитана 2» (1992, реж. С. Дебижев)
«Дневник его жены» (2000, реж. А. Учитель)
«Дневной дозор» (2005, реж. Т. Бекмамбетов)
«Жмурки» (2005, реж. А. Балабанов)
«Защитник Седов» (1988, реж. Е. Цымбал)
«Интердевочка» (1989, реж. П. Тодоровский)
«Космос как предчувствие» (2005, реж. А. Учитель)
«Кочегар» (2010, реж. А. Балабанов)
«Курьер» (1986, реж. К. Шахназаров)
«Легко ли быть молодым?» (1986, реж. Ю. Подниекс)
«Людоед» (1991, реж. Г. Земель)
«Мать и сын» (1997, реж. А. Сокуров)
«Мне не больно» (2006, реж. А. Балабанов)
«Молох» (1999, реж. А. Сокуров)
«Ночной дозор» (2004, реж. Т. Бекмамбетов)
«Остров» (2006, реж. П. Лунгин)
«Отец и сын» (2003, реж. А. Сокуров)
«Пешаварский вальс» (1993, реж. Т. Бекмамбетов)
«Плюмбум, или Опасная игра» (1986, реж. В. Абдрашитов)
«Покаяние» (1984, реж. Т. Абдуладзе)
«Прогулка» (2003, реж. А. Учитель)
«Рожденные в СССР» (1990, 1998, 2005, 2012, 2021, реж. С. Мирошниченко)
«Русский ковчег» (2002, реж. А. Сокуров)
«Сибирский цирюльник» (1998, реж. Н. Михалков)
«Солнце» (2005, реж. А. Сокуров)
«Страна глухих» (1998, реж. В. Тодоровский)
«Телец» (2001, реж. А. Сокуров)
«Утомленные солнцем» (1994, реж. Н. Михалков)
«Фауст» (2011, реж. А. Сокуров)
«Я тоже хочу» (2012, реж. А. Балабанов)

Раздел VII.

НОВАЯ ДРАМА: ЭКСПАНСИЯ ТЕАТРА В КИНЕМАТОГРАФ

Содержание раздела: новая драма; *new writing*; техника «вербатим» («*verbatim*»); *Teamp.doc*; «новые тихие»; идентичность; сказ; гиперреализм; Иван Вырыпаев; Василий Сугарев

Новая драма (НД) — не ограничивающийся театром культурный феномен, который возник на рубеже XX и XXI вв. Среди предшественников данного течения — «новая драма» конца XIX – начала XX в. (Г. Ибсен, А. Стриндберг, Г. Гауптман, А. Чехов, Л. Андреев) и поствампилловская драматургия «новой волны» 1970-х гг. (Л. Петрушевская, Н. Садур, В. Арро). На НД оказали влияние русская социальная драматургия («Ревизор» Н. Гоголя, «На дне» М. Горького) и пьесы В. Сорокина, Н. Коляды. НД также представляет собой своеобразный вызов-ответ эпохе «оттепели»: современные герои — это «мальчики, через чью душу проходит трещина расколовшегося навзничь мира <...>. Они словно приняли эстафету от того юного розовского романтика из “В поисках радости”, который рубил дедовской шашкой полированную мещанскую мебель»¹. К. Серебренников вспоминал, как Олег Табаков, сыгравший старшеклассника Олега Савина в спектакле театра «Современник» и фильме «Шумный день» (1960), показывал Петру Кислову, исполнителю главной роли в нашумевшей черной комедии «Изображая жертву», «как надо играть таких мальчиков. Временная дуга замкнулась»².

¹ Серебренников, К. Про родственников // Братья Пресняковы. *The best: Пьесы*. М.: Изд-во Эксмо, 2005. С. 6.

² Там же. С. 7.

В НД выделяются три основных тенденции — неоисповедальная, интеллектуальная и гипернатурализм. Маркерами НД считаются «документальное» воспроизведение реальности и фокус на самоидентификации личности в жизненном пространстве. Отличительной особенностью НД является ее гетерогенность: она многообразна и сочетает «все спектры современного театра» (М. Дурненков)³. Критик П. Руднев подчеркивает, что НД «стала инфраструктурой, системой выдвижения новых имен»⁴. Благодаря театральным мастерским, экспериментальным площадкам и фестивалям получили первоначальную известность **Максим Курочкин** (род. в 1970, автор сценария фильма «Атомный Иван»), **Евгений Гришковец** (род. в 1967, «Сатисфакция», сценарист, продюсер и актер), **Иван Вырыпаев** (род. в 1974, фильмы «Эйфория», «Кислород», «Танец Дели», «Спасение») и **братья Пресняковы** (фильмы «Европа-Азия», «Изображая жертву»). Когда в конце 2000-х гг. драматургический бум пошел на спад, эти и некоторые другие авторы и режиссеры нашли себя в кинематографе. Интерес представляет творчество Вырыпаева и **Василия Сигарева** (род. в 1977, фильмы «Волчок», «Жить», «Страна 03»). Оба драматурга одновременно выступают режиссерами и сценаристами своих картин.

Появление НД в России во второй половине 1990-х гг. было отчасти стимулировано просветительской деятельностью лондонского театра «Royal court», представители которого в 1999–2000 гг. провели несколько семинаров в рамках фестиваля премии «Золотая маска»⁵. «Royal court» был основан в 1956 г. как авангардный театр, в котором ставились пьесы авторов, принадлежавших к «рассерженному поколению» («angry young men»). В середине 1990-х гг. в «Royal court» сформировалось движение «new writing», основными выразителями которого стали Марк Равенхилл, Сара Кейн, Мартин Макдонах — в Великобритании, Мариус фон Майенбург — в Германии. В 2001–2003 гг. пьесы пионеров русской НД прошли в Лондоне («Сны» Вырыпаева, «Пластилин» Сигарева и «Терроризм» братьев Пресняковых).

НД и new writing объединяет несколько общих черт: тематика (в центре внимания, как правило, социальные маргиналы и «неприглядная

³ Стала ли российская новая драма стилем в театральном искусстве? // *Teamp*. 2011. № 3. Эл. ресурс: <http://oteatre.info/stala-li-rossijskaya-novaya-drama-stilem-v-teatralnom-iskusstve/>.

⁴ Там же.

⁵ Матвиенко, К. Театр.doc: хроника // *Teamp*. 2015. № 9. Эл. ресурс: <http://oteatre.info/teatr-doc-hronika/>

фактура жизни»), депрессивно-мрачный тон, стремление к шоку от натуралистических деталей (М. Липовецкий, М. Давыдова), сфокусированность на подлинности и искренности высказывания, а также перенесение напряжения действия во внутренний мир персонажа. При этом в НД активно используются архетипы, фольклорные мотивы и эстетика народной смеховой культуры в трансформированном виде.

