

НИНА СПУТНИЦКАЯ

ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРА В СОВРЕМЕННОМ
РОССИЙСКОМ КИНО И СЕРИАЛАХ:
КРИТИЧЕСКАЯ ИНТРОДУКЦИЯ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ

Нина СПУТНИЦКАЯ

**ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРА
В СОВРЕМЕННОМ
РОССИЙСКОМ КИНО
И СЕРИАЛАХ:
КРИТИЧЕСКАЯ ИНТРОДУКЦИЯ**

Москва 2016

УДК 791.43/45
ББК 85.38

Рецензенты:

кандидат искусствоведения **О. П. Зиборова**,
кандидат философских наук **М. Ф. Казючиц**

С 74 **Спутницкая Н.Ю. Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция.**
Монография. Академия медиаиндустрии, 2016 г. – 126 с.

ISBN 978-5-902899-27-3

Данная монография – одна из первых попыток анализа современного российского кино и сериалов через призму проблем гендера. Обращаясь к экранным текстам разных жанров, анализируя модификации основных архетипов, формирующих образ семьи, образ женщины в кино- и телевизионных фильмах, автор обозначает базовые мотивы и героев, выявляет наиболее актуальные типы высказываний и определяет векторы развития гендерной тематики на отечественном экране.

Книга адресована как специалистам (киноведам, культурологам, философам), студентам кинематографических специальностей, так и самому широкому кругу читателей, интересующемуся вопросами современного экранного искусства.

ISBN 978-5-902899-27-3

УДК 791.43/45
ББК 85.38

© Академия медиаиндустрии, 2016.
© Спутницкая Н.Ю., 2016.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
ГЛАВА I	
Детское и семейное кино: в поисках идентичности.	
Обзор фильмов и сериалов 2010 года	10
ГЛАВА II	
Семья и Школа: резервные копии.	
Фильмы и сериалы 2011 года	41
ГЛАВА III	
Путешествия в зазеркалье: языковые стратегии	
любви и смерти в фильмах и сериалах 2012 года	70
ГЛАВА IV	
ТрансРоссия. Серебряный век в	
игровых фильмах 2013-14 гг.	85
ГЛАВА V	
Шагал и Белла, муж, жена, учительница и ее любовник:	
брак как инициация в игровых фильмах 2014-15 гг.	102
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ:	
Приключения Дороти в стране мужчин	118
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	122
СПИСОК ФИЛЬМОВ И СЕРИАЛОВ	124

ВВЕДЕНИЕ

Последние полтора-два десятилетия стали временем повышенного интереса гуманитарных наук к гендерным исследованиям. Между тем в искусствоведческих трудах (киноведческой литературе) они актуализировались сравнительно недавно. Российские исследователи обратились к «женской истории» на волне популяризации феминистских идей и борьбы за равноправие полов, которые в России нашли свое прочтение, свое преломление на телевизионном и кинематографическом экране. Поэтому сегодня важно обратить внимание на образы феминности и маскулинности на российском экране, прежде всего, в практике женщин-кинематографистов.

В соответствии с этим цель исследования состоит в том, чтобы, опираясь на кино- и телевизионные фильмы, обозначив базовые мотивы и героев, осуществить исследование гендерных различий и выявить актуальные типы экранных текстов на основе анализа базовых составляющих гендерной картины мира. В научном обороте термин «гендер», введенный в оборот Р. Столпером в 1963 году, вышел уже далеко за рамки слова «пол». Обращаясь к экранным текстам разных жанров, анализируя модификации основных архетипов, формирующих образ семьи, образ женщины в кино- и телевизионных фильмах, автор выявляет наиболее актуальные типы высказываний и определяет векторы развития гендерной тематики на отечественном экране.

В качестве объекта исследования привлечены не только фильмы женщин-режиссеров – работы Авдотьи Смирновой, Валерии Германики, Ренаты Литвиновой, Анны Меликян, Марии Саакян,

но и «семейные фильмы» — картины, ориентированные на широкую, в т.ч. детскую аудиторию («Книга мастеров», сериалы «Физика и химия» и др.), и так называемые фильмы-события: «Елена» Андрея Звягинцева, «Дом» Олега Погодина, «Я тоже хочу» Алексея Балабанова. Центральную роль в привлеченных к анализу фильмах занимает тема конструирования идентичности, а вопрос гендера актуализируется через, казалось бы, традиционную сюжетную формулу, заимствованную из национального фольклора (сказка, быличка). Аналитические процедуры направлены, прежде всего, на выявление особенностей трансляции традиционных ценностных доминант.

