



Современное российское кино в контексте мирового

О.К. Рейзен

доктор искусствоведения

В статье предпринята попытка вписать параметры отечественного кинематографа последней четверти века в историю мирового киноискусства, соотнести доминирующие принципы и художественные методик, приводившие зачастую к сходным моделям и способам их воплощения. Работа ставит перед собой цель не просто выявить и описать компаративистские модели, но определить закономерности их возникновения и проявления, обусловленные историческими причинами.

УДК 778.5p(092)1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский
и мировой
кинематограф,
перестройка,
эзопов язык,
магический
реализм, чернуха,
жапронье
структуры

Эзопов язык как наследство

Сходные обстоятельства порождают аналогичную реакцию — психологическую, эмоциональную, политическую, экономическую, идеологическую, и отзываются в культуре параллельными мотивами, будь то фольклор или авторское творчество. Академик Г.В. Степанов однажды сопоставил тождество русского и испанского народов со сходством человека и дельфина. Это, отчасти шутивное, отчасти серьезное сравнение, быть может, не столько справедливо в отношении национальных характеров, сколько применительно к оценке культуры двух этих стран в XX столетии. Впрочем, не только этих двух и не только в XX веке. Стремление преодолеть запреты в любых их проявлениях, будь то Кодекс Хейса в Америке, испанский фашизм, отечественная цензура или положение древнегреческого раба, вынуждают художников обращаться к языку Эзопа. А испанский режиссер Х.А. Бардем даже находил положительные моменты в таком положении вещей. В 1950-е годы он утверждал, что в несвободе, как это ни парадоксально, есть определенный положительный импульс, поскольку она стимулирует поиск выразительных средств для отображения своих мыслей и чувств о действительности. И надо сказать, режиссер не только находил такие средства, но и на долгие годы ввел их в обиход национального кинематографа, что даже падение диктатуры не отменило формы и методы эзопова языка, устоявшиеся в

нем. Впрочем, на волне испанской «перестройки», последовавшей за смертью Франко, точку зрения Бардема разделяли далеко не все.

Так, самый известный в 1970–1980-е годы за пределами Испании режиссер К. Саура, неоднократный фаворит международных (особенно Берлинского) кинофестивалей, после падения франкизма утратил авторитет на родине, где его кинематограф критики оценивали как конъюнктурный, космополитичный, ловко спекулирующий на «национальной специфике». Кинематограф Сауры, по мнению видного испанского критика Х. Эрнандеса Леса, — «наследник эпохи, дитя франкизма»: его фильмы сослужили свою службу и теперь не нужны. По всей видимости, подобная критика заставила Сауру пробовать силы в других жанрах и направлениях. Он то возвращается к теме люмпенов в фильме о современных «беспризорных» — «Скорей, скорей» (1980), то рассказывает о трансформации на грани гротеска своих героев — символов из «Анны и волков» в послефранкистской Испании (фильм «Маме исполняется сто лет», 1979), то исследует лабораторию творчества писателя («Элиза, жизнь моя»), театрального режиссера («С завязанными глазами», 1978) или драматурга («Лос Занкос», 1984). То вдруг переносит на экран три балета, поставленные А. Гадесом: «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1985). Или обращается к истории, временам завоевания Америки — «Эльдорадо» (1987).

Категоричность Леса, признающего после падения диктатуры лишь открытую борьбу с ней и ее пережитками, понятна, хотя и вряд ли справедлива. Бардем ведь считал иначе. А тенденция, обозначенная Капарросом Лера как «политико-интеллектуальное» кино, к которой он отнес и Сауру, получила широкое распространение в послефранкистском кинематографе, в частности, у так называемого «кинематографа поколения».

Объектом исследования «кинематографа поколения» становятся люди, чье детство совпало с переломным моментом испанской истории. Они, как правило, не застали гражданской войны или помнят ее по отрывочным воспоминаниям детских лет. Обычно они далеки от политической борьбы. Они росли с ощущением страха, который в ту пору стучался в двери, заглядывал в окна. Неумение и нежелание что-либо изменить хотя бы в собственной жизни стало отличительной чертой их натур.