Обозначенные особенности получили воплощение в одном из ранних фильмов НД — «**Изображая жертву**» (2006) **Кирилла Серебренникова** (род. в 1969). Герой комедии — Валя (Юрий Чурсин), молодой человек около 30 лет. Его профессия — изображать покойных потерпевших во время следственных экспериментов, что позволяет представить различные истории-скетчи и изнанку жизни. Речевое поведение персонажей также варьируется в зависимости от их социального статуса. Монолог обличающего новое поколение Капитана, насыщенный обценной лексикой, отражает пассионарность его характера, и, с другой стороны, эклектику, «ненормативность» и абсурдность показанной реальности⁶. Однако шокирующих «аттракционов» и лингвистических экспериментов в первом варианте пьесы братьев Пресняковых было больше. В фильме страхи героя иррациональны, их выражением становятся объекты прямо или косвенно связанные с водой и смертью (палочки, которые трансформируются в орудие убийства, штурвал, висящий на стене жилища, парадный морской китель отца; звучащая на фоне диалога песня «Прощайте, скалистые горы»; бассейн, лодка). Призрак отца Вали является к нему во сне и полунемеками обвиняет брата и жену в своем убийстве. Так на уровне фабулы проступает гамлетийский код. Зритель наблюдает за прогрессирующей делюзией Вали. В итоге, герой отравляет семью морепродуктами и становится участником следственного эксперимента, но уже не как имитатор, а в качестве действующего лица. Финал фильма — это квинтэссенция страха и освобождения Вали: в завершающей картину черно-белой сцене они с отцом плывут на лодке, последний выбрасывает сына за борт и тот тонет.

Ключевым достижением новой волны драматургии стало формирование техники *verbatim* / вербатим, которая имела типологическое сходство с фактографическими практиками ЛЕФовцев⁷ и экспериментами Сер-

⁶ «Изображая жертву» — «Сеансу» отвечают... (15.12.2006). Эл. ресурс: <https://seance.ru/articles/izobrazhayaya-zhertvu-opinion/>

⁷ Матвиенко, К. Идеология и практика ЛЕФа: история одной утопии // *Театр*. 2012. № 8. Эл. ресурс: <http://oteatre.info/ideologija-i-praktika-lefa/>



Кадр из фильма «Изображая жертву» (2006)



Кадр из фильма «Язычники» (2017)



Кадр из фильма «Кислород» (2008)



Кадр из фильма «Человек из Подольска» (2020)

гея Третьякова (1892–1937) с форматом био-интервью. **Вербатим** (лат. *verbatim*, дословно) — одновременно жанр и особый способ создания спектакля, когда в качестве материала для постановки служат интервью с представителями определенной социальной группы. Драматург предварительно составляет анкету, а после беседы с респондентами монтирует на основе записанного пьесу. В вербатиме также происходит деконструкция события, как центрального смыслообразующего элемента. Вернее, можно говорить о переходе категории событийности на другой уровень. Событием в вербатиме будет считаться репрезентация персонажа через конкретный речевой акт⁸. В результате, публика буквально слышит «голоса реальных людей» (Е. Гремина). Не случайно, критик А. Солнцева отметила, что главное новаторство НД в том, «она вводит в обиход реальные речевые конструкции, то есть те, что можно услышать сегодня на улице»⁹. Помимо обценной и жаргонной лексики в фильмах НД еще одним маркером аутентичности материала служит прием включения фрагментов ручной любительской видеосъемки в киноповествование.

Тенденция к документальности вплоть до фиксации актуальных языковых феноменов во многом определила направление развития НД

⁸ «Кислород» И. Вырыпаева, если исходить из этого понимания, представляет собой вербатим.

⁹ «Новая драма» в зеркале критики // *Новая драма: [пьесы и статьи]*. СПб.: Амфора, 2008. С. 497.

в России. В 2002 г. **Еленой Греминой** (1956–2018) и **Михаилом Угаровым** (1956–2018) в Москве был создан «**Театр.doc**», который появился как альтернатива классическому репертуарному театру. Он отвергал традиционные театральные условности, начиная с организации сценического пространства, в котором нет четкой границы между сценой и зрительным залом. Разрушение четвертой стены позволяло вовлекать зрителя в представление.

Примером наиболее известных спектаклей «Театра.doc» начала 2000-х гг. являются, в частности, вербатим «Война молдаван за картонную коробку» (2003, М. Угаров и А. Родионов) и записки провинциального врача «Док.Тор» (2005, Е. Исаева). В 2010 г. на сцене еще одного центра НД — театра «Практика» — режиссер и продюсер **Эдуард Бояков** (род. в 1964) воплотил проект «Человек.doc», выполненный в технике вербатим и посвященный героям современной культуры. Это были исповедальные монологи художников, музыкантов, философов и др., представленные ими самими. Среди персонажей находились Александр Гельман (драматург, представитель поколения «шестидесятников»), Ольга Дарфи (сценарист и режиссер «новой волны» в театре и документальном кино), Бронислав Виногорский (китаевед), Владимир Мартынов (композитор), Олег Кулик (художник-концептуалист).

С течением времени жанр вербатима претерпел изменения: он перестал ориентироваться исключительно на маргинальных героев и ушел в проблематику, связанную с работой памяти и анализом эго-документов. Примером первого служит «вербатим в жанре концерта про старость»¹⁰ — «Несовременный концерт» (2015), рисующий «портреты людей уходящего поколения». В спектакле помимо интервью с респондентами был привлечен широкий музыкальный материал: от шлягеров The Beatles до песен из фильмов 1940-х гг. («Свинарка и пастух», «Небесный тихоход»). Примером второй стратегии является спектакль «Цветаева. Гардероб» (2019), построенный на цитатах из дневников, воспоминаний, писем М. Цветаевой и ее современников.

Итак, представление о Документальном театре как об экспериментальном, инновационном, аскетичном, «бедном и независимом», скандальном, призванном любым способом не оставить зрителя равнодушным, в определенной мере апеллирует к авангардной эстетике с ее

¹⁰ Эл. ресурс: <http://meyerhold.ru/nesovremennyy-koncert/>. «Несовременный концерт» был поставлен театральной кампанией «Июльансамбль», созданной на базе выпуска курса Виктора Рыжакова в Школе-студии МХАТ.



Афиша спектакля «Цветаева. Гардероб». Источник: (https://goslitmuz.ru/images/h/upload/iblock/d90/Garde_robe_2.jpg)

идеалами «спектаклей вне театра» и перформативным практикам футуристов. С другой стороны, использование техники вербатим и постоянно обновляющийся репертуар позволяют говорить о тиражируемости спектаклей и размывании границы между художественным произведением и «проектом».

Разрушение театральных условностей и технизация процесса создания спектакля свидетельствует о синкретизме Театра.doc и влиянии на него кинематографа. Не случайно манифест театра (2003) помимо

ориентации на острые конфликты современного общества и исследования «пограничных зон человеческого существования» включал в себя следующие пункты:

1. Минимальное использование декораций. <...>
2. Музыка как средство режиссерской выразительности (музыка «от театра») исключена. <...>
4. Режиссерские «метафоры» исключены.
5. Актеры играют только свой возраст.
6. Актеры играют без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа¹¹.

