

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рус-Рос)6я73
И907

Авторы:

С. И. Тимина (Введение, глава 11); *И. Н. Сухих* (глава 1); *О. А. Лекманов* (глава 2);
В. Н. Альфонсов (глава 3); *А. А. Кобринский* (главы 4, 7);
М. А. Левченко (главы 5, 9, 12), *Я. С. Левченко* (глава 10); *В. Е. Васильев* (главы 6, 8);
Н. Н. Какшто (глава 13); *М. А. Черняк* (главы 14, 15)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена *Г. В. Стадников*,
кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН *Ю. М. Прозоров*

Научный редактор

доктор филологических наук, профессор *Светлана Ивановна Тимина*

История русской литературы XX века : учеб. пособие для И907 студ. учреждений высш. проф. образования / [С. И. Тимина, И. Н. Сухих, О. А. Лекманов и др.] — М. : Издательский центр «Академия», 2013. — 384 с. — (Сер. Бакалавриат). ISBN 978-5-7695-7444-3

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 050100 — Педагогическое образование (профили «русский язык» и «литература», квалификация «бакалавр»).

В пособии описываются базовые художественные направления и эстетические системы русской культуры XX в., воссоздается целостная картина историко-культурного развития России в XX — начале XXI в., анализируются основные литературные и художественные процессы и явления. Пособие содержит основные необходимые историко-литературные сведения и анализ важнейших художественных явлений русской культуры XX в.

Для студентов учреждений высшего профессионального образования.

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рус-Рос)6я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

ISBN 978-5-7695-7444-3 © Коллектив авторов, 2013
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2013
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2013

ВВЕДЕНИЕ. РУССКИЙ XX ВЕК

XX век удивителен и неповторим небывалой интенсивностью художественных поисков в сфере искусства. Многие исследователи утверждают, что эти сто лет по густоте и масштабу событий сравнимы с тысячелетиями: быстрота и интенсивность перемен нарастали в геометрической прогрессии.

Воссоздание целостной картины историко-литературного развития русского XX столетия до сих пор остается труднейшей исследовательской задачей, над решением которой бьются умы специалистов и коллективов научных институтов и кафедр российских университетов.

Социальные потрясения, революции, войны, массовые репрессии превратили российское культурное пространство в некий полигон, где в период длительного советского существования литературе отводилась роль приводного ремня большой машины идеологического управления массами. Неоднократная смена культурных, политических парадигм в течение столетия приводила к потрясениям на уровне сознания, морали и нравственности, в том числе особенно остро в художественном сознании творцов культуры.

От Серебряного века к эпохе соцреализма, через выпадение огромных пластов культуры, философии, литературы в океан «волн» русской эмиграции, через застойный губительный упадок и далее переход в буйство неукротимого плюрализма 1990-х гг., — такова амплитуда раскачивания лодки на протяжении обозримого времени.

Между тем, к концу XX столетия русская литература совершила важнейший шаг в своей эволюции. Сегодня с полным основанием можно говорить о том, что усилиями самых разных писателей она вернула себе утраченное лицо и право быть свободной и равной среди других видов искусств. Не носительницей партийно-государственных функций по идеологическому воспитанию граждан, не оптимистическим рупором всенародного счастья и благополучия, а творцом искусства средствами художественного Слова. Искусства столь же самостоятельного и авторитетного, как музыка, живопись, архитектура и т.д. Это было тем более важно, что в России литератор вообще часто был призван исполнять сразу

Глава 10

РУССКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Кино появилось в России фактически в год своего рождения. Первые показы программы французских предпринимателей братьев Луи и Огюста Люмьер, включавшей минутные фильмы «Прибытие поезда», «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Обед с ребенком» и т. д., состоялись в мае 1896 г. Сначала в Санкт-Петербурге, в саду «Аквариум», который располагался во дворе дома № 10 по Каменноостровскому проспекту, на месте нынешней киностудии «Ленфильм», через несколько дней — в Москве в саду «Эрмитаж». Затем кино отправилось на главную ярмарку страны — в Нижний Новгород, а прибывшие вместе с ним французские операторы остались в Москве, чтобы снять церемонию венчания на царство императора Николая II. Фильм «*Коронация*» (операторы *Франциск Дублие*, *Камилл Серф* и *Шарль Промю*) стал первым в истории кинематографа кинорепортажем. Император был так доволен, что учредил при министерстве двора департамент, в задачу которого входили съемки хроники официальной жизни царской семьи. Позднее император не раз критически высказывался об игровом кинематографе, насаждавшем в обществе легкомыслие и «вредное» вольнодумство. После революции «царской хронике» нашли применение в духе времени: известная авангардистка Эсфирь Шуб смонтировала фильм «*Падение династии Романовых*» (1927).

Раннее кино в России

Раннее кино не имело звуковой дорожки. Так продолжалось до конца 1920-х гг. Для ритмизации восприятия немой картинки в зале ставилось фортепиано, на котором играл «тапер»¹. Музыка почти сразу стала играть важную роль в организации киносеанса, придавая зрелищу дополнительную ритмическую организован-

¹ От французского глагола *taper* — хлопать, стучать. С середины XIX в. так назывался аккомпаниатор на танцах в кафе-шантане (*café chantant* — букв. «поющее кафе»), как тогда называли вечерние ночные клубы с музыкой. Впоследствии этот термин стал использоваться в организационной практике кинематографа.

ность и заполняя вынужденную звуковую пустоту. Российская публика живо отреагировала на новое развлечение: страх тесно соседствовал с восторгом. Пылко перевирая зрительные впечатления, Максим Горький писал: «На вас идет издали курьерский поезд — берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки, он мчится прямо на вас, грозя раздавить». Первые кинозрители были заморожены самим фактом движения на экране. Умение распознавать нюансы, которые сегодня кажутся нам очевидными, пришло несколько позже.

В отличие от театров или выставок, предлагающих, как правило, штучный товар, кинематограф допускал беспрепятственное тиражирование и при определенных усилиях мог быть доступен даже в самых отдаленных уголках империи. Раньше такая способность отличала только печатные книги. В России, где на рубеже XIX и XX вв. около 60 % жителей не умели читать и писать, кинематограф выигрывал у книг борьбу за аудиторию.

Период 1903 — 1909 гг. в истории кино принято называть «эпохой великой индустрии Пате». Концерн «Пате» установил стандарты массового кинопроизводства и послужил образцом для подражания. В 1907 г. бывший казачий офицер **Александр Ханжонков**, уже несколько лет безуспешно пробивавшийся в кинематограф, снял на базе фирмы «Пате» первую картину на русском материале — *«Драма в таборе подмосковных цыган»*. Но Ханжонков не сразу стал российским продюсером № 1. Его первая лента провалилась в прокате, уступив пальму первенства конкуренту — **Александру Дранкову**, владельцу фото-, а позднее киноателье в Петербурге, который снял, точнее, спродюсировал фильм *«Стенька Разин (Понизовая вольница)»*. Его премьера состоялась 15 октября 1908 г. Эту дату считают днем рождения российского кинематографа.

1910-е годы. Взросление кино

Десятка важнейших кинокартин: «Домик в Коломне» (1913, П. Чардынин), «Месть кинематографического оператора» (1913, В. Старевич), «Дитя большого города» (1914, Е. Бауэр), «Умиравший лебедь» (1916, Е. Бауэр), «Миражи» (1916, П. Чардынин), «Пиковая дама» (1916, Я. Протазанов), «Отец Сергей» (1917, Я. Протазанов), «Барышня и хулиган» (1918, Е. Славинский), «Проект инженера Прайта» (1918, Л. Кулешов), «Девьи горы» (1919, А. Санин).

Первые режиссеры в России появились на рубеже 1900 — 1910-х гг.: **Василий Гончаров**, работавший в лубочном стиле («*Ухарь-купец*», 1909), «*Песнь о купце Калашникове*», 1910) и

в 1911 г. снявший первую российскую полнометражную (1 ч 40 мин) картину *«Оборона Севастополя»*; **Петр Чардынин**, стоявший у истоков школы экранизации в России (*«Идиот»*, 1910; *«Крейцера соната»*, 1911; *«Домик в Коломне»*, 1913). Именно у Чардынина начал свой путь в кино актер Иван Мозжухин, прославившийся своим страстным, пронзительным взглядом «со слезой». Важнейшей фигурой раннего кино в России является **Евгений Бауэр**, первым начавший обращать внимание на визуальную сторону картины, первым применивший наезд камеры и съемку в ракурсе. Его фильмы (*«Сумерки женской души»*, 1913; *«Немые свидетели»*, 1914; *«Дитя большого города»*, 1914; *«Дети века»*, 1915; *«Песнь торжествующей любви»*, 1915; *«За счастьем»*, 1917) установили новые стандарты в кинопроизводстве, выявили особые функции оператора и художника-постановщика. Именно в фильмах Бауэра дебютировала прима русского дореволюционного кино Вера Холодная, самая сентиментальная «звездная легенда» российского экрана.

Особняком в дореволюционном кино стоит выдающийся мультипликатор, создатель объемной (кукольной) анимации **Владислав Старевич**. Он работал на фабрике Ханжонкова, изготавливал чучела насекомых, которых снимал на пленку как живых актеров. В этой сложнейшей, но впечатляющей технике были сделаны фильмы *«Месть кинематографического оператора»* (1912), *«Стрекоза и муравей»* (1913), *«Страдания и возрождение Бельгии»* (1914). Снимал Старевич и натурное кино, где активно применял комбинированную съемку (*«Ночь перед Рождеством»*, 1913). Уехав после Революции во Францию, в 1931 г. он снял полнометражный мультфильм *«Роман о Лисе»*, в котором добился эффекта меняющейся мимики у кукол.

Российское дореволюционное кино делало особый акцент на экранизациях русской классики. Дело не в литературоцентризме русской культуры, хотя это и значимый фактор, а в цензурных и внутренних ограничениях, в морализаторстве раннего кинематографа: классика была «освящена» традицией и считалась безопасной. Наиболее востребованным жанром о современной жизни была мелодрама, комедий почти не снимали. У зарубежных лент нередко перемонтировались финалы, как позднее в советские годы, только не по идеологическим, а по моральным соображениям. «Излишний» гедонизм, финальное счастье героев, тем более эротические или комические сцены не были в чести ни у цензурного комитета, ни у самой публики, жаждавшей либо благопристойности, либо игры страстей и трагических развязок. Такова была мода эпохи декаданса, продлившаяся до самой Революции.