Тему смерти вполне можно назвать магистральной темой фестивального кино 2010—2015 гг., автор, комментируя процесс конструирования личностной идентичности, предлагает вспомнить и о фильмах-мелодрамах, прошедших как бы по обочине критических дискуссий. Некоторые из них, показавшись на фестивалях, почти не получили киноведческих оценок. Но при этом они определенно претендуют на тенденциозность. Не случайно драма «Я буду рядом» Павла Руминова награждена в 2012 году главным призом на «Кинотавре», хотя и в ней наблюдаются следы телевизионной сентиментальности. А мелодрама в «чистом виде» сегодня отсутствует или «вырождается» в комедию (фильмы А. Смирновой).

Важно отметить роль эллиптических речей¹ героев рассматриваемых фильмов, роль языка — матерного у маргиналов Алексея Балабанова и Василия Сигарева, Марии Саакян, «птичьего» — у Ренаты Литвиновой. Радиосуфлеру внимают служительницы «офисного культа» в сериале Валерии Германики, как заклинание прощения просит героиня «Кококо». Авдотья Смирнова, представляя фильм на «Кинотавре», объяснила критикам, что Яна Троянова и Анна Михалкова играют у нее не представительниц двух разных сословий, а носителей двух разных лексик... Не столько социальная аналитика, сколько вопросы языковой специфики, гендерной идентичности привлекают авторов социальной драмы.

Ряд кино- и телевизионных проектов ознаменовывают поворот российского кинематографа к логоцентристской культуре, когда все

¹ Речь идет о лексической ограниченности, однотипности построения диалогической речи героев фильмов: члены эллиптических предложений немногочисленны, второстепенные члены — либо обстоятельства места и реже времени или причины.

концепции, коды и ценности подчинены бинарной системе. В этом ракурсе авторы фильмов рассматривают особенности трансгрессивного поведения своих персонажей в сложных социокультурных и политических обстоятельствах. Роли *спасителя* и *беса* тут как будто смешаны, однако тема двойничества не находит развития, а различные провокации, игры на грани неэффективны. И карнавальный побег от обыденности проигрывает нормативной мужественности (фильмы «Роль» К. Лопушанского, «Иуда» А. Богатырева, франко-российский фильм и сериал «Распутин»).

Рассмотрение институтов семьи и брака через призму «фильмов-событий», нашедших широкий отклик у зрителя, фестивальной публики, позволяет делать выводы о перспективах развития гендерной тематики на российском экране. Таким образом, материал монографии призван стать важным звеном в выявлении и осмыслении тенденций развития современного отечественного кино и ТВ (что так необходимо для принятия адекватных мер в практике). В основе монографии лежит серия критических очерков, посвященных теме семьи, гендерной картине на российском экране, особенностям феминного и маскулинного дискурсов, обобщенных и структурированных в соответствии с задачами монографии. Обзор построен по хронологическому принципу: каждому году посвящена отдельная глава, которая в свою очередь разделена на подзаголовки.

Глава I

ДЕТСКОЕ vs СЕМЕЙНОЕ КИНО: В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ. ОБЗОР ФИЛЬМОВ И СЕРИАЛОВ 2010 ГОДА

Детское — инфантильное — самодеятельное сегодня оказываются основными качественными характеристиками семейного продукта. Маркировка «*семейное кино*» становится аналогом понятия «*кино широкого потребления*» и в ряде случаев претендует на выполнение функций «*социально значимого кино*».

В традициях фольклорного тиражирования в современном российском кино строится практика цитирования (кадра, мизансцены, диалога, пластического рисунка, языковой маски и т. д.). Понятие «мировое кино» служит в массовом сознании синонимом кино фольклорного. Статус анонимных произведений приобретают и фрагменты интеллектуального кино, и образцы «народного кино» — картины Л.И. Гайдая, Э.А. Рязанова, Г.Н. Данелии. Кинопрактика предстает сегодня как интерактивная деятельность, открытая для интернет-пользователей, привлекаемых к созданию картин². Интернет дарит возможность проявить себя, создает иллюзию проявления собственной индивидуальности при перемонтаже, переозвучке фильмов и при их создании: ручная камера, статус фильма приобретают съемки на камеру мобильного телефона.

Травестия западных картин с бюджетом, который не может позволить себе российская киноиндустрия, становится популярной практикой и в самодеятельном кино (любительском, фанфикшн³), и в

² Например, широкий резонанс в 2010 году получает проект «Народное кино» - <http://www.narod-kino.ru>; проект «Одноклассники.ру», созданный с привлечением пользователей знаменитой социальной сети.