Этот манифест отсылал к «Обегу целомудрия» (1995) датского кинематографического движения «Догма 95», подписанного вдохновителями объединения — Ларсом фон Триером и Томасом Винтербергом. «Догма 95» выступала против иллюзии в кино и с этой целью следовала ряду правил:

1. Съемки должны производиться на натуре. Нельзя привозить никакого реквизита и бутафории. (Если какой-либо необходимый предмет в данном месте отсутствует, следует найти другую площадку.)
2. Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот. (Музыку использовать не следует, за исключением случаев, когда она возникает помимо вас — просто звучит на выбранной натуре.)
3. Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки. (Следует не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливая камеру там, где снимается фильм.) и т. д.¹².

Установки движения «Догма 95» нашли отклик в фильмах режиссеров НД, но последние использовали лишь отдельные приемы для стилизации киноповествования под документальное.

Наконец, важную роль в появлении нового поколения режиссеров в современном российском кино сыграл проект и одноименный фестиваль «Кинотеатр.doc» (2005–2010). На первый фестиваль отбирал фильмы Б. Хлебников, работавший тогда с А. Родионовым над картиной «Свободное плавание». Там же вне конкурса был показан первый

¹¹ Болотян, И. «Док» и «Догма»: теория и практика // *Театр*. 2015. № 19. Эл. ресурс: <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>

¹² «Догма 95». Манифест. Эл. ресурс: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest/>

полнометражный фильм **Сергея Лобана** (род. в 1972) «Пыль» (2005). Сенсацией 2006 г. стало «открытие» режиссера **Валерии Гай Германики** (род. в 1984, фильмы «Девочки» и «Сестры»). Как отмечает А. Солнцева, в первые три года работы фестиваля «родилось некое новое художественное направление, то есть не новое в принципе — все эти открытия были новы лишь для российской кинематографии, крайне мало тогда еще осведомленной о мировом культурном пространстве с его эстетикой взаимодействия, горизонтальным искусством, разрушением вертикали, — но важное для рождения новой национальной идентичности»¹³. Режиссеры этой волны получили название «новых тихих».

Влияние кино и театра в НД взаимно. Так, спустя какое-то время были экранизированы шедшие на сцене «Театра.doc» пьесы — «Кислород» (2008) Ивана Вырыпаева, «Язычники» (2017) **Анны Яблонской** и «Человек из Подольска» (2020) **Дмитрия Данилова**. Кроме того, некоторые режиссеры — **Борис Хлебников** («Аритмия», 2017), **Николай Хомерики** («Сказка про темноту», «Сердца бумеранг», 2009–2011), **Валерия Гай Германика** («Все умрут, а я останусь», «Школа»), **Наталья Мещанинова** («Комбинат “Надежда”», «Сердце мира») — работали «со сценаристами “новодраматической” волны» и использовали технику интервьюирования в своих картинах¹⁴.

Остановимся на наиболее значимых фильмах НД.

«**Кислород**» (спектакль — 2002, новая редакция — 2003, фильм — 2008) по мнению С. Ушакина, создал Ивану Вырыпаеву имя и «стал символом и симптомом поколения русских драматургов, ассоциирующихся с движением НД»¹⁵. Изначально пьеса была поставлена на сцене Театра.doc. Вырыпаев представлял свой текст самостоятельно, ему ассистировала актриса, так как в драме два действующих лица «ОН» и «ОНА». По воспоминаниям драматурга:

¹³ Солнцева, А. Поиски действенного кино: хроники фестиваля «Кинотеатр.doc». Эл. ресурс: <https://kinoart.ru/opinions/poiski-deystvennogo-kino-hroniki-festivalya-kinoteatrdoc/>

¹⁴ Матвиенко, К., Кузьмина, Л. Воздух вербатима: как стиль и энергетика «новой драмы» повлияла на российские театр и кино. Эл. ресурс: <https://kinoart.ru/texts/vozduh-verbatima-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino/>

¹⁵ Oushakine, S. Ivan Vyrypaev: Oxygen (Kislorod, 2009) // *Kinokultura*. 2009. Issue 26. Эл. ресурс: https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/oushakine/files/020-ivan_vyrypaev_oxygen_kislorod.pdf



Кадр из фильма «Кислород» (2008)

«Кислород» родился из желания работать с актрисой Ариной Маракулиной. Глядя на ее ярко-рыжие волосы, мне захотелось сделать спектакль для нас обоих. Я написал несколько композиций, позвонил Арине, прочитал — у нее до сих пор эта запись хранится на телефоне. Ей понравилось, и мы начали репетировать, по ходу я что-то допридумывал. Как раз только что открылся “Театр.doc”, в котором почти еще не было репертуара, и мы решили ставить спектакль там. На помощь позвали режиссера Виктора Рыжакова. Спектакль оказался успешным, мы много гастролировали, пьесу “Кислород” стали ставить другие театры. Почему? Возможно, потому что со сцены говорили о таких вещах, которые волнуют любого современного молодого человека: любовь, политика, деньги, секс, Бог. Мы задавали много вопросов и предлагали вместе искать ответы. Мы говорили, что без кислорода нельзя. Ведь что такое кислород? Это метафора необходимости для меня. То, без чего нельзя. Для героев кислородом является истина, они ищут ее. Для них сам поиск является кислородом»¹⁶.

В «Кислороде» драматург сопрягал «ритуал и его непочтительную, “клубную” деконструкцию»¹⁷, тем самым проблематизируя христианские

¹⁶ Вырыпаев, И. О театре // Вырыпаев И. А. *Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы*. М.: Проспект, 2011. С. 5.

¹⁷ Липовецкий, М., Боймерс, Б. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. М.: НЛЮ, 2012. С. 334.

заповеди для первого постсоветского поколения. В последовавшей вскорее экранизации Вырыпаев напрямую проецировал «библейские заповеди на современные медийные языки молодежной культуры»¹⁸. В фильме композиции трансформировались в клипы, а кинонарратив был представлен в виде музыкального альбома, состоящего из десяти треков с двумя бонусами — количество, которое недвусмысленно отсылало к заповедям Декалога. М. Карликовска-Понсек отмечает, что Вырыпаев использует в творчестве православную символику, чтобы дать оценку современному состоянию общества и одновременно сделать свой текст понятным каждому, чтобы любой человек мог интуитивно считывать смыслы, заложенные в русской ментальности и образующие культурную идентичность¹⁹.

В основе сюжета «Кислорода» любовная линия Саши и Саши — юного преступника из провинции и девушки из большого города. Постепенно история бытового убийства жены из-за любви к девушке, которая воплощает собой «кислород», теряет конкретные очертания и становится универсальной. Этому способствуют, с одной стороны, цитаты из Нагорной проповеди и Моисеева закона, с другой, трансформация пространства — от обозначенных Москвы и Серпухова к сцене «бега» Его и Ее по различным мегаполисам (Париж, Рим, Лондон и др.) и далее к полному нивелированию декораций в треке 10 «Где бы я был».

Условность киноповествования подчеркивается также тем, что одни актеры — Каролина Грушка и Алексей Филимонов — одновременно играют влюбленных и исполнителей треков²⁰. Эффект остранения возникает из-за монтажных склеек и включения в ткань «Кислорода» документальных кадров, анимационных вставок, любительской съемки, рекламной псевдоинтеграции, имитации репетиции, фрагментов циклической записи видео, когда исполнители обсуждают, что для них самое главное, а затем несколько раз повторяются две фразы:

¹⁸ Там же.