В советское время считалось, что с Октября 1917 г. началась новая эра, у которой не было ничего общего с прежним укладом. Но

на самом деле кинематограф будто и не заметил Революции: валом выходили декадентские фильмы, где темноглазые красавцы сверлили взглядом томных дев, заламывающих руки. Единственная реальная перемена — снятие после февральской революции запрета на показ священнослужителей в кино, в результате чего знаменитый автор «*Ликовой дамы*» (1916), крепкий реалист **Яков Протазанов** смог, наконец, экранизировать повесть Льва Толстого «*Отец Сергей*» с Иваном Мозжухиным в главной роли.

В начале 1918 г. **Петр Чардынин** успел снять один из самых своих душещипательных фильмов «*Молчи, грусть, молчи*». Но уже очевидно, что страна погрузилась в хаос войны, замороженным оказалось не только кинопроизводство, но почти все формы привычной мирной деятельности. Фабрики уничтожали запасы пленки, чтобы она не доставалась никому. К началу 1919 г. съемочный процесс в России замер окончательно, уцелевшие прокатные фирмы крутили старый репертуар. Именно в этой обстановке глава новорожденного советского правительства Ленин заявил: «Пока народ безграмотен, из всех искусств для нас важнейшим является кино». Исходил он исключительно из пропагандистских возможностей кинематографа в стране с таким процентом неграмотных и с практически неуправляемой территорией. Кинематограф был способен изменить сознание населения новой России. Фактически это был заказ на создание «фабрики грёз», только не чисто развлекательной, как произойдет в Голливуде во времена Великой депрессии, а идеологической, строго проводящей линию правящей партии.

Актер и режиссер **Владимир Гардин** правильно рассчитал момент, весной 1919 г. обратившись к наркому просвещения Анатолию Луначарскому с инициативой открытия первой в мире государственной киношколы. Так в Москве появился кинотехникум, через несколько лет преобразованный во ВГИК — Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии. Среди преподавателей были такие будущие светила советского кино, как Лев Кулешов и Дзига Вертов. Школа была своеобразной формой выживания и сохранения преемственности. В 1920 г. студентам школы под руководством Кулешова удалось снять небольшой фильм «*На красном фронте*», который можно назвать первой попыткой советского вестерна.

1920-е годы. Дивный новый мир

Десятка важнейших кинокартин: «Броненосец “Потемкин”» (1925, С. Эйзенштейн), «Мать» (1926, Вс. Пудовкин), «Шинель» (Г. Козинцев, Л. Трауберг, 1926), «По закону» (1926,

Л. Кулешов), «Третья Мещанская» (1927, А. Роом), «Октябрь» (1927, С. Эйзенштейн), «Арсенал» (1928, А. Довженко), «Новый Вавилон» (1929, Г. Козинцев, Л. Трауберг), «Обломок империи» (1929, Ф. Эрмлер), «Человек с киноаппаратом» (1929, Д. Вертов).

Этот период засуживает наиболее подробного рассмотрения. Всего за несколько лет советское кино завоевало признание во всем мире. До сих пор имена Сергея Эйзенштейна и Григория Козинцева, Всеволода Пудовкина и Александра Довженко не сходят со страниц учебников по теории кино и практике режиссуры.

Большой резонанс сопровождал первый полноценный русский вестерн¹ «*Красные дьяволята*» (1923), рассказывающий об опасных приключениях подростков-партизан, затем ставших кадровыми бойцами Красной армии на полях Гражданской войны. Режиссер «Дьяволят» **Иван Перестяни** — один из создателей грузинской кинематографии — задал стандарт развлекательного советского кино.

В первом полнометражном фильме студии **Льва Кулешова** «*Необычайные приключения мистера Веста в Стране больших*» (1924) были углублены и переосмыслены достижения в области «американского», как его называл Кулешов, монтажа. У Кулешова монтаж стал основой мировосприятия, которое из отдельных фрагментов создавало новую реальность. Монтажный метод Кулешова по иронии судьбы получил за границей название «русского монтажа».

Другим важным наблюдением Кулешова является зрительный эффект, названный позднее его именем. «Эффект Кулешова» сводится к тому, что крупный план лица можно смонтировать с тарелкой супа — и на лице отразится голод, с ребенком — и лицо смягчится, приобретет выражение нежности, с тюремной решеткой — и на нем отразится тоска по свободе. Значение определяется контекстом, и Кулешов сумел это наглядно показать.

Он также радикально реформировал актерскую игру. Актеры в его студии не разучивали этюдов из классического репертуара, а занимались боксом, спортивной гимнастикой, катались на велосипеде, жонглировали. Кулешов называл своих актеров «натурщиками». Главным умением натурщика Кулешов считал владение телом и видел в нем основу экранной выразительности. В его мастерской начинали будущие режиссеры Всеволод Пудовкин и Борис Барнет, актеры Сергей Комаров и Леонид Оболенский, а также актриса Александра Хохлова, чья неповторимая внешность до сих пор не имеет аналогов в советском и россий-

¹ Сейчас бы мы сказали — «истерн» (от *East* — Восток, в противоположность *West* — Западу).

ском кино. С участием этой труппы сняты лучшие фильмы Кулешова — «*Луч смерти*» (1925), «*По закону*» (1926), «*Ваша знакомая*» (1927). Уже став маститыми деятелями советского кино, ученики Кулешова говорили о своем учителе: «На его плечах вошли мы в открытое море. Мы делаем фильмы. Он сделал кинематографию».

С теорией Кулешова в 1922 г. познакомился начинающий театральный режиссер Сергей Эйзенштейн. Он быстро понял конъюнктуру нового искусства и еще до своего перехода в кино написал радикальную теоретическую статью «Монтаж аттракционов» (1923). В ней под аттракционом (на сцене) понимался «всякий агрессивный элемент театра», «подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию», которое рассчитано «на определенные эмоциональные потрясения» и подводит «к конечному идеологическому выводу». Монтажный метод воплощал для Эйзенштейна идею переустройства мира и превращал художника в подлинного творца-демиурга. Для реализации амбициозных планов по воздействию на зрителя Эйзенштейну было мало театра с его условностями. Уже в 1923 г. он включает в свой спектакль «Мудрец!» на сцене театра Пролеткульта короткометражный фильм «*Дневник Глумова*», для того чтобы расширить спектр воздействий на публику, а в 1924 г. с актерами того же театра ставит первую полнометражную картину «*Стачка*».

Наибольший успех и неофициальный титул «главного советского режиссера» приносит С. Эйзенштейну фильм «*Броненосец "Потемкин"*» (1925), рассказывающий о восстании на одном из кораблей Черноморского флота в период народных волнений в 1905 — 1907 гг., названных в советской историографии «первой русской революцией». Матросы поднимают бунт из-за гнилого мяса в супе, выбрасывают за борт офицеров и устанавливают на судне свою анархическую власть. Жители Одессы с восторгом откликаются на это событие, отправляясь к стоящему на рейде кораблю с подарками. Но тут в город входит отряд карателей — в фильме их появление отражено в знаменитой сцене «Одесская лестница». В ответ на расправу над мирными жителями броненосец начинает обстреливать город. Эйзенштейн применяет на практике теорию шокового воздействия — залпом из винтовок убит маленький мальчик, но люди бегут, наступая на его тело; казак рассекает нагайкой глаз женщине; попавшие в оперный театр снаряды броненосца заставляют «взречь» каменного льва. Монтаж при этом усиливает пафос, давит на зрителя. Для усмирения мятежного броненосца из Севастополя идет верная правительству эскадра. Но матросы «Потемкина» кричат: «Братья! В кого стреляете?» — и броненосец без единого выстрела проходит сквозь

строй кораблей. На мачте развивается красный флаг — яркое цветное пятно на черно-белом фоне. В финале его нос надвигается прямо на зрителя — Эйзенштейн планировал рассекать экран носом корабля в натуральную величину. Этот план был реализован лишь однажды — на премьере картины, произведшей неизгладимое впечатление.

Эйзенштейн буквально проснулся знаменитым, и у славы тут же обнаружилась оборотная сторона. В 1926 г. он задумал фильм о советской деревне — *«Генеральная линия»*. Но в начале 1927 г. выяснилось, что он — единственный режиссер, которому власть намерена поручить создание кинематографического эпоса к 10-летию Октябрьской революции. Свой будущий шедевр Эйзенштейн и его помощник Григорий Александров снимали и монтировали всего полгода — бросив все, забыв о еде и сне. *«Октябрь»* несколько разочаровал заказчиков: фильм показался слишком сложным, перегруженным многослойной символикой. Эйзенштейн зашифровал в пропагандистском произведении свои многочисленные теоретические догадки и в итоге создал масштабную фреску, задающую канон восприятия событий 1917 г. и в то же время производящую их деконструкцию. После *«Октября»* Эйзенштейн вернулся к «деревенскому» замыслу, но оказалось, что он «устарел». Иосиф Сталин, к концу десятилетия устранивший практически всех своих конкурентов и добившийся полноты власти, собрался лично курировать работу над картиной. Изуродованный фильм вышел в 1929 г. под названием *«Старое и новое»*. Но в будущем Эйзенштейна ждали еще более драматические события.

Ярким художественным явлением 1920-х гг. стала *«Фабрика эксцентрического актера»* (ФЭКС). Ее основали приехавшие в Петроград в 1920 г. киевлянин Григорий Козинцев и одессит Леонид Трауберг. В голодном и замерзшем городе бурлила активная художественная жизнь. В 1922 г. они выпустили манифест *«Эксцентризм»* и поставили *«Женитьбу»* Гоголя в новой, эпатирующей художественной манере. В своих теоретических установках и толковании актерской игры «фэкссы» были близки «кулешовцам». Они декларировали отказ от старых форм искусства в пользу «низовой» городской культуры — цирка, мюзик-холла, кабаре. Кино также стало естественным шагом группы на пути обновления форм выразительности. Вместе с единомышленниками-актерами Петром Соболевским, Еленой Кузьминой, Андреем Костричкиным, Яниной Жеймо, будущим знаменитым режиссером Сергеем Герасимовым тандем Козинцева — Трауберга снял в течение 1920-х гг. такие шедевры, как *«Чертово колесо»* (1925), *«Шинель»* (1926), *«СВД»* (1927), *«Новый Вавилон»* (1929). Последний из перечисленных фильмов примечателен тем, что партитуру к

его звуковому сопровождению написал молодой Дмитрий Шостакович, а сам он рассказывает о... поражении французской революции, чувстве горечи и досады, не имевшем ничего общего с постепенно канонизированным «приподнятым» настроением советского искусства.