³ В настоящей статье сохраняется написание термина, принятое в словарной статье «Литературной энциклопедии терминов и понятий» А.Н. Николюкина (М., 2003, С. 1162).

ориентированных на широкую аудиторию проектов. Сюжеты пародируемых картин чаще всего превращаются в набор хотя и узнаваемых, но пустых ходов, случайный набор цитат.

По формальным признакам большая часть кинопотока в современной России и есть «детское кино»: легко узнаваемая структура, легко угадываемые драматургические построения, аналогичное апробированным визуальное решение, четкое ролевое разделение... Мы предлагаем проследить особенности российского семейного фильма – фильма для детей «от 13 и старше» в разных жанрах.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ СУПЕРГЕРОИ: РОДОМ ИЗ СКАЗКИ?

Ориентируясь на стратегии западного кино, в постижении кассовых моделей семейного фильма современный мейнстрим довольно охотно использует материал сказки (но не аутентичной, а тяготеет к лубочной эстетике), обращаясь к фольклору кинематографическому, а также постфольклору, элементам массмедиа.

Год начался с приобщения мирового, а заодно и российского зрителя к русской фольклорной сказке, скроенной по модным фэнтези-лекалам. Это первый российский проект студии «Дисней». Своеобразный колорит в речи персонажей «Книги мастеров» (2009, реж. В. Соколовский, сцен. В.Соколовский, А. Старобинец, релиз на DVD – 11 февраля 2010) отсутствует. Согласно пародийной тенденции адаптации кинофэнтези к российской реальности (явленной в практике альтернативного перевода «Властелина колец» П. Джексона Д. Пучкова (Гоблина) и его многочисленных продолжателей) авторы увлекаются словообразованием. Например, племена, совершающие набеги на российские земли, именуют ордарами.

Маленькая девочка – дочка Бабы-яги (Л. Ахеджакова) нашла камень Алатырь и превратилась в Каменную княжну (И. Апексимова), заточенную в башню, ее детские слезы-бриллианты похитил Кашей (Г. Куценко), в отместку за это княжна приковала его невесту Русалку (Е. Вилкова) к дубу.

Сказы Бажова о мастерах представляют собой семейные хроники. Казалось бы, благодатный литературный материал для развития на экране принципов семейного фильма: в нем заложена и серийность (для создания франшизы), и элементы для развертывания на экране магического реализма, и модный сегодня этнографический компонент. Однако сценаристы «Книги Мастеров» пытаются наполнить свою сказку исключительно мелодраматическими коллизиями, мотивами, интерпретированными в духе мыльных опер: похищение, побег, прощение, потеря памяти.

В отличие от Малахитницы, воспетой в уральских сказаниях, героиня И. Апекушиной среди людей искала не жениха, а дочь, она вполне самодостаточна. Люди всячески избегают княжны, поскольку она не просто агрессивна настроена к охотникам за сокровищами, а уже 300 лет как стремится обрести мировое могущество – погрузить землю в вечную тьму. Человеческий компонент необходим ей в магическом акте. Красота волшебницы не призвана вдохновлять человека на творческие искания. Впрочем, бездарен люд в сказке компании «Дисней». Холопы пьют беспробудно, обижают слабых, нет в мужиках «Книги мастеров» ни жажды справедливости, ни человеколюбия. Единственное, что ими движет, – страх, что прикажет хозяин (Л. Куравлев) их выпороть. А потому, чтобы угодить своему барину, они готовы и соврать, и выдать героя врагу, и играючи застрелить подростка. В соответствующих традициях воспитан Избранный – Иванушка (М. Локтионов) – отнюдь не защитник отчизны, хотя он не лишен страстности, пылкости, но движим тщеславием.

Герои сказов Бажова – творцы, художники от народа, зачарованные. Так Данила-мастер из сказа о каменном цветке прозван был блаженным, тихоходом. У него – крестьянина-сироты – душа художника, не знающая покоя. Иванушка же в сказочных обстоятельствах действует так, словно проходит миссию в компьютерной игре-бродилке – чем быстрее, тем эффективнее. Все волшебное его жутко раздражает, например – клубок, указывающий путь надоедливый голосом GPS-навигатора, богатырь (М.Ефремов) и конь (С. Гармаш)⁴, словно наставники в начальной школе, проверяющие, прочитал ли нерадивый ученик Иванушка известные сказочные

⁴ Так в титрах. На самом деле С. Гармаш озвучивает животного персонажа.