¹⁹ Karlikowska-Pąsiek, M. *Symbolika Prawosławna w teatrze Iwana Wyrypajewa*. Wrocław: Exante, 2020. S. 42–43.

²⁰ Эти же актеры играют в своеобразном продолжении «Кислорода» – новелле «Ощущать» в фильме «Короткое замыкание» (2009, реж. Б. Хлебников, И. Вырыпаев, П. Буслов, А. Герман–мл., К. Серебренников). Польская туристка и москвич на протяжении киноэпизода выстраивают коммуникацию преимущественно через невербальное общение (мимика, жесты, интонация).

«Она
Совесьть.
Он
И для меня то же самое»²¹.

Наконец, фильм построен на системе визуальных и речевых повторов. К первым относятся страшный конвульсивный танец героя после убийства жены и первый поцелуй Саши и Саши. Речевые повторы ритмизируют нарратив:

«...А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделались смешными в такт музыке. И плечи его сделались смешными, и ноги, и волосы на голове, и глаза. Танцы стали увлекать его, увлекать, и увлекли в какую-то новую страну. В этой стране было только движение, только танцы и танцы. И танцы увлекали его, увлекали и уже так сильно увлекли, что он решил навсегда остаться в этой стране, и он решил, что больше ни одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать».

И образуют рефрен:

«А в каждом человеке есть два танцора: правое и левое.

Один танцор — правое, другой — левое. Два легких танцора. Два легких. Правое легкое и левое. В каждом человеке два танцора — его правое и левое легкое. Легкие танцуют, и человек получает кислород. Если взять лопату, ударить по груди человека в районе легких, то танцы прекратятся. Легкие не танцуют, кислород прекращает поступать»²².

Вырыпаев выбрал особый стиль презентации текста — чтение его в жанре «рэп». Исполнители не просто рассказывают зрителю историю, но «взывают к аудитории» на эмоциональном уровне посредством ритма, который организует повествование, музыки, которая дает резонанс²³, звукописи и переплетения голосов. С. Вэйгандт обозначает метод Вырыпаева как *сказ*. Действительно, сказ делает слово физически ощутимым, создавая при этом ощущение импровизации. М. М. Бахтин отмечает, что «в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса,

²¹ Вырыпаев, И. Кислород // Вырыпаев, И. *Пьесы*. М.: Три квадрата, 2018. С. 47.

²² Там же. С. 15.

²³ Weygandt, S. Revisiting *skaz* in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2018. Vol. 12. № 3. P. 199.

голоса социально определенного, принося с собой ряд точек зрения и оценок...»²⁴

В итоге, зрители идентифицируются с проговариваемой-пропеваемой историей через условную ритмико-монтажную структуру киноповествования, и в конце-концов приходят к осознанию себя частью того поколения, «на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит»²⁵.

Объединяющим началом в фильмах НД служит узнаваемый тип героя. Таков, например, запутавшийся и несчастный врач скорой помощи Олег («Аритмия»), который поглощен работой настолько, что забывает о себе. Характерными признаками протагониста являются внутренний экзистенциальный протест против бытовой обстановки, латентное противостояние системе и социальному устройству, тоска по осмысленности существования, поиски себя и сакрального, конфликт с представителями старшего поколения, которые воспринимают отказ от выбора как инфантильность и нежелание брать на себя ответственность. Предшественниками этого героя оказываются повзрослевший Холден Колфилд («Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера) и многочисленные протагонисты советских пьес 1970-х гг. (Виктор Зилов из «Утиной охоты» А. Вампилова и др.).

Ощущение потерянности себя приобретает комплексный масштаб. В фильме «Язычники» показана история несчастливой семьи — состоявшегося музыканта Олега (Валентин Самохин), его жены Марины (Елена Нестерова), работающей без перерыва, чтобы обеспечить образование дочери Кристины (Виталия Еньшина). Друг семьи по кличке Боцман (Дмитрий Уросов), бывший моряк, испытывающий проблемы с алкоголем, делает у них ремонт. Герои конфликтуют между собой по поводу ремонта, отчисления из вуза, отсутствия постоянной работы и личного пространства («в собственной квартире, как в концлагере»). В этот момент приезжает мать Олега — богомольная и ортодоксальная Наталья. Она пытается перестроить быт и мировоззрение окружающих, и на какое-то время ей удается распространить свое религиозное влияние на всех, за исключением Кристины. На вербальном уровне это

²⁴ Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Художественная литература, 1972. С. 328.

²⁵ Вырыпаев, И. *Пьесы*. С. 50. Образ, предвосхитивший финальные кадры «Меланхолии» (2011) Л. фон Триера.



Кадры из фильма «Язычники» (2017)

выражается в изменении речевого поведения персонажей (они отказываются от обсценной лексики, выбирая вместо нее более мягкие аналоги). Однако герои не чувствуют себя счастливыми, наоборот, бросивший пить и сквернословить Бощман говорит Олегу, что, вернувшись к прежней модели поведения, он «почувствовал себя живым! А когда не пил и не ругался — я же был мертвый!» Религиозный конфликт отступает на второй план, уступая место экзистенциальной рефлексии.

На уровне персонажей конфликт поколений и мировоззрений происходит между внучкой и бабушкой. Противостояние Кристины и Натальи выражается в системе запретов и их преодоления. То, что Кристина в действительности является той движущей силой, которая меняет соотношение сил и окружающий мир в фильме, становится очевидно в эпизоде ее задержания в полиции. Кристина пытается похоронить лежащую перед ней на дороге мертвую птицу, забирает лопату у дворника и не отдает ее, за что на нее составляют протокол. Женщина-следователь задает стандартные вопросы, а в ответ получает откровенный монолог-импровизацию, как у Вырыпаева, в форме рэпа — о мертвой вороне, об отношениях с матерью, пришедшем в детстве осознании себя несчастной и ощущении конца всего. Искреннее высказывание оказывает трансформирующее влияние на следователя, и та отпускает Кристину. Второй поступок героини, который заставляет других персонажей поменять свою жизнь, — это ее прыжок с балкона. Кристина предпринимает попытку самоубийства в знак протеста, видя, что родители и бабушка словно находятся в ситуации «стокгольмского синдрома». При этом, персонаж Натальи более сложен: она рассказывает Марине о совершенном ею аборте и чувстве ответственности за грех, который пал на головы потомков. По настоянию бабушки Кристину, находящуюся в коме, крестят, после чего семья отторгает Наталью. Спустя некоторое время она умирает, тогда как внучка выздоравливает, считая это чудом. После болезни меняется отношение Кристины к бабушке: мысли о Наталье теперь вызывают сожаление о несостоявшемся диалоге. Таким образом, приезд бабушки все же оказал воздействие на окружающих: в финале герои постепенно учатся чувствовать себя счастливыми.