Авторы картин, чаще всего, — ровесники своих героев. В их лентах силен автобиографический мотив — и когда они рассказывают о современности, и когда обращаются к прошлому, собственному детству, совпавшему с гражданской войной. Повествование о фашизме здесь не связано с вооруженной борьбой —

борьбы вообще вроде бы нет. Действие замыкается в рамках одной семьи, с ее, на первый взгляд, мелкими домашними проблемами. Но историческая действительность Испании неизбежно вторгается в маленький домашний мирок.

У «кинематографа поколения» была предтеча в испанской литературе, в «поколении без наставников», к которому относятся писатели А.М. Матуте, К. Лафорет, Х. Гойтисоло, родившиеся во второй половине 1920-х годов и выразившие в произведениях свои детские ощущения. В фильмах и повестях, рисующих военное и послевоенное детство маленьких героев, часты сюжетные и тематические пересечения. Автобиографичность повествования обусловила не только искренность, непосредственную свежесть, но и общность мотивов.

«Кинематограф поколения» превратился в некую летопись жизни поколения, чья судьба складывалась при диктатуре. При этом сама диктатура не является объектом исследования, в фильмах запечатлен лишь момент ее зарождения, гражданская война и крах, смерть Франко. Соответственно, картины делятся на повествующие о детях («Выкорми воронов», «Кузина Анхелика» К. Сауры, «Демоны в саду» М. Гутьерреса Арагона, «Гнездо» Х. де Арминьяна, «Дух улья» В. Эресе) и рассказывающие о взрослых («Несданный экзамен», «Одинокие на рассвете», «Зеленые лужайки», «Сданный экзамен» Х.Л. Гарси; «Гари Купер, который на небесах» П. Миро и другие). Причем между первыми и вторыми существует причинно-следственная связь: авторитарность родителей, олицетворяющих франкистский режим (отец или мать, подавляющие, губящие друг друга и детей), приводит к естественному результату — к беспомощности выросших детей, их растерянности перед лицом наступивших в 1975 году перемен. Отмечая равнодушие, нежелание героев что-то менять в своей жизни, в жизни общества, режиссеры отнюдь не осуждают их за это, ибо «дети эпохи, наследники франкизма» просто не в состоянии избавиться от дурной наследственности.

Немудреная символика, доступная и зрителю, и цензуре, махнувшей на многое рукой в последние годы режима, оказалась живучей и продолжалась уже в 1980-е годы в фильмах «Гнездо» Х. де Арминьяна или «Демоны в саду» М. Гутьерреса Арагона.

Эволюция режима, от жестокого и кровавого в первое десятилетие правления к лицемерно демократичному, нашла своеобразное отражение на испанском экране. В рассказе о более раннем периоде образ тирана фокусировался на фигуре отца, непременно военного, чаще всего жестокого и подлого, о более позднем — на образе матери, тоже деспотичной, авторитарной, но все-таки — матери. Эта метафора не исчезла с национального

экрана с падением франкизма. Картины «Черная стая» Гутьерреса Арагона, повествующая о «семейном» предприятии, банде террористов, возглавляемой матерью, или «Браконьеры» Х.Л. Борау, образный приговор истреблению животных и людей, вторящий «Охоте» Сауры, — яркое тому доказательство.

Этот далеко не полный реестр мотивов эзопова языка испанского кинематографа легко пополнить и образом паралича, охватившего общество, столь часто встречающийся в произведениях по сценариям Р. Асконы («Коляска», 1960; «Национальное ружье», 1978; «Сад наслаждений», 1970) и гротесковыми образами отравления тухлятиной («Форели», 1982) и много еще чем. Еще легче транспонировать кинематографический эзопов язык на отечественную почву, где перестройка тоже вызвалась отменить иносказания, чем безусловно обеднила отточенное умение говорить о наблевшем «между кадров». Чего стоит фильм «Прощу слова» Г. Панфилова, в котором образ страны и ее типичного руководителя, эдакой кухарки, управляющей государством, чья деятельность сведена к маниловским мечтам, посещению ветеранов, конспектированию трудов Ленина, стрельбе в тире да назиданиям творческим работникам. В то же время управленческая некомпетентность Уваровой была преподнесена так тонко, что фильм не только не оказался на полке, но и представлял страну на международных фестивалях и даже не помешал режиссеру впоследствии получить Государственную премию.