тексты. Не занимает его таинственный мир Книги мастеров, добытой во владениях волшебницы. Главное – быстрее вырезать цветок из пресловутого камня, пока не закончилось время, отпущенное на прохождение этого этапа. Замечательный, богатый мотив соприкосновения с миром предков авторы не развивают, они вообще не утруждают себя стилизацией. И если в первой части «Книга мастеров» на сюжетном уровне ориентируется на бажовский сказ, кинематографическую традицию Птушко, то во второй – на фильмы Роу. Правда, опять-таки ограничиваются незамысловатым цитированием. «Темный народ – просвещать и просвещать» – такая идея фильма, озвученная барином, не может удовлетворить ни юного, ни опытного зрителя.

Путешествие облекается в форму «квеста». Герой не знаком ни с русской классикой, ни с фольклором – вариант «непродвинутого пользователя», с которым легко идентифицирует себя абстрактный «мировой зритель». Неважно обстоит дело и с мотивировками. Потребность героя отомстить княжне за смерть отца сменяется желанием во что бы то ни стало расколдовать возлюбленную. Катя (М. Андреева) – казалось бы, наследница героини Бажова. Но с невестой Данилы-мастера роднит ее только имя, героиня «Книги Мастеров» ближе (и внешне, и по реакциям) прагматичным колдуньям североамериканского сериала «Зачарованные». Каменеет сердце Кати. Мотив превращения невесты героя в ведьму интересный для выявления драматических возможностей актрисы, но создатели фильма ограничиваются вставкой контактных линз серии сразу в глаза исполнительницы и сосредотачиваются на «внешних обстоятельствах»: узнаваемом по фантастическим фильмам ландшафте. Поэтому Ивану предстоит забраться на башню по нити клубка и волшебным заклинанием «я люблю тебя» прекратить стихийное бедствие – в этой сцене «Дисней» не скупится на устрашающие спецэффекты.

Герой проходит испытание русалкой – гламурной девушкой, существующей в сказочном мире легендарного Лукоморья согласно идеологии прагматичной содержанки. Авторы стараются завлечь публику, рассмешить, удивить, используя инструментарий телевизионного капустника. В сказочные диалоги вплетены жаргон и современные характеристики: изба – трехкомнатная, дорога – Рублевка. Сценаристы «Книги мастеров» пробуют обратиться к эксцентри-

ке и в эпизодах в барском доме. Вроде бы замечательные традиции, богатые возможности, но и здесь они обходятся парой шуток и многочисленными цитатами. «Хочу-хочу-хочу – хочу замуж», – причитает вслед за Марфушой И. Чуриковой («Морозко, 1964) облаченная в цветастые платья Клава О. Ергинной, но вместо улыбки это вызывает лишь сожаление о чуждом творческому самоопределению заимствовании находок советских киносказочников.

По мнению ряда успешных в коммерческом отношении продюсерских компаний, сегодня молодому зрителю необходим пересказ кинематографической классики, важно насытить истории приметами нового времени – мобильными телефонами, ПК или современными авто. В 2010 году адаптированы «Служебный роман» (реж. С. Андреасян, выход на экраны – март 2011 г.) и «Бриллиантовая рука» (реж. М. Хлебородов). Хотя оформился интерес и к более бережной модернизации кинотекстов. Обозначились приоритеты на обновление уже существующего сказочного репертуара. В первый день 2010 года на телеэкране демонстрировалась цветная «Золушка» (1947, реж. Н.Кошеверова и М.Шапиро), в планах продюсерских компаний раскраска ранних работ А. Птушко и А. Роу⁵. То, что «ретро-сказки» отечественного производства актуальны и поддаются редактированию, стало очевидным и для зарубежных коллег. В ноябре в Москве в рамках 44-го Фестиваля японского кино состоялась премьера полнометражного фильма «Чебурашка». Режиссер М. Накамура – известный сценарист аниме решился не только восстановить оригинальный вариант мультфильма Р. Качанова, но и продолжить приключения крокодила Гены и его друзей. В экранизации рассказов Э.Успенского сохранен облик и характер персонажа, усовершенствована мимика. Не смутила японцев и среда обитания: пушистого героя окружают советские бытовые реалии.

Тем не менее в России пальму первенства по-прежнему держат адаптации голливудских картин. «Черная молния» (реж. А. Войтинский, Д. Киселев, сцен. Д. Алейников, А. Талал) – ориентированная на широкую аудиторию модификация архетипического сюжета о чудесном помощнике «Конька-горбунка» П. Ершова, фольклорной «Сивки-бурки». Дима Майков (Г. Добрынин) – студент

⁵ Мазурова С. Золушка в цвете // Российская газета - Неделя №4930 (106). – 2009. - 11 июня. [Бес. с Ю. Ивановым - директором студии «Ленфильм-видео»].