Квинтэссенцией героя в кино НД становится человек, ведущий автоматическое существование, чья личность нивелирована и у которого атрофирована память о прошлом и представление о настоящем. Такой персонаж в центре фильма «**Человек из Подольска**», снятого **Семеном**

Серзиным (род. в 1987) по пьесе Дмитрия Данилова²⁶. Николая Фролова (Вадик Королев), редактора префектурной газеты, живущего в Подольске в хрущевке с матерью, задерживают на Курском вокзале без видимой причины двое полицейских. Николая доставляют в отделение полиции, где его начинают допрашивать в странной форме несколько сотрудников (Владимир Майзингер — Михалыч, Михаил Касапов — Палыч, Виктория Исакова — госпожа Капитан Марина). Вопросы варьируются от количества населения в Подольске до какого цвета стены в подъезде родного дома. Историк по образованию, Николай не интересуется родным городом и не обращает внимания на окружающие его предметы. Процедуру реконструкции этих деталей бытия полицейские называют «выяснением личности». Попутно происходит восстановление утраченной идентичности Николая (Е. Москвитин) в сцене в оранжерее, где герои вместе поют гимн Москвы, и в диалоге о сопоставимости Амстердама и Подольска. Не случайно, Д. Данилов в одном из интервью говорит о своем тексте: «в большей степени эта пьеса о нашей ненаблюдательности. О том, что почти всегда мы не замечаем ничего интересного, красивого в окружающей нас реальности»²⁷.

Подвергнув Николая разного рода психологическим манипуляциям, герою выдается на руки «протокол» с социальным диагнозом:

«Первый полицейский. Ну что, Коля. Можно подвести некоторые итоги. Тебе тридцать один год, ты живешь в Подольске с мамой, в хрущевской пятиэтажке. Ты получил историческое образование, хотя история тебе безразлична, тебя просто пропихнули в институт по блату. Ты работаешь на неинтересной работе за смешные тридцать пять тысяч, тратишь на дорогу по три часа в день туда и обратно. Ты

²⁶ Серзин поставил эту пьесу в Театре драмы им. Ф. Г. Волкова в Ярославле, где спектакль увидела Наталья Мокрицкая, спродюсировавшая в середине 2000-х гг. черную комедию «Изображая жертву». Она предложила Серзину экранизировать «Человека из Подольска». Отчасти из-за фигуры продюсера, отчасти из-за интертекстуальных пересечений оба этих фильма постоянно сравниваются. См.: Беликов, Е. Как все наладить? «Человек из Подольска» с «Кинотавра» учит жизни. Эл. ресурс: <https://ria.ru/20201127/chelovek-iz-podolska-1586482444.html>; Москвитин, Е. «Человек из Подольска» – кафкианская история о маленьком человеке, которого обвиняют в бездарном проживании жизни. Эл. ресурс: <https://esquire.ru/movies-and-shows/224483-chelovek-iz-podolska-kafkianskaya-istoriya-o-malenkom-cheloveke-kotorogo-obvinyayut-v-bezdarnom-prozhivanii-zhizni/#part2>.

²⁷ Интервью П. Мерзликина с Д. Даниловым. Эл. ресурс: <https://paperpaper.ru/po-vej-rossii-idet-chelovek-iz-podol/>.

играешь электронную музыку в группе „Жидкая мать“. Судя по всему, твоя музыка мало кому интересна или совсем никому. Не факт, что она интересна тебе самому. Ни денег, ни популярности она тебе не приносит. От тебя ушла красивая жена, причем ушла к ресторанному лабуху. Ты встречаешься с некрасивой девушкой, которая поет тупые рок-н-роллы в группе „Мокрый Пушкин“. Как мы только что выяснили, ты ее не любишь и она тебе нужна только потому, что восхищается тобой и твоей дурацкой музыкой. Но это ладно. В конце концертов, с кем не бывает. Самое хреновое то, что ты живешь совершенно на автомате. Ты ничего вокруг себя не замечаешь. Презираешь свой родной город. Жизнь проходит мимо тебя. Ты фактически живешь как животное. Понимаешь? Ты — животное. Животные тоже живут на автомате. Но самое смешное — это то, что ты животное, сочиняющее электронную музыку. Лучше быть просто животным, чем животным, играющим нойз и индастриал в группе „Жидкая мать“. Или как там она у вас называется. „Liquid Mother“. Название, кстати, хорошее. Единственное, что в тебе обнаружилось хорошего, — это то, что ты придумал удачное название для группы. Или не ты придумал?»²⁸

Герой узнаваем в силу общности ментальности и воспоминаний. В фильме присутствует сцена, во время которой Николай смотрит домашнее видео середины 1990-х гг., снятое на одном из его дней рождения. Как видеокассета могла попасть к полицейским, ни зрителю ни герою не объясняется²⁹. С одной стороны, этот эпизод — дань документальной эстетике НД. С другой, просмотр пленки аккумулирует чувство ностальгии по прошедшему детству, контраст между убогостью обстановки, гротескными фигурами родных и чистотой эмоций ребенка. «Посмотрев на среду, из которой вышел Коля, проникаешься уважением к нему, его небольшие достижения увеличиваются в масштабе. Не спился, получил образование, работает»³⁰. Одновременно критики с удивлением фиксируют трансформацию личности протагониста: «девятилетний Коля был чутким рассказчиком, зорким режиссером и сострадающим наблюдателем. В какой момент он превратился в упивающегося своей заурядностью Николая — загадка дыры»³¹. Фролов

²⁸ Данилов, Д. Человек из Подольска // *Новый мир*. 2017. № 2. Эл ресурс: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/2/chelovek-iz-podolska.html/

²⁹ В тексте пьесы эпизод с просмотром VHS отсутствует.

³⁰ Авраменко, Е. «Человек из Подольска» – Karma police, arrest this man! Эл. ресурс: <https://seance.ru/articles/karma-police/>

³¹ Москвитин, Е. Указ. соч.



Кадр из фильма «Человек из Подольска» (2020)

«находится в спящем режиме — и понадобится шоковая терапия, чтобы его разбудить»³².

Работа с пробуждением осознанности и самоидентичности героя заслуживает особого внимания. Вместо характерного для НД проявления физического насилия персонажи «Человека из Подольска» демонстрируют мягкую жестокость, которая, однако, не менее кардинально меняет личность Николая. Эксперимент сопоставим с тем, которому подвергся Алекс из «Заводного апельсина» (1971) С. Кубрика. В финале фильма Николай бунтует против ломающих его психику оппонентов. Совершаемые им убийства происходят, как оказывается, мысленно. Эта сцена воображаемого насилия коррелирует с бунтом ветеринара Егора из «Сердца мира» (2018), когда границы между реальностью и иллюзией разрушаются, и зритель в какой-то момент не понимает, за чем он наблюдает.

Комментируя происходящее по ходу фильма, персонажи несколько раз произносят слово «абсурд». В финальных кадрах мы видим его зеркально написанным на стене перехода. Вполне закономерно, что сюжет кинодрамы Данилова-Серзина, как правило, сравнивают с «Процессом» Ф. Кафки и театральными работами Э. Ионеско, упуская при этом более близкий претекст — пьесу «Человек-подушка» (2003) М. Макдонаха, в которой работающий на скотобойне писатель Катурян задерживается без объяснения причин и допрашивается полицией.

³² Там же.