Вот это умение прописывать и считывать смыслы между строк, воспитанное поколениями, бережно сохраненное культурой испанской, в отечественной культуре оказалось не востребованным. Понять художников и зрителей, истосковавшихся по «правде жизни», возможности свободно выражать свои мысли, понятно и объяснимо. Однако не всегда памфлетная плакатность формы, гиперреализм или простодушная односторонность персонажей соотносилась с подлинным пониманием искусства. Тем более, что угар перестройки вынес на берег сонм творческих работников, далеко не всегда отвечавших профессиональным требованиям. Годы простоя, работы вторыми режиссерами, ассистентами или директорами картин, зачастую и просто полное отсутствие навыков — вот, что стояло за спиной авторов фильмов, число которых в начале 1990-х исчислялось 300–350 фильмами в год. Кино, которое в годы советской власти в самом деле было одним из важнейших, по крайней мере наиболее прибыльным из искусств (доход от него находился на втором месте после дохода от продажи водки), продолжало возделываться как способ мгновенного обогащения. Простодушные новоявленные

продюсеры и кинематографисты рассчитывали на прокат, а он отмирал вместе с государственным финансированием, и поток «невидимых» фильмов, скроенных на скорую руку, постепенно иссяк, уступив место продукции импортной, покупаемой и завозимой, как авоська с заказом, — неликвид с копченой колбасой.

В то же время к середине десятилетия постепенно выкристаллизуются основные параметры, определяющие и нового героя и среду его обитания, обозначенные еще сотнями «невидимых», так и не попавших на экран фильмов, а массовость аналогичных работ, пренебрежительно оцененных как «чернуха», не позволяла безмятежно отмахнуться от их проблематики, и она попала в объектив уже кинематографа профессионального.

Сам герой, его образ жизни, освоенный ранним периодом перестройки, новизной не отличался. В свое время в США годы депрессии, сухой закон, полное отсутствие рабочих мест, невозможность прокормить семью и иная социальная неразбериха вывели на экран образ человека, способного противостоять этим тяжелым экономическим обстоятельствам: заработать на лекарство для больной мамочки, оплатить операцию сыну, обеспечить сестру дорогими нарядами и не дать ей выйти на панель... Таким героем стал гангстер, и апологетику этого персонажа смог остановить лишь Кодекс Хейса.

Вот и в отечественном кинематографе 1990-х привычных героев-следователей, знатоков, аниськиных, инспекторов уголовного розыска, теснят бандиты, а архетипичным героем становится Брат, даром что А. Балабанов, несомненно ведущий интуитивист-летописец новейшей действительности, настолько, похоже, был испуган точностью своего экранного осмысления реальности, что вынужден был для снижения пафоса выступить в несвойственном ему жанре, блистательно высмеяв кино гангстерское в по-тарантиновски ехидной постмодернистской пародии «Жмурки» (2005). Собственно, Балабанов поставил на «чернухе» большую жирную точку. Художественно освоив пространство жизни-ада, он не оставил лакун для других кинематографистов, и они обратились к иным реалиям.

Что касается модели эзопова языка, то он продолжает отзываться в отечественном кино тяжеловесными метафорами, прямолинейность которых зачастую тоже граничит с пародией (чего стоит, например, труп белой лошади на переезде, из-за которого задержался поезд, везущий Елену на окраину, где обосновалась семья ее сына, его же остов Левиафана в одноименном фильме или усилия, приложенные мальчиками, чтобы дотащить труп отца до последнего пристанища-лодки: тут и груз наследственности, и ответственность и преемственность поколений, словом, многовато смыслов).

Вся эта форсированная многозначительность вообще свойственна кинематографу А. Звягинцева, умеющему в простые и внятные семейные истории вкладывать библейский контекст. Но одних только мифологем ему оказывается недостаточно, и он осложняет повествования дополнительными метафорическими обертонами. Впрочем, именно это и привлекает к его творчеству критику, отечественную и зарубежную.

Диагноз: чернуха

Перестроечного кино ждали. Перестройка пришла неожиданно, но кино, отражавшее период застоя не столько тематикой и проблематикой, сколько акварельно-размытой цветовой палитрой несовершенной Свемы, тягучим монтажом, медленным предсказуемым движением фабулы, зрителя давно утомило. Хотелось нового. Иного.