Даже в глубоко своеобразном творчестве «фэксов» особняком стоит фильм «Шинель» по сценарию писателя и литературоведа Юрия Тынянова, давшего ему подзаголовок «киноповесть в манере Гоголя». Это фильм не по одному тексту Гоголя, а сразу по нескольким его произведениям. Гоголь собран, как конструктор, и усилен визуальными и монтажными эффектами. Акакий Акакиевич показан гротескно жалким человечком, которого окружают важные персоны, продажные женщины, сонные обыватели и ловкачи. Все они составляют ад, от которого нет спасения, кроме смерти. Оператор «фэксав» *Андрей Москвин* снимал в движении без штатива, поворачивал камеру под самым неожиданным углом. Наряду с оператором Эйзенштейна Эдуардом Тиссэ, он поднял «искусство видеть» на небывалую доселе высоту.

Еще одно ленинградское объединение 1920-х гг. называлось КЭМ — «**Киноэкспериментальная мастерская**». Его в 1924 г. основали выпускники Института экранного искусства (позднее — ЛГИТМИК, ныне — СПбГУКИТ¹) Фридрих Эрмлер и Эдуард Иогансон. Ведущим актером труппы КЭМа стал Федор Никитин, которого немецкая пресса, в те годы пристально следившая за советским кино, называла «Чаплин русских степей». Эрмлер поставил совместно с Иогансоном картину «*Дети бури*» (1925), самостоятельно — «*Катя — бумажный гранет*» (1926), «*Парижский сапожник*» (1928), «*Дом в сугробах*» (1928). Главным шедевром Эрмлера, одним из магистральных, итоговых фильмов десятилетия стал «*Обломок империи*» (1929). Это история солдата, потерявшего память на Первой мировой войне и очнувшегося в советской действительности. Условная ситуация позволила Эрмлеру показать, как драматично происходит привыкание к новым порядкам и как страшна, безжалостна и неуправляема человеческая память.

Особая страница в истории советского кино 1920-х гг. — это деятельность **группы «КИНОКИ»** (от слияния слов «кино» и «око»). Коллектив составляли Дзига Вертов (наст. имя Денис Кауфман), его братья Михаил и Борис Кауфманы и его жена Елизавета Свилова. По сути, режиссером был только Вертов. Елизавета Свилова была монтажницей — единственной, кто был в со-

¹ ЛГИТМИК — Ленинградский Государственный Институт Театра, Музыки и Кинематографии, СПбГУКИТ — Санкт-Петербургский Государственный Университет Кино и Телевидения.

стоянии правильно склеить ворох коротких кусков пленки, подготовленных Вертовым для работы на монтажном столе. С 1918 г. Вертов снимал кинохронику, в начале 1920-х выпускал киножурналы «Кинонеделя» и «Киноправда», а в 1924 г. сделал неигровой фильм-манифест «Киноглаз», которому предпослал теоретическое введение под названием «Киноки. Переворот». Основная идея Вертова сводилась к тому, что глаз кинокамеры видит больше, чем глаз человека. Так что главная задача — это не мешать камере снимать то, что она видит. Никакой актерской игры, никакого придуманного сюжета — только реальность, правда, как она есть. Вертов настойчиво игнорировал критику, справедливо указывавшую ему на условность любого высказывания, которое описывает пресловутую реальность. Фильм на то и фильм, что уже не является реальностью по определению. Тем не менее такие картины Вертова и его единомышленников, как *«Шагай, Совет!»* (1926), *«Шестая часть мира»* (1926), *«Симфония Донбасса»* (1930), дают впечатляющую картину первой пятилетки в СССР. Главный фильм Вертова, снятый в это время, — это *«Человек с киноаппаратом»* (1929), чистый авангардный эксперимент в сфере неигрового кино, оказавший огромное влияние на кинематографистов всего мира.

В игровом кино, помимо группы Кулешова и тандема Эйзенштейна — Александрова, плодотворно работал **Всеволод Пудовкин**. Он долго учился у первого, а затем взял на вооружение методы второго. Правда, Пудовкин был не столь всесторонне образован, как Эйзенштейн, и не настолько радикален в своих намерениях. Поэтому его фильмы отличает большая мягкость монтажа и внимание к актерской игре, которую Эйзенштейн в 1920-е гг. просто не замечал. Первый полнометражный фильм Пудовкина — *«Мать»* (1926) по одноименному роману Максима Горького с актрисой МХАТа Верой Барановской в главной роли. Здесь же дебютировал один из любимцев советского зрителя Николай Баталов.

Среди собственных изобретений Пудовкина следует упомянуть так называемый «железный сценарий», в котором все расписывалось едва ли не поминутно. В сравнении с типичным для того времени «либретто» картины — весьма приблизительным пересказом содержания — это было не просто драматургическое произведение, но и техническое руководство по «сборке» фильма. Следующую картину *«Конец Санкт-Петербурга»* (1927) Пудовкин снимал буквально наперегонки с Эйзенштейном. Фильм также выходил в год юбилея революции, но строился по-своему: вместо трактовок большой истории Пудовкин предлагал зрителю обобщенный портрет героя из народа, сознательно пришедшего в революцию из окопов Первой мировой. Такое же внимание к

«типичному человеку», подхваченному вихрем истории, отличает снятая на экзотическом бурятско-монгольском материале лента *«Потомок Чингиз-Хана»* (1928), в зарубежном прокате получившая характерное название *«Буря над Азией»*. Пудовкин шел по тому же пути, что Эйзенштейн, взяв на себя роль летописца революции. Вместе с тем он понял, что беспрюирышным сюжетам в исполнении Эйзенштейна не достает человечности, которая так любезна простому зрителю.

Еще один ученик Кулешова Борис Барнет пошел по пути бытовой комедии. В это десятилетие бытовой материал был едва ли не большим вызовом, чем потребность страны в историко-революционном эпосе. Новый быт эпохи НЭПа, новые отношения, резкая эмансипация различных сторон жизни, приток населения в города, восстановление хозяйства после войны и диктатуры военного коммунизма — все это должно было найти отражение на экране. В отличие от мастера старой школы **Якова Протазанова**, также в эти годы подвизавшегося на ниве комедии (*«Закройщик из Торжка»*, 1925), *«Процесс о трех миллионах»*, 1926), **Борис Барнет** не ограничивался поверхностным комизмом положений. Он создавал специфический для советского кино жанр «лирической комедии», где комизм — следствие попадания людей в новую социальную ситуацию. Блистательные фильмы *«Девушка с коробкой»* (1926) и *«Дом на Трубной»* (1928) рассказывают о молодых провинциалах, приехавших в Москву и смело занимающихся обустройством нового быта.

Наряду с Барнетом обращает на себя внимание творчество таких московских авторов, как **Абрам Роом** и **Сергей Юткевич**. Картина Роома *«Бухта смерти»* (1925) заставила заговорить о молодом режиссере, а *«Третья Мещанская»* (1927), имевшая подзаголовок «Любовь втроем», вообще стала одной из главных бытовых лент своего времени. Более того, ныне ее вполне обоснованно считают одним из ранних образцов феминистского кино. В Америке она шла под названием *«Диван и кровать»* и до сих пор остроумно интерпретируется с позиций психоанализа.

В 1928 г. Эйзенштейн, Александров и Пудовкин создают манифест под названием «Будущее звуковой фильма», где речь идет о возможностях драматургического применения звука в кино. В это время в США уже выходят звуковые фильмы, и это крайне беспокоит классиков монтажного кино в СССР. Дело в том, что звук, синхронно сопровождающий изображение, замедляет темп последнего. Вместо быстрой нарезки кадров, независимых от звука, на новом витке своей истории кино получает практически театральную мизансцену с монологами. Даже шумы природы требуют больше времени для распознавания, нежели быстро тасуемые в кадре виды природных объектов. Завоевания

монтажного кино, вся его изощренная поэтика вдруг оказывалась под угрозой.

Богатейшее наследие 1920-х гг. невозможно представить без замечательного украинского мастера **Александра Довженко**. Его называли своим учителем Сергей Параджанов и Андрей Тарковский, о нем с восхищением отзывались Федерико Феллини и Жан-Люк Годар. Магистральной темой Довженко была героическая история украинского народа, его путь в революцию и драматичный разрыв с землей, с ее вечными питающими корнями. Этот разрыв — плата за провозглашение всеобщего счастья. Визуальные «поэмы» Довженко, такие как *«Звенигора»* (1927), *«Арсенал»* (1928) и в особенности *«Земля»* (1930), не нуждаются в звуке. Им достаточно медлительной, медитативной, словно гипнотической визуальности, преодолевающей вечную немому раннего кино.

В 1920-е гг. советское кино прошло путь от примитивного массового искусства, копирующего литературу и театр, до автономного художественного высказывания с развитыми средствами выразительности, богатым арсеналом формальных приемов и многообразием идеологических оттенков. Монтажное кино 1920-х гг. стоит в одном ряду с французским авангардом и немецким экспрессионизмом своего времени. Оно во многом определяет пути развития не только советской, но и мировой кинематографии.

1930-е годы. Величие как самоцель

Десятка важнейших кинокартин: *«Земля»* (1930, А. Довженко), *«Путевка в жизнь»* (1931, Н. Экк), *«Юность Максима»* (1933, Г. Козинцев, Л. Трауберг), *«Чапаев»* (1934, С. и Г. Васильевы), *«Веселые ребята»* (1934, Г. Александров), *«Счастье»* (1934, А. Медведкин), *«Строгий юноша»* (1936, А. Роом), *«Ленин в Октябре»* (1937, М. Ромм), *«Александр Невский»* (1938, С. Эйзенштейн), *«Трактористы»* (1939, И. Пырьев).

Кино учится говорить

Первые советские звуковые фильмы — *«Одна»* (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга и *«Путевка в жизнь»* (1931) Николая Экка. В фильме *«Одна»* на первый план выходит «говорящий герой» — герой, который обрел голос в буквальном смысле. Слово, произносимое впервые, обретает, по сути, магический характер — это слово, побуждающее к действию. Или взаимодействию. В советском кино произнесение слова — это преодоление

социальной немоты. Этим занимается герой, раньше подчинявшийся монтажному рисунку, растворявшийся в его ритмической игре, или замиравший, как у Довженко, в медитативной дреме, увлекая за собой податливого зрителя. В звуковом кино герой начинает говорить, убеждая зрителя в том, что это возможно.