Предметом обсуждения становятся рассказы Катурына. Творческое начало (музыка и сочинительство) объединяет персонажей Макдонаха и Данилова. Критики отмечают также, что на роль Коли Фролова был выбран не профессиональный актер, а фронтмен группы *OQJAV* Вадик Королев. Е. Авраменко видит в пьесе Данилова «намек, что творческое призвание человека — залог его спасения, и то, что Королев не играет, а существует»³³.

В «Человеке из Подольска» работа полицейских по «выяснению личности» в конечном итоге направлена на восстановление главной ценности, о которой говорили исполнители в «Кислороде», — совести, способности критически оценивать свои поступки и работать над собственным несовершенством.

³³ Авраменко, Е. Указ. соч.

Эккурс

Гипернатурализм и кризис идентичности в новой драме

Исследователи НД выделяют в качестве одной из ее ключевых проблем — кризис идентичности, характерный для постсоветской эпохи (М. Н. Липовецкий, Б. Боймерс), «когда одна иерархическая система была перекрыта множеством новых и к тому же конкурирующих друг с другом социальных иерархий»¹. Крушение советской идентичности нашло выражение в переоценке истории, интенсивном производстве исторических мифологий, нарастании социальной апатии, росте ностальгических настроений и религиозности. Своеобразие НД заключалось в ее стремлении «сформировать идентичность *здесь и теперь*, либо путем анализа четко очерченных социальных групп, либо путем перформативной коммуникации между сценой и залом»². Так, на контрасте общего — архетипического — и индивидуального, на поисках собственного «я» и акцентировании проблемы «личной идентичности современного человека» строится конфликт в пьесах Е. Гришковца, перенесенных затем на экран.

Одной из реакций на историческую и социокультурную ситуацию стало течение внутри НД, которое обычно обозначается как «гиперреализм» (термин Б. Боймерс). Данный тренд являлся мейнстримным в начале 2000-х гг. Гипернатурализм опирался на длительную литературную, кинематографическую и сценическую традиции³. Его появлению

¹ Болотян, И. М., Лавлинский, С. П. «Новая драма»: опыт типологии // *Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение*. 2010. № 2. С. 38.

² Липовецкий, М., Боймерс, Б. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*. М.: НЛО, 2012. С. 15.

³ Анализируя эстетику данного направления НД, исследователи отмечали влияние так называемой «чернухи». Изначально под последней понималось «изображение мрачных сторон социалистической действительности», а в постсоветское время этим термином обозначалась неонатюристическая проза С. Каледина, О. Ермакова, Л. Петрушевской и др. Из кинофильмов можно упомянуть драму «Маленькая Вера» (1988) В. Пичула и мелодраму П. Тодоровского «Интердевочка» (1989). М. Липовецкий считает, что ««чернушная» эстетика взяла на себя привычную для русской культуры функцию литературы – бытописание» // Липовецкий, М. *Расстранные стратегии, или Метаморфозы «чернухи»* // *Новый мир*. 1999.

способствовала актуализация в XX в. документального начала в искусстве («Дознание» П. Вайса и др.), расцвет фотожурналистики и активное использование медийных образов в целях формирования общественного мнения.

«Гиперреализм» НД родственен британскому In-Yer-Face Theatre 1990-х гг., социальной драме поколения «рассерженных молодых людей» и неонатурализму фильмов «Догмы». Одним из представителей данного течения является **Василий Сигарев**, ученик драматурга и режиссера Никлая Коляды (Екатеринбург). Наиболее известной стала его пьеса «Пластилин» (реж. К. Серебренников), которая была поставлена в московском «Центре драматургии и режиссуры», основанном в 1998 г. А. Казанцевым и М. Роциным. В «Пластине» Сигарев сфокусировался на жизни неблагополучного подростка Максима из провинциального города.

В этой пьесе выстраивается система причинно-следственных связей функционирования насилия. По мере отторжения Максима от окружающего его вирулентного мира, в нем самом вырабатывается ответная агрессия. Наиболее ярко это проявляется в сцене на рынке, когда герой «срывается» на единственном персонаже, настроенном по отношению к нему сочувственно. Авторская ремарка («женщина смотрит ему вслед. На лице у нее недоумение») перекликается с ремаркой в начале пьесы («Максим видит в зеркале свое лицо. Удивленно рассматривает его, словно видит в первый раз»). Персонаж видит себя в зеркале в квартире умершего одноклассника. Обыгрывание фольклорного погребального обряда и литературные ассоциации с концептом «зеркала» связаны воедино с мотивом удивления. Этот мотив, характерный для НД в целом, проходит через весь текст вместе с мотивом обреченности героя, а затем преломляется в кинодраме Сигарева «Жить» (2011).

Гиперреалистичные сцены насилия, мотивы сиротства, страдания, обреченности и призрачности, мифологические аллюзии и выбор ребенка в качестве протагониста являются смыслоопределяющими в первом фильме Сигарева-режиссера — «**Волчок**» (2009)⁴.

№ 11. Эл. ресурс: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html.

⁴ Фильм получил четыре приза на кинофестивале «Кинотавр». Сигарев был награжден как «лучший сценарист». Лучшим режиссером был признан Вырыпаев. Премия «Белый слон», которую Гильдия киноведов и кинокритиков РФ вручает за лучший фильм, был в 2009 г. дан сразу «Волчку» и «Кислороду» Вырыпаева.

Неоднократно упоминалось, что в основе картины лежала подлинная история Яны Трояновой — исполнительницы роли матери в фильме⁵. З. Абдуллаева отмечает, что эта документальность и достоверность переводятся режиссером «почти в абстрактную поэтику, которая строится на ритмическом сопряжении дистанции с эмоциональной включенностью»⁶.

При значительном сходстве персонажей «Пластилина» и «Волчка» способность к удивлению совершенно отсутствует в эмоциональном диапазоне героини. Ее отношения с матерью (ожидание встреч и переживание расставаний) в картине раскрывают социальную и психологическую депривацию героини. На мифопоэтическом уровне ее отчужденности соответствует оборотническая сущность⁷. Девочка идентифицируется через образ маленького волка-найденца из рассказа матери, подтверждающий ее одиночество и агрессию. Нейтральный внутренний монолог героини вступает в противоречие с демонстрируемым событийным рядом и скудным речевым поведением персонажей, которое состоит из обценной лексики, жаргонизмов и просторечия. Таким образом, метаязык насилия вместе с архетипическими паттернами поведения подчеркивают конвенциональность существующего мира и зависимость его от многих условностей.

В «Волчке», как и в других фильмах и пьесах НД, наблюдается диспропорция между социальным «я» и «я»-субъекта. Опираясь на концепцию В. Хесле, видящего проблему кризиса идентичности именно в дисгармонии двух типов «я», И. Болотян и С. Лавлинский делают вывод о семантике «„жестов насилия“, посредством которых герой либо решает проблему самоидентификации, либо защищает свою идентичность». На основе чего исследователи предлагают типологию четырех типов идентификации личности⁸:

⁵ Герасимова, И. М. Василий Сигарев: драматургия сквозь оптику кинокамеры // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2015. № 4. С. 261. Яна Троянова (род. в 1973) – актриса («Волчок», «Жить», «Кококо»), «Страна ОЗ», сериал «Ольга»), жена Сигарева, сыгравшая во всех его знаковых фильмах.