Впрочем, ожидания обновления — естественное состояние, и кино, несмотря на свою молодость, ищет такого обновления повсеместно. С момента своего рождения. Если с приходом звука завершился этап развития кинематографа как системы коммуникации (речь, и в первую очередь разноязычие сузили возможности экранного искусства, настроенного в немой период на преодоление культурных и национальных барьеров), то со смертью Великого Немого настала нескончаемая эра дробления кино на периоды, направления, течения и т. п. Сногшибательно активный и изобретательный Немой не уставал развивать азбуку киноязыка, с приходом звука такая активность за ненадобностью — зачем показывать, если можно объяснить словами? — постепенно сошла на нет, уступив место эстетическим и стилистическим искажениям. Не случаен в этом контексте восторженный прием любых новаций, будь то неореализм или многообразные «новые волны», раскатившиеся по всему свету и предложившие более жизненное отображение реальности (съемки на натуре, непрофессиональные или неизвестные еще актеры, живой звук, зерно на пленке, «рваный» монтаж, новый герой и т. д.). И не важно, что эти моменты диктовались послевоенной нищетой, ограничившей производственные возможности, малым бюджетом дебютантов и их неподготовленностью (известно, например, признание К. Шабрoля, что он на съемочной площадке не понимал, куда смотреть режиссеру). Победителей не судят, а они оказались победителями.

К слову сказать, отечественная экранная оттепель, хотя и пересеклась стилистически с веяниями мирового кинематографа своего времени, была вызвана к жизни иными причинами, вовсе не несла на себе следов дилетантизма (кажущаяся «замусоренность» звуковой

дорожки «Июльского дождя» М. Хуциева, на самом деле имеет философский смысл) и в большей степени продолжала традиции отечественного искусства, чем это казалось на первый взгляд.

За время, прошедшее после «волн», кино пережило многое, от масштабных дорогостоящих вложений в техническое оснащение (широкий формат, 3D) до возврата к скромной «нововолновской» стилистике в формате home video. Пережило и агрессивный выброс негативных эмоций, посетивший экран в первые годы перестройки и отразившейся в так называемой экранной «чернухе», однако, в новом русском кино уже не представленной как данность отечественной жизни, а подвергаемой анализу с разных сторон.

Ожиданием новизны во многом объясняется и восторженный прием фильмов А. Звягинцева в России и за ее пределами. Но вот что удивительно. Парадоксальным образом в его картинах приветствуется не новизна, а архаика, не поиски, а приверженность традициям. Вот, что пишут о режиссере ведущие иностранные издания:

«...Когда бы Клоду Шабролю взбрело на ум снять фильм-притчу о человеческом тщеславии, то получилась бы захватывающая и тревожная лента от Андрея Звягинцева, при просмотре которой я вспоминал то фильм “Спасибо за шоколад”, то сцену с завещанием старого графа Безухова из “Войны и мира”, — возглашает обозреватель «Гардиан» Peter Bradshaw (симптоматично однофамилец героини «Секса в большом городе»)¹.

К слову сказать, он же впоследствии, продолжая апологизировать творчество Звягинцева, сравнит «Нелюбовь» с антологией шедевров мирового кино: «“Нелюбовь” напоминает другую работу того же режиссера, “Елену”, одновременно воспроизводя в памяти целеустремленную моральную устойчивость “Сцен семейной жизни” Бергмана. История исчезновения, окутанная предчувствием метафизической тревожности определенно соотносится с “Приключением” Антониони, фильмом, значение и пример которого остается непоколебимым; а долгий статичный план школы, из которой должны выйти ученики, ассоциируется с еще одним безупречным кинематографическим примером, фильмом Михаэля Ханеке “Скрытое”»².

Что до «Левиафана», то, по мнению Брэдшоу: «...великие испытания Иова возрождаются в этом великолепном русском фильме, впервые показанном в Каннах... Левиафан — трагическая драма, непреодолимая в своей нравственной серьезности, с серьезностью и силой, которая заставляет ужас и унижения обрести масштаб величия. Звягинцев сопрягает ветхозаветную притчу с чем-то вроде “Жертвоприношения” Тарковского; в ленте

¹ Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 25 Oct. // URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).

² Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May // URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).