В раннем звуковом кино герой не завершен, он захвачен процессом собственного становления. Отсюда — основная проблематика фильмов того времени. *«Встречный»* (1932) Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича, *«Юность Максима»* (1933) Григория Козинцева и Леонида Трауберга (первая часть «трилогии о Максиме»), *«Окраина»* (1933) Бориса Барнета, *«Чапаев»* (1934) братьев Васильевых, *«Веселые ребята»* (1934) Григория Александрова — во всех этих фильмах герои пытаются обрести себя, бросают вызов происхождению, обстоятельствам и судьбе, испытывают азарт от своего социального успеха. Особенно характерен в этом смысле комдив Чапаев в исполнении Бориса Бабочкина.

Георгий и Сергей Васильевы буквально ворвались в историю с фильмом *«Чапаев»*. Это была сага о герое — с одной стороны, герое революции, который принадлежал конкретной эпохе, но, с другой стороны, и о герое современности, уже не прощавшей эксцентричности и требовавшей «простого» человека, возвысившегося в исключительных исторических обстоятельствах. Миф о Чапаеве — одна из важнейших причин популярности этого фильма. Готовность зрителя к мифу, стремление под его спасительную сень во многом объясняет успех и других картин о героях Гражданской войны. Образ Чапаева эхом отзывается в фильмах *«Мы из Кронштадта»* (1936) Ефима Дзигана и *«Щорс»* (1939) Александра Довженко.

В 1934 г. состоялся Первый съезд советских писателей, где был провозглашен курс на так называемый «социалистический реализм». Новая культурная доминанта строилась на том, что идеал светлого будущего якобы уже достигнут в настоящем. Это и надлежит «правдиво» изображать. Герои, находящиеся в поиске адекватных форм самовыражения, вступали в возрастающее противоречие с нормативной поэтикой социалистического реализма.

В *«Крестьянах»* (1935) Фридриха Эрмлера впервые выведен враг-интеллигент. Киноискусство спешило присягнуть власти, показать свою понятливость. Впереди были темные и страшные годы большого террора. Эрмлер ужасно закончит десятилетие — снимет двухсерийный фильм *«Великий гражданин»* (1937 — 1939) об убийстве «народного любимца» Сергея Кирова, фактического мэра Ленинграда, застреленного в 1934 г. Эрмлер воплотил официальную картину: преступление совершили внутренние враги, нити от которых тянутся к врагам внешним...

Страна стремительно погружалась во мрак всеобщей подозрительности. Каждый мог быть объявлен шпионом, «взят на заметку», арестован. Об этой метаморфозе слабо догадывался «главный режиссер» Страны Советов **Сергей Эйзенштейн**, еще в 1930 г. отправившийся через Францию в США по приглашению компании «Парамаунт». В Голливуде Эйзенштейн впервые попал в ситуацию, когда требовалось четкое соответствие замысла и результата, представленного в заранее оговоренные сроки. Мера гениальности советского мастера никого не интересовала. Одна сценарная заявка за другой отвергались. Время шло, а из дома приходили все более тревожные письма: «Товарищ Эйзенштейн забыл, кто и на какой срок разрешил ему уехать», «Руководство страны недовольно товарищем Эйзенштейном».

Эйзенштейн унижен и раздавлен, по возвращении ему не сразу удастся устроиться даже на преподавательскую работу во ВГИК. Он неумело кается, просит дать ему шанс проявить себя в профессии. Начинается работа над сценарием *«Бежин луг»* (снят в 1936 г.). Под невинным тургеневским названием скрывается жуткая история пионера-героя Павлика Морозова, который сначала донес на своего зажиточного отца, а потом был убит возмущенными родственниками. Лента не была принята комиссией Госкино и легла на полку вслед за *«Прометеем»* (1935) Ивана Кавалеридзе и *«Строгим юношей»* (1936) Абрама Роома.

Запрет картины к показу ввергает режиссера в тяжелую депрессию. И в этот момент Сталин делает жест непредсказуемого деспота. Он лично «поручает» Эйзенштейну искупить свою очередную «досадную ошибку» фильмом об Александре Невском. Страна все более активно ищет связей с прошлым, как с имперской, так и с древней мифологической историей. Эйзенштейн все правильно понял и провел параллель между древним князем и нынешним правителем. Фильм *«Александр Невский»* (1938) выполнял сразу несколько задач — воспевал славные страницы русского прошлого, льстил современному тирану, призывал народ к единству и предупреждал грядущего завоевателя о необдуманности его намерений. Эйзенштейн снова получил от власти все.

Середина 1930-х гг. оказывается поворотным временем в истории советского кино. Запрещенный к показу *«Строгий юноша»*, фильм-утопия о воспитании идеального человека, живущего в обществе, где нет конфликтов и нет классов, несколько запоздал и невольно выявил абсурдность этой установки. Фильмы подобного рода подвергались жесткой критике за «излишнюю» отвлеченность, лиризм, отсутствие конфликта, идеальность отношений. Конфликт с самим собой уже был под запретом, он мог происходить только между «своими» и «чужими», «нашими» и «не нашими». В 1935 г. на экраны вышли *«Вражьи тропы»* Ольги Пре-

ображенной и Ивана Правова, а также *«Партийный билет»* Ивана Пырьева — образцы развернувшейся «охоты на ведьм». В них действуют шпионы-оборотни, скрывающие свою «звериную сущность».

На фоне этой мрачной трактовки современности в кино 1930-х вновь расцветает дерево классических экранизаций. Оживляются кинематографисты старшего поколения: Александр Ивановский снимает *«Иудушку Головлева»* (1933) по Салтыкову-Щедрину и *«Дубровского»* (1935) по Пушкину. Неожиданно на экране появляется Достоевский — писатель, с точки зрения советских историков, сомнительный и реакционный. Выходит его беллетризованная биография *«Мертвый дом»* (1932, Василий Федоров), затем — *«Петербургская ночь»* (1934, Григорий Рошаль и Вера Строева). Основательно работает Марк Донской, снимая *«Детство Горького»* (1938), *«В людях»* (1939) и *«Мои университеты»* (1940). Изредка, и то в начале десятилетия, были сняты фильмы по мотивам зарубежной классики — немая *«Пышка»* по новелле Ги де Мопассана (1934, Михаил Ромм) и звуковой *«Великий утешитель»* (1933, Лев Кулешов) по рассказу О'Генри. Ромм позднее успешно сдал экзамен на лояльность (*«Ленин в Октябре»*, 1937 и *«Ленин в 1918 году»*, 1939).

Яркая фигура своего времени — Александр Медведкин, снявший в 1934 г. новаторскую картину *«Счастье»*. В СССР самобытное творчество этого режиссера могло рассчитывать, в лучшем случае, на забвение. Фильмы *«Чудесница»* (1936) и *«Новая Москва»* (1938), которые ныне кажутся примерами концептуального искусства, постигла та же участь. Медведкин продолжал незаметно работать на ЦСДФ (Центральной Студии Документальных Фильмов), дожил до 1980-х гг. и незадолго до смерти узнал, что в Париже под предводительством Криса Маркера существует группа киноавангардистов, названная в его честь MedvedKINO.

Наконец, в предвоенное десятилетие заявляет о себе тенденция по формированию отечественных звезд — любимцев публики, своеобразных небожителей, на которых бы равнялись простые труженики. Главной дивой¹ своего времени стала в этом смысле Любовь Орлова — жена Григория Александрова, снимавшаяся во всех его фильмах этого времени. Вслед за *«Веселыми ребятами»* (1934) последовали *«Цирк»* (1936), *«Волга-Волга»* (1938), *«Светлый путь»* (1940), следующие канону голливудского мюзикла. Этому «западническому», развлекательному на-

¹ От итал. *Diva* — божественная. Термин пришел в кино из оперы, где так называли прославленных певиц с выдающимися внешними данными. Типичными дивами зарубежного кино были Мэрилин Монро, Грета Гарбо, Марлен Дитрих, Вивьен Ли, Рита Хейворт.

правлению несколько позже были противопоставлены «почвеннические» фильмы **Ивана Пырьева** — сельские комедии *«Богатая невеста»* (1938) и *«Трактористы»* (1939). Пара Николая Крючкова и Марины Ладыниной отчетливо отсылала к паре Леонида Утесова и Любви Орловой из «Веселых ребят». Считалось, что звезды типа Ладыниной или, например, Марецкой были ближе к народу. Главным фильмом карьеры **Веры Марецкой** стал *«Член правительства»* (1939) Александра Зархи и Иосифа Хейфица. Здесь история успеха принимает единственно «правильный» уклон: простая крестьянка становится депутатом Верховного Совета СССР и разговаривает с самим Сталиным! Прикосновение к символическому центру, получение благословения непосредственно от божества было кульминацией восхождения советского человека.

Предвоенное десятилетие было полно драматических противоречий. С одной стороны, государственное регулирование всех сфер жизни приводит к возникновению стабильной культурной индустрии. С другой стороны, страна переживает поистине страшное время — миллионы людей брошены в тюрьмы и лагеря, расстрелы идут без суда и следствия. Кино же предлагает зрителю миф о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее». Власть борется с внутренними врагами и пытается договориться с врагами внешними, заключая с Германией пакт о ненападении. В 1939 г. в фильме Михаила Чиаурели *«Великое зарево»* Сталин объявлен подлинным лидером Октябрьской революции!

1940-е годы. Точка сборки: война

Десятка важнейших кинокартин: «Валерий Чкалов» (1941, М. Калатозов), «Секретарь райкома» (1942, И. Пырьев), «Жди меня» (1943, А. Столпер), «Два бойца» (1943, Л. Луков), «Радуга» (1944, М. Донской), «Иван Грозный» (1945 — 1946), «Весна» (1947, Г. Александров), «Подвиг разведчика» (1941 — 1946, Б. Барнет), «Молодая гвардия» (1947 — 1948, С. Герасимов), «Сердца четырех» (1941 — 1947, К. Юдин).

Сороковые годы в жизни страны, и в частности ее художественной культуры, проходят под знаком войны. Кино в это время продолжает играть с довоенными мифами. С первых дней вторжения врага на территорию СССР начинаются съемки *«Боевых кино-сборников»*. В них входят агитационные короткометражки, в которых действуют узнаваемые довоенные герои — Чапаев, Максим из трилогии Козинцева и Трауберга, герои комедий «Волга-Волга» и «Трактористы». Снимаются бравурные агитационные мультфильмы в манере знаменитых карикатуристов — «Кукрыниксов».