⁶ Абдуллаева, З. Кровь с молоком. «Волчок», режиссер Василий Сигарев // *Искусство кино*. 2009. № 8. Эл. ресурс: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/08/n8-article4/>

⁷ Кузнецова, Л. В. Признаки оборотня в героине фильма Василия Сигарева «Волчок» // *Уральский филологический вестник*. 2013. № 2. С. 207–211.

⁸ Болотян, И. М., Лавлинский, С. П. «Новая драма»: опыт типологии. С. 39. Систематизация проведена на материале драматургических произведений, но то же различие по типам личности может быть применено и при анализе кинофильмов.



Кадр из фильма «Волчок»

- 1) сущностный (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) — тип идентификации, который определяет сущность человека и не может быть им изменен;
- 2) социальный (социально-профессиональный, семейно-клановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) — тип идентификации, который задает социум;
- 3) культурный — тип идентификации личности, который задается культурными рамками (прежде всего литературой и кинематографом), историческими и мифологическими кодами;
- 4) духовный — тип идентификации, который определяется как метафизический, экзистенциальный, личностный опыт человека⁹.

В соответствии с описанными типами идентификации личности исследователи выстраивают классификацию, построенную на дихотомии типа героя и типа конфликта¹⁰:

⁹ Там же. С. 40–41.

¹⁰ Там же. С. 41.

<i>Тип героя</i>	<i>Тип конфликта</i>	<i>Репрезентативные тексты</i>
1. Самоопределяющаяся в собственной «эго-истории» «биографическая» личность	Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)	«Как я съел собаку», «Одновременно» Е. Гришковца, «Не проговоренное» М. Покрасса, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой, «Бедные люди, блин» С. Решетникова
2. Саморазоблачающаяся и разоблачающая социум личность как социальная единица	Столкновение героя с социальными Другими	«Пластилин» В. Сигарева, «Терроризм», «Изображая жертву» бр. Пресняковых, драматургия-вербатим («Война молдаван за картонную каробку» А. Родионова, «Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина)
3. Самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность	Столкновение героя с самим собой как культурным Другим и / или Другими как культурными артефактами и / или носителями «иных», «чужих» ценностей	«Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова, «Пленные духи» бр. Пресняковых
4. Самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность, как правило, Человек (представитель рода человеческого)	Столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве Чужого выступает Высшее начало, Бог, Высший разум и пр.	«Кислород», «Бытие № 2», «Июль» И. Вырыпаева

Таким образом, мы видим, что гипернатурализм как тенденция НД характеризуется столкновением протагониста с социальной действительностью, воплощаемой фигурами других персонажей (в частности, эпизодическими «гостями» матери в «Волчке», по отношению к которым девочка проявляет враждебность). Подобный конфликт обуславливает особый тип героя — саморазоблачающейся и разоблачающей социум личности.

В результате, представленный вариант типологии позволяет классифицировать виды идентичности в НД. Вычленяется набор сюжетов и драматических ситуаций, в которых выстраиваются отношения «я» персонажа с Другим, социумом, миропорядком, Богом. Предложенная модель является одним из инструментов анализа коммуникативных стратегий НД, в том числе в кино.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Аритмия» (2017, реж. Б. Хлебников)
- «Атомный Иван» (2011, реж. В. Бархатов)
- «Все умрут, а я останусь» (2008, В. Гай Германика)
- «Волчок» (2009, реж. В. Сигарев)
- «Жить» (2011, реж. В. Сигарев)
- «Изображая жертву» (2006, реж. К. Серебренников)
- «Кислород» (2008, реж. И. Вырыпаев)
- «Комбинат “Надежда”» (2014, реж. Н. Мещанинова)
- «Пыль» (2005, реж. С. Лобан)
- «Сатисфакция» (2010, реж. А. Матисон)
- «Свободное плавание» (2006, реж. Б. Хлебников)
- «Сердца бумеранг» (2011, реж. Н. Хомерики)
- «Сердце мира» (2018, реж. Н. Мещанинова)
- «Сказка про темноту» (2009, реж. Н. Хомерики)
- «Спасение» (2015, реж. И. Вырыпаев)
- «Страна ОЗ» (2015, реж. В. Сигарев)
- «Танец Дели» (2012, реж. И. Вырыпаев)
- «Человек из Подольска» (2020, реж. С. Серзин)
- «Школа» (2010, В. Гай Германика, Р. Маликов, Н. Мещанинова)
- «Эйфория» (2006, реж. И. Вырыпаев)
- «Язычники» (2017, реж. В. Суркова)

Вопросы и задания для самоконтроля

Раздел I. Рождение российского кино

Вопросы

1. Перечислите факторы, которые обусловили рождение российского кино.
2. Определите основные особенности кинематографа в начале XX в.
3. Расскажите о характерных чертах ранней российской мелодрамы на примере фильмов Бауэра.

Задание

- ▶ На основе экскурса «Владислав Старевич и насекомые» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе

1. Язык кукольного театра в кинематографе.
2. «Месть кинематографического оператора» и психологическая драма.
3. Семиотический код насекомых на экране.

Раздел II. Кино в период революции и в 1920-е годы

Вопросы

1. Определите основные особенности кинематографа в период революции и в 1920-е гг. Что изменилось в системе кинопроизводства после 1917 г.?
2. Дайте определение «эффекта Кулешова». Приведите примеры его реализации в кинематографе.
3. Раскройте принципы поэтического монтажа в фильме Эйзенштейна «Броненосец Потемкин».

4. В чем заключалась специфика жанровой системы в советском кино 1920-х гг.?

Задание

- ▶ На основе экскурса «Не “Киноглаз” нам нужен, а “Кинокулак”»: Сергей Эйзенштейн и теория выразительности» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе

1. Документальное кино vs игровое кино.
2. Эйзенштейн и теория эмоций.
3. Эмоциональный сценарий: принципы построения.

РАЗДЕЛ III. Кино в 1930-е годы. РОЖДЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО. СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Вопросы

1. Какие перемены произошли в искусстве 1930-х гг. по сравнению с 1920-ми?
2. Как трансформировалась «любовная тема» в сталинском кино?
3. Как реализуется система оппозиций в фильме Александрова «Цирк»?
4. Раскройте принципы интеллектуального монтажа на примере фильма Эйзенштейна «Александр Невский».

Задание

- ▶ На основе экскурса «Эксперимент по воспитанию «нового человека»: “Путевка в жизнь”» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе

1. Детские трудовые коммуны в Советской России 1920-х гг.
2. Воспитание нового советского человека: образ Мустафы в фильме «Путевка в жизнь».
3. Чекист Сергеев в фильме Экка и роль ЧК в советском педагогическом эксперименте.

Раздел IV. Кино в годы войны. Поздний сталинский кинематограф*Вопросы*

1. Какие изменения произошли в советском кинематографе в годы Великой Отечественной войны?
2. Окончание войны совпало с изменениями в культурной ситуации. Какие события оказали влияние на поздний сталинский кинематограф и на судьбу фильмов, снятых в этот период?
3. Как в кино конца 1940-х гг. были представлены исторические события недавнего прошлого и современная действительность?
4. Раскройте основные черты образа учителя в советском кинематографе.