¹ Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 6 Nov. // <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).

есть что-то и от Элиа Казана “В порту”; его можно сравнить и с другой классической антикоррупционной историей, рассказанной Робертом Россеном в фильме “Вся королевская рать”³.

Текст говорит сам за себя. Труды Звягинцева — многотомная антология кинематографа мирового, досконально им изученного, одни вторят сюжетам, другие — проблематике, третьи — стилистике. Странно, что в разговоре о «Левиафане» редко всплывают разношенные сюжеты картин, в центре которых рассказ о защите собственности, включая классические образцы, такие как «Оклахома, как она есть» С. Крамера (1973) или обе версии «Соломенных псов», оригинальная, снятая С. Пекинпа в 1971-м, и ремейк 2011-го, сюжет, в котором защита традиционных ценностей — «мой дом — моя крепость» — предстает во всем величии национальных параметров. Не русских. В традициях русской культуры дом раздвигается до параметров страны — это ее призван защищать русский богатырь, и не в одиночку, а лучше — всем миром. Что же до понятия дома, то он — всегда с собой, в сердце, лишен материальных коннотаций, даром что ли Емеля разъезжал на печи?..

А зарубежная критика продолжает: «...Испортить впечатление от фильма, пересказывая его сюжет, деяние на грани преступления. Однако сюжет для этого великолепно уверенного в себе режиссера — всего лишь костяк, на котором он развешивает весь гардероб своих эстетических и философских идей. “Возвращение”, безусловно и захватывающее, фокусировалось на взаимоотношениях отец/сыновья поистине в классическом понимании этого конфликта, словно Звягинцев в своем повествовании опирался, с одной стороны, на Ветхий Завет, с другой, имел в виду “Ночь охотника”⁴, — вторит восторженный критик Tim Robey. «Можно лишь предполагать, что у нее на уме, — (это он уже о “Елене” — О.Р.), — но вовсе не то, как она собирается осуществлять задуманное, и, тем более, те последствия, которые придадут повествованию завораживающее метафизическое напряжение, словно на этом фильме за обедом встретились Хичкок с Дрейером»⁵.

«Остальное — Достоевский, основательно подкрепленный Тарковским, Кесльёвским и, возможно, еще рядом “-овских”, которые просто не приходят мне в голову. В нордической основательности “Елены”, получившей <...> специальный приз жюри в Каннах, лежит глубокое экзистенциальное беспокойство и глубоко духовная, буквально на плотском уровне восприятия предстающая озабоченность грехом, столь присущая русскому духу, и одновременно абсолютно архаично вселенская»⁶. Это пишет уже Ella Taylor для NPR, Национальное Общественное Радио,

³ «Ночь охотника» — фильм, снятый в 1955 г. Ч. Лоутоном по роману Д. Грэмба. — Прим. авт.

⁴ Tim Robey Elena, review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan. 2012 (17 may 2017) // URL.: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).

⁶ Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika. // NPR. May 17. 2012 // URL.: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

крупнейшей некоммерческой организации, которая собирает и распространяет новости с 797 радиостанций США.

В восторженном гимне творчеству Звягинцева критики последовательно уклоняются от конкретного анализа: помните, это «граничит с преступлением»? А вот — «Нелюбовь» (2017). Нелюбовь, по Звягинцеву, — диагноз общества, сдобренный экзотикой, от эротической сцены между немолодым рыхлым менеджером по продажам с его глубоко беременной любовницей до решения разводящейся, в целом почти вменяемой пары, намеренной сдать собственное 12-летнее чадо в детдом.

Диагноз обществу как жанр, порожденный перестройкой и попытками пробиться на международные фестивали, прошел долгий путь от чернухи начала 1990-х до номинаций на «Оскар». Лишенная романтического ореола, привнесенного восторженными апологетами «Нелюбови», коллизия фильма предстает следующим образом: есть он и она, семейная пара на пороге развода, оттягиваемого не сожалением о прошлой жизни, «поскребочками» былых чувств или даже заботой о единственном чаде, но материальным фактором (квартира не продается); и есть оно, чадо, 12-летний сын, судьбу которого решают по-простому — отдать в детдом. Дело даже не в условности жизнеподобия ситуации, — в конце концов, мало ли неблагополучных детей, от которых отказались родители, — Звягинцев лишь переносит ситуацию в иной социальный контекст: родители не алкаши, не наркоманы, а вполне обеспеченные представители среднего класса, обладатели квартиры в 85,4 кв. м. и машины, одной на семью, — а в той упоительно простодушной драматургической конструкции, в которую авторы облачают свое повествование. Вот познакомили нас с мальчиком — на фоне длинющих планов с неизменными видами отраженных в воде деревьев, унылыми осенними пейзажами и даже некоторым намеком на детективную интригу: мальчик подбирает с корней дерева обрывок ограждающей ленты (намек на происшедшее здесь преступление?), и, привязав ее к палке, пускает по ветру.