Экран убеждает людей в том, что «враг будет разбит, победа будет за нами».

Осенью 1941 г. эвакуируются киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм». В Алма-Ате открывается Центральная Объединенная Киностудия (ЦОКС). Киевская студия переезжает в Ашхабад. Только мастера документального кино находились на переднем крае фронта — снимали хронику, вместе с действующей армией преодолевая все тяготы войны. Весной 1942 г. Леонид Варламов и Илья Копалин смонтировали материал, отснятый фронтовыми операторами, в фильм *«Разгром немецких войск под Москвой в декабре 1941 — январе 1942 года»*. Трудно переоценить значение этой работы в укреплении духа армии и мирного населения. В том же году фильм, шедший в США под названием *«Москва наносит ответный удар»*, был удостоен «Оскара» за лучший документальный фильм. Документалисты военных лет, в отличие от авторов художественных фильмов, не работали с мифологизированными конструкциями. Напротив, их продукт был отдушиной, из которой на экраны прорывалась реальность. От *«Ленинграда в борьбе»* (1942) Романа Кармена через *«Сталинград»* (1943) Леонида Варламова до *«Берлина»* (1945) Юлия Райзмана можно видеть, как ценой жизни десятков фронтовых операторов создавалась подлинная хроника великой войны. В 1942 г. выходит и первый полнометражный художественный фильм о войне — *«Секретарь райкома»* **Ивана Пырьева**. Здесь нет и следа от того советского «классицизма», который во всей полноте проявился в картине *«Свинарка и пастух»*. Примечательно, что в *«Секретаре райкома»* реабилитируется царская армия. Старик, ветеран Первой мировой, показывает более молодым партизанам свои ордена и говорит, что получил их «за веру, царя и отечество». И вот именно отечество, говорит он, остается всегда. Его и надо защищать. Всем сообща. Эта невиданная для советской культуры метаморфоза корреспондировала с общим изменением внутриполитического климата перед лицом внешнего врага. Сталин решил разыграть карту героического прошлого: ослабил давление на церковь, ввел форму с погонами, галунами, аксельбантами, учредил ордена Александра Невского и адмирала Нахимова. Все это сопровождала риторика во славу «русского оружия».

Одновременно с этим кинематограф подчеркнуто апеллировал к довоенной позитивности, убеждая зрителя, что «скоро все будет, как раньше». Пафосом восстановления привычной картины мира обусловлен такой знаковый фильм 1943 г., как *«Жди меня»* **Александра Столпера**, названный по стихотворению Константина Симонова. Герой этой картины бессмертен вопреки жестокой логике войны. Но существенно то, что причиной неуязвимости объявляется не сознание правоты, не служение великому делу,

а любовь — чувство интимное и в довоенном кино едва ли не запретное. В своем предыдущем фильме, «*Парень из нашего города*» (1942), Столпер заставляет своего героя нарушать устав, бежать из госпиталя и совершать подвиг, в итоге оправдывающий этот выход из-под контроля и всплеск индивидуальной свободы. Невольным предвестием «неформального» поведения, оправданного войной, выглядит фильм **Михаила Калатозова** «*Валерий Чкалов*» (1941), герой которого, легендарный летчик-ас, позволяет себе неслыханные выходки, так как чувствует себя выдающейся личностью. Поворот к человеку, к его индивидуальности и его чувствам отчетливо прослеживается и в фильме **Леонида Лукова** «*Два бойца*» (1943), где актер и певец Марк Бернес поет знаменитую песню «Темная ночь». Теплый джазовый ритм, мотивы веры и любви сделали эту песню настоящим народным хитом. Несомненным лидером советского кинематографа военного времени становится **Марк Донской**, еще до войны громко заявивший о себе экранизацией автобиографической трилогии Максима Горького. Начав военный период своей биографии с весьма невнятной экранизации романа Николая Островского «*Так закалялась сталь*» (1942), Донской в 1944 г. снимает свой лучший фильм «*Радуга*» по повести польско-украинской писательницы Ванды Василевской. Эта устрашающая фреска близка по настроению полотнам Иеронима Босха. На съемочной площадке в Ашхабаде Донской воссоздал насквозь промерзшее и занесенное снегом украинское село, на окраине которого висят казненные красноармейцы. Гитлеровские каратели пытаются беременную женщину, убивают новорожденного ребенка, мальчика, пытающегося передать хлеб арестованной партизанке. Его труп хоронят прямо в избе в сенях — стылую землю молча утаптывают женщины и маленькие дети. Образы насилия и страдания гротескны. Они воскрешают идеи шокового воздействия, реализованные в ранних фильмах Эйзенштейна. И точно так же, как Эйзенштейн, Донской намеренно и предельно символичен. Рядом с такими фильмами раскрывается все лживое ничтожество «героических эпоей» вроде «*Падения Берлина*» (1949) **Михаила Чиаурели**, где Сталин лично (!) прилетает в поверженную Германию, чтобы принять почести от благодарной семьи европейских народов.

Активно работал в эвакуации и **Сергей Эйзенштейн**. Фильм об Иване Грозном был заказан ему сразу после успешного воплощения замысла об Александре Невском. В отличие от чистого панегирика, которым был «Александр Невский», этот фильм задумывался более многомерным. Фигура царя Ивана Васильевича была значительно интереснее, сложнее и страшнее. Эйзенштейн, чутко уловивший нерв военного времени с его послаблениями и новыми акцентами, лепил совсем не тот образ, который получил-

ся у него в предыдущем фильме. Царь Иван — не ряженный витязь с палехской шкатулки, а реальный харизматичный лидер — жесткий, прагматичный, склонный к популизму. Его властность притягивает. Во всяком случае, именно эти свойства проявляются в гениальном исполнении Николая Черкасова. Ведущему актеру «Ленфильма» удалось показать и последовавшую вскоре гибельную переменную. Во второй серии картины согбенный под бременем власти, впавший в паранойю царь Иван превращается в стелющегося у пола юродивого с глазами навывкате и спутанной бородой. Учрежденная Иваном опричнина, с негласного одобрения Сталина восхваляемая в советских учебниках истории, предстала бандой кровопийц, воплощением зла. И ужас от этого зрелища был тем больше, чем отчетливее проступала в нем параллель с современностью. Ключевой сценой фильма, по выразительности и по частоте упоминания сопоставимой с Одесской лестницей в «Броненосце «Потемкин», является сцена пира опричников. Эйзенштейн впервые применяет здесь цветомузыку. Тени пляшущих прислужников Малюты Скуратова (главного «чекиста» эпохи Ивана Грозного) отливают лиловым и багровым, кадр словно заливается венозной кровью.

Первая серия фильма *«Иван Грозный»* вышла в прокат в январе 1945 г. За нее Эйзенштейн тут же получил Сталинскую премию. Когда она уже была вручена, Сталин посмотрел вторую серию и пришел в совершенное бешенство. Ее запретили к показу. Третья серия «Ивана Грозного», которую Эйзенштейн тоже начинал снимать еще в эвакуации, была уничтожена.

После войны сталинская культура переживает реставраторский всплеск. Выходят задуманная еще в начале 1940-х гг. *«Весна»* (1946) Григория Александрова с неизменной Любовью Орловой, снятая до войны, но так и не пошедшая тогда в прокат комедия *«Сердца четырех»* (1941 — 1947) Константина Юдина. С Александровым, как и до войны, соревнуется Иван Пырьев. *«Сказание о земле Сибирской»* (1947), *«Кубанские казаки»* (1948) — его самые слабые и лицемерные картины. В 1947 г. опускается «железный занавес», начинается «холодная война». Известные, уважающие себя режиссеры не гнушаются снимать такие эстетически беспомощные и аморальные фильмы, как *«Русский вопрос»* (1947, Михаил Ромм), *«Суд чести»* (1949, Абрам Роом), *«Заговор обреченных»* (1950, Михаил Калатозов). Параллельно идет обобщение военного опыта, в результате чего простые люди с их чувствами вновь отходят на второй план. На их место заступают новые сверхчеловеки. *«Подвиг разведчика»* (1947, Борис Барнет) обновляет канон приключенческой саги, а *«Повесть о настоящем человеке»* (1948, Александр Столпер) по роману Бориса Полевого доказывает на примере безногого летчика Алексея

Мересьева, что невозможное не просто возможно, но даже должно. Новые требования ярко дали о себе знать в картине **Сергея Герасимова** *«Молодая гвардия»* (1948), где речь шла о молодежной подпольной организации, действовавшей на оккупированной немцами Восточной Украине (в фильме дебютировал популярный впоследствии актер Вячеслав Тихонов). Власть вновь требует бронзовых героев. Репрессии начались с новой силой, обоснованием чему служили разгул послевоенного бандитизма и новые поиски внешнего врага. Сначала кампания по осуждению «безродных космополитов» (фактически — государственный антисемитизм), затем — «врачей-вредителей» на рубеже 1940-х и 1950-х гг. заставили вспомнить самые мрачные страницы конца 1930-х гг. и одновременно возвещали скорую агонию режима. На фоне этих процессов завершается формирование последней значимой парадигмы советского кино 1940-х гг. — лубочно-патриотического байопика¹. Она начинается еще с фильма *«Кутузов»* (1943, Владимир Петров), продолжается в *«Адмирале Нахимове»* (1946, Всеволод Пудовкин) и продолжается в столь же казенных прочтениях культурной истории, таких как *«Глинка»* (1946, Лео Арнштам), *«Академик Иван Павлов»* (1949, Григорий Рошаль) и др.

1950-е годы. Пробуждение

Десятка важнейших кинокартин: *«Большая семья»* (1954, И. Хейфиц), *«Тревожная молодость»* (1954, А. Алов, В. Наумов), *«Чужая родня»* (1956, М. Швейцер), *«Карнавальная ночь»* (1956, Эльдар Рязанов), *«Коммунист»* (1957, Ю. Райзман), *«Солдаты»* (1957, А. Иванов), *«Дело было в Пенькове»* (1957, С. Росточкий), *«Летят журавли»* (1957, М. Калатозов), *«Баллада о солдате»* (1959, Г. Чухрай), *«Судьба человека»* (1959, С. Бондарчук).