Задание

- ▶ На основе экскурсии «Тело и дух в советском дискурсе» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе

1. Смерть и бессмертие советского героя.
2. «Настоящий человек» в «Повести о настоящем человеке» Столпера.
3. Телесное и духовное в советском герое.

РАЗДЕЛ V. СОВЕТСКИЙ ЭКРАН В 1950-Е — 1960-Е ГОДЫ: МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ

Вопросы

1. Перечислите основные особенности советского кинематографа 1950-х-1960-х гг.
2. Какие темы в кино данного периода получили иную интерпретацию, чем в фильмах 1920-х – 1940-х гг.?
3. В чем состоит своеобразие драмы Калатозова «Летят журавли»?
4. Кто такие шестидесятники? Какие черты представителей этого поколения нашли отражение в фильмах 1950-х-1960-х гг.?

Задание

- ▶ На основе экскурсии «Второй Всесоюзный съезд советских писателей о будущем советского кинематографа» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе

1. Ведет ли с неизбежностью сокращение кинопроизводства к сокращению числа шедевров?
2. Стремление изображать людей и их окружение лучше и красивее — норма кино, «лакировка действительности» или формализм?
3. Эмоции в кино — способ воздействия на зрителя vs явление высокого духовного порядка.

РАЗДЕЛ VI. АВТОРСКОЕ КИНО И МЕЙНСТРИМ: ЭПОХА 1970-Х ГОДОВ. КИНО ПЕРЕСТРОЙКИ. ПОСТСОВЕТСКИЙ ЭКРАН

Вопросы

1. Определите основные особенности советского кинопроцесса в период 1970-х гг.
2. Что такое «авторское кино»? Какая кинотрадиция повлияла на возникновение этого феномена в советском кинематографе? Фильмы каких режиссеров можно отнести к авторскому кино?
3. Какие черты характерны для творчества А. Тарковского?
4. Какие фильмы были популярны в эпоху «застоя»? В чем причина их популярности?
5. Что означает термин «полочное кино»? Приведите примеры фильмов, отправленных «на полку», и предложите свое объяснение, почему эти картины не вышли в прокат или были в ограниченном прокате в свое время.
6. Определите основные особенности кинематографа периода «перестройки». Какие новые герои и темы появляются в этот период?
7. Как кино перестройки и постсоветский кинематограф интерпретируют советскую историю?
8. Какие имена и фильмы определяют кинематограф после распада СССР?
9. Какие формы в постсоветском кинематографе принимает ностальгия по «советскому»?

Задание

- ▶ На основе экскурсии «Поэтика паузы: от Тарковского к Балабанову» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе:

1. Динамика кинонарратива в представлении формалистов.
2. Пространственное движение героев в фильмах Балабанова: семантика и прагматика.

РАЗДЕЛ VII. НОВАЯ ДРАМА: ЭКСПАНСИЯ ТЕАТРА В КИНЕМАТОГРАФ

Вопросы

1. Какие авторы и направления оказали влияние на формирование Новой драмы в России на рубеже XX–XXI вв.?
2. Перечислите основные стилистические особенности Новой драмы в театре и кино. Какую роль сыграл Театр.doc в современном российском кинематографе?
3. Какой фильм и почему стал символом первого постсоветского поколения?
4. Охарактеризуйте тип героя Новой драмы. В чем состоит его отличие от советских героев разных периодов (1940-х гг., эпохи «оттепели», 1970-х гг., эпохи «перестройки»)?

Задание

- ▶ На основе экскурса «Гипернатурализм и кризис идентичности в новой драме» напишите эссе объемом не менее 250 слов.

Темы эссе:

1. Формирование постсоветской идентичности в Новой драме.
2. Кинонарратив Василия Сигарева: особенности поэтики.
3. Типология героев Новой драмы: плюсы и минусы классификации.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Александров, Г. В. *Эпоха и кино*. М.: Политиздат, 1983.
- Булгакова, О. *Советский слухоглаз: кино и его органы чувств*. М.: НЛО, 2010.
- Булгакова, О. *Судьба броненосца: биография Сергея Эйзенштейна*. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб., 2017.
- Булгакова, О. *Фабрика жестов*. М.: НЛО, 2005.
- Добренко, Е. *Поздний сталинизм: эстетика политики*. Тт. 1, 2. М.: НЛО, 2020.
- Киномания: Энциклопедия российского киноискусства*. М.: Коминфо, 1997.
- Лебина, Н. *Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель*. М.: НЛО, 2014.
- Лотман, Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
- Мартьянова, И. А. *Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности*. СПб.: САГА, 2002.
- Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, исследования, воспоминания, письма*. М.: Искусство, 1991.
- Монтаж: литература, искусство, театр, кино*. М.: Наука, 1988.
- Мусский, И. А. *Сто великих отечественных кинофильмов*. М.: ИД Вече, 2005.
- Рязанов, Э. А. *Эльдар Рязанов: Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги*. М.: ПРОЗАиК, 2010.
- С. М. Эйзенштейн: *Pro et contra*. СПб.: Изд-во РХГА, 2015.
- Салис, Р. «Нам уже не до смеха»: *музыкальные кинокомедии Григория Александрова*. М.: НЛО, 2012.
- Смирнов, И. П. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. СПб.: ИД Петрополис, 2009.
- Тарковский, А. *Уроки режиссуры*. М.: ВИППК, 1993.
- Туровская, М. И. *7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского*. М.: Искусство, 1991.
- Туровская, М. И. *Зубы дракона*. М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015.
- Тынянов, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Хренов, Н. *Кино: реабилитация архетипической реальности*. М.: Аграф, 2006.
- Чупринин, С. *Оттепель: События. Март 1953 — август 1968 года*. М.: НЛО, 2020.
- Цивьян, Ю. Г. *Теории монтажа: Америка — Советский Союз // Сеанс*. 2013. № 57–58. С. 207–225.
- Шкловский, В. Б. *За 60 лет: Работы о кино*. М.: Искусство, 1985.

- Эстетика звука на экране и в книге*. М.: ВГИК, 2018.
- Ямпольский, М. *Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф*. М.: РИК Культура, 1993.
- Beumers, B. *Nikita Mikhalkov: Between Nostalgia and Nationalism*. New York: I. B. Tauris, 2005.
- Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film* / ed. by H. Goscolo and Y. Hashamova. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Condee, N. *Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. New York: Oxford U, 2009.
- Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* / ed. by R. Taylor and I. Christie. New York: Routledge, 1991
- Leyda, J. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton: Princeton UP, 1983.
- Oukaderova, L. *The Cinema of the Soviet Thaw. Space, Materiality, Movement*. Bloomington: Indiana UP, 2017.
- Real and Phantom Pains: An Anthology of New Russian Drama* / ed. and compiled by J. Freedman. Washington DC: New Academia Publishing, 2014.
- Russia on Reels* / ed. by B. Beumers. New York: I. B. Tauris, 1999.
- Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema* / eds. L. Kaganovsky, M. Salazkina. Bloomington: Indiana UP, 2014.
- Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1992.
- Youngblood, D. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1992.