Может и не случайно зарубежные критики чуть ли не каждую рецензию на фильмы Звягинцева сопровождают ассоциативным рядом: похоже на Антониони, Бергмана, Тарковского, Ханеке... И ведь правда, похоже. Но стилистическая зависимость не всегда ведет к катарсису, а лишь в тех случаях, когда она опирается на собственные национальные реалии, как это случилось с фильмом «Елена» (2011).

Утопический реализм vs. «новая социальность»

Социальная дифференциация каждой отдельной нации не осталась за пределами внимания мирового кино. Еще в 1937 году,

рассказывая об обстоятельствах жизни лагеря для военнопленных в годы Первой мировой войны, Ж. Ренуар пришел к выводу, что социальные связи объединяют людей крепче, нежели национальное единство. В иной манере и на совсем ином материале Л. Бунюэль в «Виридиане» (1961) поведал об одержимой христианским благородством девушке, решившей в своем имении создать рай для бедных и бездомных. Решение, хоть и не закончившееся насилием над ней, но, безусловно, заставившее изменить в итоге представления о христианской морали, да и о вере в Бога.

В советском кинематографе напрямую речь о социальной сегрегации не шла, да и не могла идти в ареале единства рабочих и крестьян, о чем свидетельствовала даже мосфильмовская эмблема. Однако она существовала в намеках и аллюзиях, то там, то сям. Молодой кинематограф перестройки, едва оправившись от диагностики общественной несправедливости в жанре «чернухи», переводит фокус на исследование социальной несправедливости в обществе, представленной как в формах наследия былых времен, так и в ее современных проявлениях. И по мере того, как жизненные примеры подсказывают, что дифференциация богатых и бедных, дворян и простолюдинов, интеллигенции и пролетариата не претерпела особого изменения по мере трансформации общественного устройства от общества феодального к социалистическому и — назад (?) — к капиталистическому (такова поступь истории в российской транскрипции), тем не менее, формы отображения социальной сегрегации на экране варьировались. Достаточно вспомнить виртуозную метаморфозу классической Золушки в историю «дочки-матери» Герасимова/Володина, когда попадание воспитанницы детдома в среду московской интеллигенции выявляет негативные стороны советского воспитания в духе коллективизма и простодушной бестактности, отрицания личностного пространства, примитивных правил поведения. Или ее «родню по прямой», бескомпромиссную цельную правдолюбку, Зиночку Бегункову из фильма «Чужие письма» (1975), искренне не понимающую, почему чужие письма читать нельзя, нельзя лезть в чужую жизнь..., но столь же искренне стремящуюся приобщиться к этой сложной, чужой и такой притягательной жизни. Ни одна из этих лент, родом из середины 1970-х годов, являясь апогеем периода застоя, не скрывает авторских предпочтений, далеких от классической идеологии в духе марксизма-ленинизма и предлагающих адекватную оценку тем, кто был ничем, ничем и остался, обретших, однако, уверенность в силу пропагандистского воспитания, что не тварь он дрожащая, а имеет право...

Любопытно, что перестроечный кинематограф не вносит корректив в этот, быть может, высокомерно-снобский, но эмоционально оправданный интеллигентский взгляд на социальную дихотомию. Так случилось с направлением «Новой драмы», которая эту возможность нового разговора о социальных бедах заметила и отметила — по касательной. Но «Новая драма», перекочевавшая с подмостков и из литературы в кино, начавшая было свое победное шествие по экранам, заставившая поначалу задуматься о появлении нового кинематографического стиля, провозглашенного в «Эйфории» Вырыпаева, поддержанного Серебрянниковым в «Изображая жертву» и «Юрьевом дне», «Волчке» Сигарева, вспыхнула в альманахе «Короткое замыкание» и исчерпала себя. А примерами аналитического, быть может, несколько лабораторного анализа психологии людей разного происхождения, воспитания, жизненных позиций и их невозможности понять друг друга остались «Кококо» А. Смирновой и картина Звягинцева «Елена».