Слово «оттепель» стало символом возрождения страны после двух десятилетий нескончаемого страха и безнадежности на фоне вымученного энтузиазма, внутренних и внешних испытаний. Постепенно реабилитация живого человека становится сквозным сюжетом эпохи. Общество только начинает приходить в себя после анестезии, чувствуя острую боль от ран, нанесенных в прошлом. *«Человек родился»* (1956, Василий Ордынский), *«Дом, в котором я живу»* (1957, Лев Кулиджанов, Яков Сегель), *«Высота»* (1957, Александр Зархи) — авторы этих лент учатся разли-

¹ От *biopic*, сокр. *biographical picture* — англ., буквально «биографическое кино».

чать человека, открывают заново героя без выдающихся сверхчеловеческих черт.

В 1957 г. вышел на экраны центральный фильм советских 1950-х **«Летят журавли»** **Михаила Калатозова**, вскоре удостоенный «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля. Это было не просто главное достижение советского кино после Второй мировой войны, это была заявка на утраченное место среди ведущих мировых кинематографий. «Летят журавли» — это фильм о любви, которой помешала война. В этом фильме встретились и концентрированный военный опыт, и человеческий документ, и виртуозная мелодрама. Для советского кино это было нечто свежее, острое, небывалое. Самобытное мастерство продемонстрировал оператор Сергей Урусевский, которого можно с полным правом называть соавтором Калатозова. С шедевром Калатозова корреспондируют еще две картины, в которых органично соединились блеск поэтической камеры и основательность прозаической истории. Это **«Баллада о солдате»** (1959), **Григория Чухрая** и **«Судьба человека»** (1959) **Сергея Бондарчука**. В духе времени и просто по велению совести молодые кинематографисты подступались к памяти о войне с увеличительным стеклом, стремясь разглядеть чувства и чаяния частного человека, попавшего в жернова истории.

Дебютная комедия молодого режиссера **Эльдара Рязанова** **«Карнавальная ночь»** (1956, первая роль Людмилы Гурченко) не только приветствовала очередной новый год, но и возвещала скорое наступление нового времени. Своей песенкой героиня Гурченко задавала новый темп жизни: «В пять минут, в пять минут / Можно сделать очень много...»

1960-е годы. Краткий опыт свободы

Десятка важнейших кинокартин: «Девять дней одного года» (1961, М. Ромм), «Мой младший брат» (1962, А. Зархи), «Я шагаю по Москве» (1963, Г. Данелия), «Тени забытых предков» (1964, С. Параджанов), «Мне двадцать лет (Застава Ильича)» (1965, М. Хуциев), «Андрей Рублев» (1966, А. Тарковский), «Берегись автомобиля» (1966, Э. Рязанов), «Короткие встречи» (1967, К. Муратова), «Бриллиантовая рука» (1968, Л. Гайдай), «Мольба» (1968, Т. Абуладзе).

Начиная с 1960-х гг. кинематограф СССР достигает стабильного состояния. Он больше не порождает, как в 1920-е гг., влиятельных школ, имеющих резонанс во всем мире. Он также не создает, как в 1930-е гг., замкнутую на себе нормативную поэтику, которую так же удобно изучать структурными методами, как вол-

шебную сказку. То и дело на авансцену выдвигаются выдающиеся художники. Они не образуют направлений и почти не вызывают интереса за пределами страны. Исключения редки. Абсолютный лидер послевоенного поколения — Андрей Тарковский. Драматична судьба Сергея Параджанова — самобытного мастера, не пожелавшего приспособляться к системе и жестоко за это поплатившегося. Именно он в одиночку создал стилистику поэтического кино на материале фольклора. Вплоть до наших дней успешно работают как на внутренний, так и на внешний рынок дебютировавшие в конце 1960-х гг. Алексей Герман и Кира Муратова, уже в конце 1970-х гг. подлинным гражданином мира заявил о себе Александр Сокуров.

Советский кинематограф 1960-х невозможно отделить от особенной атмосферы того времени. От песен Булата Окуджавы и Юрия Визбора, от спектаклей «Современника» и Театра на Таганке, от романов Василия Аксенова и американской прозы в блистательных переводах Риты Райт, от публичных поэтических чтений в Политехническом музее, в которых принимали участие Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский. Вторая молодость кинематографа наступает не только в СССР («новая волна» во Франции и Чехословакии, «авторская парадигма» в США), становясь в это время магистральной тенденцией.

Это продолжается вплоть до начала 1970-х. Вехой в истории послевоенной Европы стал 1968 год: майские волнения в Париже, получившие позднее наименование «студенческой революции», так называемая «пражская весна» — попытка руководителей социалистической Чехословакии провести независимые выборы и двинуться курсом экономических реформ. Энтузиазм шестидесятых, питавшийся иллюзиями «социализма с человеческим лицом», быстро иссяк, хотя и спровоцировал мощный скачок в эволюции советского искусства.

Первым знаковым фильмом нового десятилетия стали *«Девять дней одного года»* (1961), в которых мастер старой школы **Михаил Ромм** решительно открывает навстречу новому времени. Рассказ о физиках, размышляющих о нравственных, философских и мировоззренческих проблемах, задал направление развития, а образы молодых ученых в исполнении Алексея Баталова и особенно Иннокентия Смоктуновского возвещали о появлении нового героя своего времени — человека поиска, словно подхватывающего строчки позднего Пастернака: «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» По аналогичному принципу построены ранние фильмы учеников Ромма — **Андрея Тарковского** (*«Иваново детство»*, 1962; *«Андрей Рублев»*, 1966) и Василия Шукшина (*«Ваш сын и брат»*, 1965; *«Странные люди»*, 1969).

Первый же полнометражный фильм Тарковского «*Иваново детство*» стал событием в мировом кино. Он был награжден «Золотым львом» — главной наградой кинофестиваля в Венеции, получил призы фестивалей Сан-Франциско, Акапулько и еще 15-ти городов всех континентов. Тарковский сразу заявил о себе как зрелый художник с глубоко индивидуальным языком и готовой мировоззренческой системой. Благодаря фильму «*Андрей Рублев*» в русской культуре появился образ гениального средневекового живописца. С него начинается массовое увлечение русскими древностями, стартует очередной виток национального романтизма.

Василий Шукшин был человеком выдающихся природных способностей, талантливым литератором, ярчайшим актером. Он пробился в мастерскую Ромма, крепко дружил с Тарковским, они снимались друг у друга в курсовых работах. В 1964 г. Шукшин поставил свой первый фильм «*Живет такой парень*». Это рассказ о специфическом шукшинском герое — «чудике», человеке неординарном, странном и обаятельном.

Еще одна яркая, знаковая для своего времени и любимая до сих пор картина — «*Я шагаю по Москве*» (1963). Ее снял молодой, хотя уже достаточно известный режиссер **Георгий Данелия**. Этот фильм воплотил самое главное настроение первой половины шестидесятых — свежесть надежды и беспричинную радость существования, неведомую ни тридцатым с их истеричным весельем, ни даже двадцатым с их эксцентрикой и буффонадой.

Манифестом нового кино, воплощением эмоциональной открытости времени стал еще один фильм по сценарию **Геннадия Шпаликова** — «*Застава Ильича*» (1964, Марлен Хуциев). Эта исповедь поколения двадцатилетних, снятая сорокалетним режиссером, оказалась на гребне.

Не регламентированное жанром, административно-командное веселье фильмов типа «Волга-Волга», а ироничное остроумие, с одной стороны, и бурлескный «низовой» смех — с другой. К первому типу можно отнести сатирические комедии **Эльдара Рязанова** «*Человек ниоткуда*» (1961), «*Гусарская баллада*» (1962), «*Дайте жалобную книгу*» (1964) и в особенности «*Берегись автомобиля*» (1966). Все это очень разные фильмы по тематике и приемам, в одном найдутся элементы фантастики, в другом преобладает героико-исторический материал, поданный в неожиданно кичевом ключе, третий является образцовой социальной сатирой, четвертый на ходу создает жанр лирико-сатирической притчи. Эльдар Рязанов предельно эклектичен, но всем его картинам свойственны свобода самовыражения и цепкая наблюдательность. Кажется, что у этих легких и милых комедий никогда не было проблем с попаданием на экраны, однако режиссеру при-

ходило едва ли не каждый фильм «пробивать» с боем, доказывая, что социальная критика не носит систематического характера и не призывает к свержению существующего строя. Едва ли не болезненную реакцию властей вызвал фильм «Берегись автомобиля!», трагикомедия о «честном воре» Юрии Деточкине, который похищает автомобили, купленные на нечестно заработанные деньги, а вырученные суммы переводит в детские дома. Здесь смещены все нормы и представления, в центре остается лишь человек с его сложным парадоксальным благородством. Образ безобидного, чистого душой преступника воплотил на экране ведущий актер своей эпохи Иннокентий Смоктуновский. Его возможности, раскрывшиеся у Ромма, максимально использовал в 1964 г. Григорий Козинцев. После затянувшегося творческого спада он снимает «Гамлета» и приглашает Смоктуновского на главную роль. Эта версия шекспировского сюжета стала одной из самых ярких в истории мирового кино.

Второй тип смеха, тесно связанный с эксцентрической традицией 1920-х гг., культивирует комедиограф **Леонид Гайдай**. В ленте *«Деловые люди»* (1963) по новеллам О'Генри прорывается наружу давно забытый самодостаточный смех, последние приступы которого сотрясали советское кино разве что в «Веселых ребятах» Александрова. Самые известные фильмы Гайдая — *«Операция Ы и другие приключения Шурика»* (1965), *«Кавказская пленница»* (1966) и *«Бриллиантовая рука»* (1969). Растасканные на цитаты и превратившиеся в факт народной культуры, эти фильмы до сих пор заставляют искренне смеяться зрителей всех возрастов.

Между тем фильмом **Кире Муратовой** *«Короткие встречи»* (1967) незаметно начиналась следующая эпоха. Танки на улицах Праги только ускорили ее приход.

1970-е годы. Долгий путь в лабиринте

Десятка важнейших кинокартин: «Долгие проводы» (1971, К. Муратова), «Проверка на дорогах» (А. Герман, 1971), «Жил певчий дрозд» (1971, О. Иоселиани), «Калина красная» (1974, В. Шукшин), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, Н. Михалков), «Зеркало» (1974, А. Тарковский), «Ирония судьбы, или С легким паром» (1975, Э. Рязанов), «Восхождение» (1976, Л. Шепитько), «Осенний марафон» (1979, Г. Данелия), «Тема» (1979, Г. Панфилов).

Семидесятые — время интроспекции, ухода в себя, в ближний круг, в духовную жизнь, в бытовые проблемы. **Кира Муратова** — один из самых самобытных режиссеров. Ее первый фильм *«Ко-*

роткие встречи» был совершенно потусторонним явлением в кинематографе того времени. Советская культура лишь к концу семидесятых более или менее освоит такую картину мира. В ней не относятся всерьез к завоеваниям революции, зато идут на поводу у своих чувств, игнорируют какую-либо мораль и даже не презирают власть, а просто исходят из того, что ее нет. Следующий фильм Муратовой назывался *«Долгие проводы»* (1971). Вместе с предыдущей работой они образуют если не дилогию, то пространство диалога в пространстве, где нет ни власти, ни идеологии — ничего, кроме человека, с удивлением вглядывающегося в свой внутренний мир. Неслучайно с годами Муратова делает своих героев все менее «нормальными» в обыденном смысле слова, заставляет их вслушиваться в свою речь, многожды повторяя одну и ту же фразу, растягивая слова, делая их чужими.

В 1970-е гг. заявил о себе еще один талантливый режиссер, каждый фильм которого и сегодня становится событием. **Алексей Герман** снял свою первую ленту в соавторстве с Григорием Ароновым (*«Седьмой спутник»*, 1967). После нескольких отклоненных заявок Герман сумел «пробить» военную картину *«Проверка на дорогах»* (1971) по повести своего отца Юрия Германа.

Герман взял на вооружение поэтику «документализма», оформившуюся в 1960-е гг. и довел ее до грани гротеска. В его фильмах в центре внимания — не люди в сиюминутном окружении, а исторические персонажи. Не герои, не известные личности, а лица старых фотографий (это удачное сравнение принадлежит киноведе Евгению Марголиту). Герман добивается уникального эффекта, при котором зритель чувствует свою непосредственную связь с рассказываемым временем, чувствует себя свидетелем этих давно ушедших событий, о которых теперь напоминает кинолента. Интимная связь с историей с особенной силой удается Герману в пронзительной военной мелодраме *«Двадцать дней без войны»* (1976), для которой сам Константин Симонов переработал свою фронтовую повесть *«Из записок Лопатина»*.

Память о войне беспокоит думающих, творчески неординарных мастеров независимо от возраста. Молодой режиссер **Андрей Смирнов** открывает календарное десятилетие картиной *«Белорусский вокзал»* (1970). В том же 1970 г. на экраны вышел телесериал **Татьяны Лиозновой** *«Семнадцать мгновений весны»*. Он еще целиком принадлежал прежнему десятилетию, когда Лиознова снимала крепкие успешные фильмы — *«Им покоряется небо»* (1963) и *«Три тополя на Плющихе»* (1967). Вместе с тем в экранизации проходной повести Юлиана Семенова, как в осколке зеркала, отразилась эпоха. **Вячеслав Тихонов** и его герой советский разведчик Исаев (он же штандартенфюрер фон Штир-

лиц) стал на долгие годы героем номер один. Он превратился в имя нарицательное.

Человеческий документ поразительной силы сняла **Лариса Шепитько**, экранизировав повесть Василя Быкова «*Сотников*». «*Восхождение*» (1976) остается одним из самых страшных, эмоционально нагруженных фильмов о войне. Лишь в следующем десятилетии с ним потягается фильм **Элема Климова** «*Иди и смотри*» (1985), где ужасы войны порой пересекают порог чувствительности. Эпопея **Сергея Бондарчука** «*Они сражались за Родину*» (1975), приуроченная к 30-летию победы, была максимально лишена официозного налета и предлагала зрителю галерею портретов простых солдат, ведущих тяжелые бои на подступах к Сталинграду. В семидесятые выходят главные фильмы **Василия Шукшина** — эксцентрическая комедия «*Печки-лавочки*» (1971) и контрастирующая с ней на всех уровнях «*Калина красная*» (1974). Эта мелодрама, апеллирующая к эстетике блатной песни, не чуждая «есенинской» брутальности, обозначает важнейшую социальную и психологическую проблему своего времени. Разлад, беспокойство, нарушение старого порядка и отсутствие сил для построения нового — таковы интуиции Шукшина, с помощью которых он безжалостно диагностирует новую эпоху.

Андрей Тарковский в это десятилетие полон творческих сил. «*Солярис*» (1972), «*Зеркало*» (1974), «*Сталкер*» (1979) — не просто три выдающихся фильма, это вехи осмысления советского настоящего, хотя действие в них и происходит вовсе не «здесь и сейчас». Два формально фантастических фильма — один по роману Станислава Лема, другой по роману братьев Стругацких — обрамляют фильм, в котором Тарковский ближе всего подходит к реализации своего любимого тезиса о том, что кино — это «запечатленное время». В «Зеркале» нет единого сюжетного рисунка. Это фильм-воспоминание, скрупулезно имитирующий хаос мыслей, которые часто наползают друг на друга и уходят недодуманными. Здесь все подчинено игре ассоциаций, важных для Тарковского с раннего детства. «Зеркало» — безусловно, психоаналитическое кино, работающее с идентичностью *Я*. С первых кадров, где мальчик учится говорить, здесь символично все. Голосу Иннокентия Смоктуновского нет телесного соответствия в кадре. Рассказчик остается в тени, чтобы на авансцену истории вышли другие действующие лица, уже воплощенные актерами. Бесплотному рассказчику как ипостаси автора соответствуют реальный голос отца, читающего стихи, и реальная мать режиссера Мария Вешнякова, которая появляется в кадре. В этом — парадокс «Зеркала» и, возможно, причина его гипнотического воздействия на зрителя.

В «Солярисе» Тарковский поставил проблему ответственности за будущее. Мы не умеем понимать другого, потому и развиваемся так медленно. Человек привык считать себя центром Вселенной, но вот ему встречается не другое разумное существо, а целый разумный океан, умеющий строить параллельные миры. И все: человек в тупике. Эта же тема по-другому преломляется в «Сталкере». Загадочная Зона, куда отправляются Ученый и Писатель в сопровождении Сталкера — это пример заповедного мира, который когда-то был razoren людьми и теперь пребывает в грозном затишье. Единственная возможность контактировать с этим миром — это умерить человеческие амбиции. К этому и призывает блаженный Сталкер в блистательном исполнении Александра Кайдановского. Призывает безуспешно и горестно. Обреченность Зоны оказывается проекцией его личного выбора. Именно эти картины Тарковского оказались наиболее влиятельными в новейшей истории кино. Решающую роль Тарковского в формировании своей творческой манеры признают такие мэтры современного кино, как Ларс фон Триер и Стивен Содерберг.

Наряду с такими «высокими» образцами киноискусства оттачиваются лекала по производству качественного массового кино. Доступный и вместе с тем выделяющийся по актерской игре и сюжетному совершенству продукт производит в эти годы **Никита Михалков**. Его дебютный фильм *«Свой среди чужих, Чужой среди своих»* (1974) — ответ на жанровый вызов, брошенный замечательной картиной Владимира Мотыля *«Белое солнце пустыни»* (1969). Наряду с такими яркими работами, как *«Чрезвычайный комиссар»* (1970, Али Хамраев), *«Алые маки Исык-Куля»* (1971, Болотбек Шамшиев), *«Конец атамана»* (1971, Шакен Айманов), *«Седьмая пуля»* (1971, Али Хамраев), фильм Михалкова возвестил о вхождении советского «истерна» в пору своего цветения. История борьбы за установление советской власти постепенно превращается в надежную мотивировку приключенческого сюжета. Но Михалков принципиально эклектичен. До конца десятилетия он снимет несколько разноплановых, но одинаково качественных картин — *«Раба любви»* (1976), *«Неоконченная пьеса для механического пианино»* (1977), *«Пять вечеров»* (1979), *«Несколько дней из жизни Обломова»* (1979, точную, построенную на крупных планах). Нельзя не отметить, что литературная классика и революция нужны были Михалкову для критического осмысления дня сегодняшнего. В «Неоконченной пьесе» главный герой Платонов в исполнении *Александра Калягина* в истерике носится по спящему дому, распахивая двери и крича: «Мне тридцать пять лет! Ничего не сделано! Ничего!» Это портрет современника, позабывшего себя в мелкой суете.

Положительные черты такого героя пытается разглядеть Эльдар Рязанов в своих лучших фильмах десятилетия: «Ирония судьбы, или С легким паром» (1975) и «Служебный роман» (1977). Не менее, если не более высокими художественными достоинствами отмечен фильм «Гараж» (1979), в котором режиссер чуть не срывается на крик: «Не могу молчать!» Это самая желчная и беспощадная сатира об измелечании человека, появившаяся во второй половине 1970-х. В дальнейшем превращение фильма «Ирония судьбы» в новогодний хит несколько снизило его культурную репутацию. Но нельзя не отметить, что зритель сделал безошибочный выбор в пользу самой доброй и невинной новогодней истории, которая, что немаловажно, лишена даже намека на дурной вкус. Рязанов 1970-х гг. — это и наблюдатель, и критик, и добрый волшебник, в котором так нуждается зритель, давно махнувший рукой на идеологические ценности. Тогда же снимает и свои лучшие лирические комедии Георгий Данелия («Мимино», 1977).

Несмотря на всенародную любовь к простой комедии Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) и китчевой экранизации романа Дюма «Д'Артаньян и три мушкетера» (1979, Георгий Юнгвальд-Хилькевич), происходит стремительное падение спроса на советское кино. Исключения вроде блистательного сериала Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1979) с Владимиром Высоцким в роли капитана московского угрозыска Глеба Желова только подтверждают печальное правило. Каждый яркий советский фильм становился ярким событием, даже такой, как «Москва слезам не верит» (1980, Владимир Меньшов). Фильм получил зарубежного «Оскара», поскольку отвечал запросам американской киноакадемии, не скрывающей, что присуждает призы по принципу максимальной похожести зарубежного фильма на американские образцы. Шаблон, по которому снята лента «Москва слезам не верит», в продюсерской практике США носит название Cinderella Story — «история золушки». Героиня Веры Алентовой задавала некий стандарт современной и эмансипированной гражданки СССР.