Прием совмещения бытописательства со сказочным каноном был открыт режиссером Ф. Капрой и сценаристом Р. Рискином еще в 1930-е годы, получив название «утопического реализма», и перелопатил на современный манер чуть ли не весь арсенал расхожих сказочных структур, от самой безупречной из «золушек»-перевертышей, где роль Золушки достается мужчине, желчному безработному репортеру (К. Гэйбл), а в образе принца выступает богатая наследница миллионного состояния (К. Колбер) («Это случилось однажды ночью», 1934)⁷ до фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), в котором простодушный провинциал (Д. Стюарт) неожиданно для себя занимает вакантное место в сенате США, чтобы устранить все возможные, — не принципиальные! — политические неполадки.

Этой линии придерживались и два других героя Капры в картинах «Мистер Дидс переезжает в город» (1936) и «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941) в исполнении Г. Купера. И если очередной безработный журналист, прикрывшись вымышленным именем мистера Доу, грозился совершить самоубийство в знак протеста против социальной несправедливости, то мистер Дидс был слеплен из другого теста. Безупречный вариант современного Кандида, он живет простой жизнью фермера, паршиво играет на трубе, пишет не менее паршивые вирши, обожает яблочный пирог, а унаследовав \$ 2 млн, заявляет, что деньги ему ни к чему. Неуклюжестью и ростом он напоминает Линкольна, к монументу которого, за неимением иных слушателей, способных оценить его благородство, Дидс неизбежно обратится, а стойкостью походит на генерала Гранта, на чьей могиле идеальный герой вспоминает о корнях великого воина,

⁷ Впоследствии ту же схему воспроизведет У. Уайлер в 1953 г. в «Римских каникулах», чей бюджет составил \$ 1,5 млн и принес \$ 12 млн, тогда как бюджет фильма Капры ограничивался \$ 325 тыс., а прибыль — \$ 2,5 млн. —
Прим. авт.

детстве на ферме в Айове. Соотнесение образа Дидса с основополагающими авторитетами американской истории еще больше подчеркивают его правоту на фоне реакции обывателей, воспринявших его отношение к унаследованному состоянию как признак безумия.

Семь аналогичных фильмов, снятых Капррой в 1930-е годы, принесли студии Колумбия состояние и «Оскар» его актерам, ему самому, но главное породили новое направление голливудского кинематографа. Совмещение идеального и реальности не только открывало новые горизонты для сказки на экране, но и позволило авторам освоить определенные элементы эзопова языка в условиях жесточайшей цензуры, подкрепленной Кодексом Хейса. Сказочный антураж оправдывал и демонстрацию нищеты, вызванной Депрессией («Это случилось однажды ночью»), коррупции или социальной несправедливости в сагах о мистерах Дидсе, Доу и Смите. А сами имена героев, распространенные и незамысловатые, знаменовали в итоге общенациональное торжество добра над злом. Схема эта — за вычетом упраздненного за ненадобностью эзопова языка — актуальна и по сей день. Порой авторы ее упрощают, а порой вводят побочные мотивы, как Д. Кэмерон в «Титанике», например, осложнивший и без того насыщенную катастрофу историей Ромео и Джульетты.

Вот и «Ледокол», застрявший во льду на 133 дня, отягощается политическими мотивами (действие происходит в 1985 году), отголосками любовных перипетий (слегка) и целым набором человеческих характеров, доставшихся по наследству отчасти из советского кино (карьерист-старпом, жизнерадостный геолог), отчасти — из голливудского, со всей его избыточной патетикой (судовой врач, погибающий при исполнении, спасший собачку матрос, потерявший от обморожения голос и обретающий его вновь, чтобы предупредить о беде: «Человек за бортом!»). Однако клишированность рассказа о героическом прошлом парохода «Михаил Сомов» (в фильме «Михаил Громов») не служит ему упреком. Более того, арктическая экзотика не уступает, а зачастую и превосходит (подводные съемки среди ледяных обломков, снежный айсберг, размером с небоскреб, северная природа, замерзший во льду корабль) эстетику «Титаника», а кубик Рубика, в отличие от кэмероновского пупса на дне океана, обосновываясь в руках то одного, то другого члена экипажа, обретает попеременно то эмоциональную, то смысловую, а то и психологическую нагрузку. Возможно, в силу того, что в лучших образцах отечественного кинематографа при обращении к социальной проблематике сказочная составляющая упраздняется и на поверхности остается реальность, в которой предстают люди разного происхождения. Они больше не делятся

на плохих и хороших. Они просто разные. И убийство мужа уже не смертный грех, а нечто обычное и бытовое, чтобы были деньги на учебу внука, чтобы он не попал в армию («Елена»). И набить полный дом, чужой, (между прочим, Виридиана по крайней мере привела их в свой собственный) сбродом гостей-упырей, тоже в порядке вещей («Кококо»). И поэтому все они несовместимы. А «Если надо объяснять, то не надо объяснять», — как говорит героиня «Кококо», цитируя свою бабушку. ■

Окончание статьи читайте в № 1 (39), 2019

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. — М.: НЛО, 2010.
2. Булгакова О. Фабрика жестов. — М.: НЛО, 2005.
3. Маслова Л. Заставь дурака с мэром сразиться. Экзистенциальная драма о сантехнике // Коммерсант. № 227. 13.12.2014 // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2632895> (дата обращения: 15.10.2018).
4. Сукманов И. Власть тьмы // Искусство кино, № 8, август 2014.
5. Эйзенштейн С.М. Избранное. Т. 2. — М.: Искусство, 1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu. 6 Nov. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena, review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017) // URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika. // NPR. May 17. 2012 // URL: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

REFERENCES

1. Bulgakova O. Sovetskiy slukhoglaz: kino i ego organy chuvstv [Soviet hearing eye: cinema and its senses]. — M.: NLO, 2010.
2. Bulgakova O. Fabrika zhestov [Sign Factory]. — M.: NLO, 2005.
3. Maslova L. Zastav' duraka s merom srazitsya. Ekzistentsialnaya drama o santekhnike [Make a fool with the mayor to fight. Existential drama about plumbing] // Kommersant, № 227. 13.12.2014.
4. Sukmanov I. Vlast' t'my [Power of darkness] // Iskusstvo kino, № 8, Avgust 2014.
5. Eyzenshteyn S.M. Izbrannoye [Favorites], T. 2. — M.: Iskusstvo,1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May '17 22.27 // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 6 Nov. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena. review // Telegraf. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017) // URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika // NPR. May 17. 2012 // URL: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts

Olga K. Reisen

Doctor of Arts

UDC 778.5p(092)1

ABSTRACT: The author of the essay examines the main trends in contemporary Russian cinema, correlating them with similar manifestations in world cinema and, simultaneously, tracing the origins of these phenomena to the Soviet cinematic past. Thus, the essay's section devoted to the analysis of manifestations of the Aesopian language in cinema, reveals models of the use of metaphors, symbolic allusions, etc., — observed in the cinema of the socialist countries or in Spanish cinema under the Franco regime - as ways of countering censorship bans. In this context, it should be noted that these trends became firmly established in the cultures of the mentioned countries and have been preserved in them after the acquisition of political freedoms.

The section entitled "Utopian Realism vs "New Sociality" analyses the technique of combining slice-of-life approach with the magic tale canon, opened by American director Frank Capra and screenwriter Robert Riskin in the 1930s, known as "utopian realism" and widely employed in the Russian cinema of the past quarter century, in particular in the stage-to-screen trend of the New Drama.

The essay also looks at forms and methods of the trend of magical realism typical of the turning points in the historical development of different countries and here exemplified by the cultures of Latin America and the Russian cinema of the 1990s.

Further, the author analyses the adaptation of Hollywood genre clichés for Russian blockbusters, as well as a more frank representation of social realities in the context of new developments in the sphere of economy.

KEY WORDS: Soviet and world cinema, Perestroika, Aesopian language, magical realism, New Drama