Реализм стремительно уходил из советского кино. Тем ярче казались творческие прорывы вроде «Темы» (1979, Глеб Панфилов), «Монолога» (1978, Илья Авербах), «Жена ушла» (1979, Динара Асанова). Горько-разоблачительная картина Панфилова пролежала на полке до самой середины 1980-х. Когда фильм был показан широкой публике, многие не сдержали вздохов досады: вот еще одна картина, так убедительно живописавшая процесс распада культурной и политической элиты, кризис советского сознания, и так поздно появившаяся на экранах... Именно так: боль-

шинство «полочных» фильмов, доступ к которым обеспечила Перестройка и Гласность, безнадежно отстали от времени. Это была недавняя, но быстро стареющая история кино. Хотя наше время уже вступало в свои права. Снял *«Одинокий голос человека»* (1979) гений нового поколения **Александр Сокуров**. Упорно и совершенно отдельно от всех работали **Вадим Абдрашитов** и **Александр Миндадзе** (*«Поворот»*, 1978; *«Охота на лис»*, 1980).

1980-е годы. Длительность настоящего момента

Десятка важнейших кинокартин: «Остановился поезд» (1982, В. Абдрашитов), «Пацаны» (1983, Д. Асанова), «Полеты во сне и наяву» (1983, Р. Балаян), «Покаяние» (1984, Т. Абуладзе), «Мой друг Иван Лапшин» (1984, А. Герман), «Легко ли быть молодым?» (1987, Ю. Подниекс), «Асса» (1987, С. Соловьев), «Дни затмения» (1988, А. Сокуров), «Астенический синдром» (1989, К. Муратова), «Замри, умри, воскресни» (1989, В. Каневский).

Начиная с 1980 г. мы находимся в состоянии современности. Каковы основные тенденции той современности, ровесникам которой скоро исполнится 30 лет?

1. Это дальнейшая провинциализация советского и затем постсоветского кино. Даже такой любимец высоких европейских кинофорумов, как Александр Сокуров, не образует тенденции. Российское кино все еще ждет попадания в «актуальный тренд».

2. Это быстрое и беспрепятственное переключение постсоветского кино на внутренний рынок при максимально возможном заимствовании западных (в первую очередь американских) технологий. Технологически российское кино крайне слабо, его потенциал остается в сфере авторского эксперимента.

В середине 1980-х гг. были возвращены в прокат многочисленные «полочные» фильмы от *«Комиссара»* (1967, Александр Аскольдов) до *«Агонии»* (1983, Элем Климов). Событием стал массовый прокат фильма **Тенгиза Абуладзе** *«Покаяние»*, состоявшийся в 1987 г., т. е. через три года после выпуска картины. Фактически первый в истории советского кино правдивый фильм о власти, расставляющий все точки над *i*, был отмечен Гран-при Каннского фестиваля. Позорящие страну и режим «черные списки» неудобных произведений и авторов были упразднены после того, как Михаил Горбачев, занявший пост Генерального Секретаря ЦК КПСС в апреле 1985 г., объявил курс на «Перестройку», «Гласность» и «Новое мышление». Тогда-то и случился краткий,

но достаточно интенсивный всплеск интереса к «репрессированной» и «реабилитированной» истории. Параллельно появилась столь же непродолжительная мода на все советское (и «русское» как его синоним) на Западе. Так, классический «перестроечный» фильм *«Маленькая Вера»* (1988, Василий Пичул) взял массу призов на международных фестивалях, хотя это была вполне ординарная и очень средне сыгранная история провинциальной девушки, возжелавшей простого женского счастья. В то же время центральный для того времени фильм *«Асса»* (1987, Сергей Соловьев) получил всего одну поощрительную награду в Сан-Себастьяне, что объяснялось упомянутой герметичностью фильма, его ориентацией на сугубо внутреннюю аудиторию. Как-то само собой выходило, что поздние советские и затем российские фильмы все чаще становились для внешнего наблюдателя «непереводимой игрой слов». Отрадный эпизод в смутной истории «перестроечного» кино — приз «Золотая камера», вручаемый жюри Каннского фестиваля за лучший дебют, который получил фильм *«Замри, умри, воскресни»* (1989, Виталий Каневский). Тем не менее на родине картину не приняли, обвинив в смаковании «свинцовых мерзостей русской жизни».

В конце 1980-х гг. заявила о себе «новая ленинградская волна» (Александр Рогожкин, Валерий Огородников, Константин Лопушанский, Юрий Мамин, чуть раньше выступили в профессии **Сергей Овчаров** и **Алексей Учитель**). Этих очень разных мастеров объединяло общее стремление преодолеть рамки бытового реализма, преломить реальность в некоем «магическом кристалле». Чуждое фантастике в ее прямолинейном воплощении, новое поколение ленинградцев использовали опыт гротеска и эксцентрики, восходящей через традицию ФЭКС 1920-х гг. к «петербургским повестям» Гоголя. Это могли быть и мрачные апокалипсические драмы (*«Письма мертвого человека»*, 1986, Лопушанского), и шутовские комедии (*«Фонтан»*, 1988, Мамина), и экзистенциально-депрессивные притчи (*«Опыт бреда любовного очарования»*, 1989, Огородникова). Тональность и жанр не имели принципиального значения.

Наконец, одно из наиболее самобытных явлений новейшего постсоветского кино составляют работы **Алексея Балабанова**. В 1991 г. вышла его первая большая картина *«Счастливые дни»* по Сэмюэлю Беккету, в 1993 — *«Замок»* по Францу Кафке. Самыми известными фильмами Балабанова, наделавшими много шума в России и за ее пределами до сих пор остаются *«Брат»* (1997) и его продолжение *«Брат-2»* (2000). От сложной, порой ложной многозначительности Балабанов перешел к резкому и агрессивному посланию. Он и ироничный провокатор, и мирный наблюдатель с оружием наготове.

Возможно, уже скоро можно будет говорить о закреплении в истории таких пока новых имен, как Андрей Хржановский, Алексей Герман-младший, Бакур Бакурадзе, Сергей Лобан.

Если анализировать тенденции современного текущего процесса в кино, то в нем не определились крупные художественные тенденции. В кинопродукции конца века пока можно констатировать отдельные течения. Так течением в новейшем российском кино, признанным за пределами России, проявил себя «некро-реализм» — жесткая постмодернистская практика, утверждаемая с середины 1980-х в фильмах режиссера параллельного кино Евгения Юфита. Наряду с московскими коллегами — братьями Глебом и Владимиром Алейниковыми, Борисом Юханановым и примкнувшим к ним позднее Александром Дулерайном — петербуржец Юфит стоял у истоков параллельного кино. Оно не требует больших бюджетов, основано на принципиально кустарной технике и проповедует принцип DIY — Do It Yourself (Сделай сам). Распространение в новом столетии портативных цифровых камер и качественных пособий по киносъемке уже превратило кино параллельное в перспективную альтернативу кино профессиональному.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Гращенкова И.* Кино Серебряного века. — М., 2007.
- Зоркая Н. М.* История советского кино. — СПб., 2005.
- История отечественного кино / отв. ред. Л. Будяк. — М., 2005.
- Кинематограф оттепели / отв. ред. В. Трояновский. — Вып. 1. — М., 1996. — Вып. 2. — М., 2002.
- Листов В.* И дольше века длится синема. — М., 2008.
- Марголит Е. Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие Записки. — № 66. — 2004.
- После оттепели: Кинематограф 1970-х / отв. ред. А. Шемякин, Ю. Михеева. — М., 2009.
- Прохоров А.* Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. — СПб., 2008.
- Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России в 1896—1930 гг. — Рига, 1991.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ

См. приведенные выше «списки важнейших кинокартин».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Русский XX век.....	3
Глава 1. Феномен Серебряного века	11
Глава 2. История и поэтика акмеизма	33
Предыстория акмеизма.....	33
Гумилев и Ахматова.....	43
Гумилев и Мандельштам.....	44
Мандельштам и Ахматова.....	47
Глава 3. Поэзия русского футуризма	54
Позиции футуристических групп в составе футуризма.....	54
Имидж футуристов: эстрадные приемы и внутренняя сторона.....	65
Глава 4. История и поэтика русского имажинизма	82
Вадим Шершеневич и замысел «имажинизма».....	84
«Орден имажинистов». Теория образа.....	88
Имажинисты и советская власть.....	90
Аморализм как поэтический принцип.....	92
Образ и язык. Эксперименты с композицией.....	93
Раскол в имажинизме.....	96
Глава 5. Конструктивизм	100
Глава 6. «Серрапионовы братья»	120
Создание группы «Серрапионовы братья».....	121
Идея преемственности в искусстве — эстетический принцип содружества.....	123
Значение «Петербургского сборника» в истории содружества.....	125
«Серрапионовы братья» и М. Горький.....	130
«Серрапионовы братья» в литературной борьбе 1920-х гг.....	133
Альманах «Серрапионовы братья».....	137
В. Шкловский и Е. Замятин в истории содружества.....	138
«Серрапионовы братья» и издательство «Круг».....	143
Итоги творческой эволюции содружества.....	145
Глава 7. ОБЭРИУ: история и поэтика	148
История группы.....	148
Поэтика ОБЭРИУ.....	153

Глава 8. Литература русского зарубежья	167
Первая эмиграция.....	167
Вторая эмиграция.....	188
Третья эмиграция.....	192
Глава 9. Социалистический реализм	197
Мифологическое восприятие мира.....	198
Трансформации классических сюжетов.....	203
Пролеткульт.....	204
Литературная борьба.....	210
Литература 1920-х гг.	214
Новый человек и новое общество.....	215
Соцреализм.....	221
Литература соцреализма.....	225
Советская поэзия.....	229
Глава 10. Русский кинематограф	238
Раннее кино в России.....	238
1910-е годы. Взроление кино.....	239
1920-е годы. Дивный новый мир.....	241
1930-е годы. Величие как самоцель.....	248
1940-е годы. Точка сборки: война.....	252
1950-е годы. Пробуждение.....	256
1960-е годы. Краткий опыт свободы.....	257
1970-е годы. Долгий путь в лабиринте.....	260
1980-е годы. Длительность настоящего момента.....	265
Глава 11. Современный литературный процесс	268
Панорама 1990-х годов.....	268
Поиски системного анализа современного литературного процесса.....	271
Роль творческой индивидуальности писателя в формировании литературной ситуации.....	277
Гипертекстуальность новейшей русской литературы.....	283
Литература в культурном пространстве конца XX века.....	287
Глава 12. Современная поэзия	293
Глава 13. Постмодернизм	323
Глава 14. Массовая культура	343
Глава 15. «Новая драма» XXI века и современный театр	359
Словарь терминов и понятий.....	379