МГУ вырос в дружной, но не слишком обеспеченной семье. Предел его мечтаний – личное авто и свидание с однокурсницей Настей (Е. Вилкова). Первое чудо свершается с героем в день рождения: отец (С. Гармаш) преподносит ему «царский подарок» – автомобиль «Волга» 1956 года выпуска, подбадривая, что даже Путин на такой же ездит. Дима получает миллион от антагониста – преподавателя МГУ (В. Вержбицкий), а «по совместительству» охотника за нанототализатором – взамен на обещание никогда не помогать людям. Далее – третье чудо: работая разносчиком букетов, герой оказывается заложником московских пробок, и тогда его волшебный автомобиль демонстрирует свои фантастические возможности. Правда, кроме ребенка и юродивого – алкоголика (М. Ефремов), первого фантастического пролета «Волги» над мегаполисом никто не заметит.

История вопроса: в далеком «темном (советском) прошлом» работало таинственное «братство» – секретная лаборатория, в которой был разработан уникальный аппарат – нанототализатор. Но ученые-романтики не овладели с его помощью миром, а наделили способностью к трансформациям автомобиль, который совершенно случайным образом спустя десятилетия попадет к Майковым. Деньги помогают молодому человеку обрести некоторую независимость, привлечь внимание девушки, но взамен он теряет отца. С этих пор Дима становится «супергероем» и выполняет заветы родителя: **ВСЕГДА ПОМОГАТЬ ЛЮДЯМ**. «Таинственный защитник города», «неизвестный герой» – каждую ночь неуловимый Дима совершает «налеты» на город, спасая людей, и завоевывает сердце Насти. Лобовую мораль подкрепляет параллельная история: алкоголик становится спортсменом. Правда, находится место подвигу «вселенского» масштаба – Дима предотвращает раскол фундамента Москвы, к которому стремился злодей.

«Черная молния» – не оригинальная история. Супергерой с идентичным именем («Black Lightning») фигурировал в комиксах издательства DC Comics в США, был одним из немногих супергероев-афроамериканцев. Есть у «Черной Молнии» еще довольно известный на родине ее героя кинематографический пратекст. Сказку Роу «Конек-горбунок» (1941) меньше всего можно считать экранизацией книги П.Ершова: авторы почти не использовали стихотворного

текста и вольны с сюжетом. В основе конфликта остался конфликт крестьянского сына с царем, добавились эпизоды в Морском царстве, полет Ивана по небу, благодаря чему режиссер мог совершенствовать техническую сторону своего мастерства. В отличие от литературного прототипа, Иван П.Алейникова почти безупречен, он ни разу не просыпает важные моменты и всегда готов к подвигу. (Современники узнавали в нем бойца с фашистскими захватчиками.) Дима Майков в образе Молнии тоже непогрешим, нравственные аспекты его подвигов не поддаются сомнению. Как только избрал верный путь – стал супергероем, в жизни не остается места рефлексии, но героическая ее часть эффектно раскадрирована в вереницу заслуг, представленных в форме клипа.

«Не заманят нас палаты/Царским пленом золотым/Мы с тобой, конек крылатый/В край родимый улетим», – пел Иван своему коньку в 1941 году. – Я не верю в чудеса/Но летит машина в небеса/И теперь я твой супергерой». Спустя 70 лет идентичный советскому сказочный герой – не лентяй и не плут – уходит с избранницей по заснеженному городу, преодолев тягу к устроенному быту. Слащавый финал, невыразительный – есть органичное завершение жизни псевдотрикстера.

Фильм создавался при участии компании Юниверсал. Калька с «Черного паука» вполне подходит для внедрения традиционных семейных ценностей, а по факту – облегченного их декларирования. Однако «модерация» героя российскими кинематографистами не лучшим образом сказалась и на терапевтическом потенциале истории. Прагматика сказки о посвящении не реализована, ведь архетипическая история о принце-лягушке позаимствовала обмундирование у рекламного клипа. Дима – не подросток, а студент, его мучат не возрастные комплексы, а зависимости материальные. Практика супергероя предлагает зрителю странствия в умоглядном мире, упрощенный аналог бэконовского «Пути паука». Но Дима и не философ, и не чудесный персонаж, он даже лишен удивляющей экипировки – второй кожи, маски – униформы супергероя. Он несчастный человек, пойманный в капкан повышенной чувствительностью к внешней атрибутике. Эту особенность героя подкрепляет «декоративно-прикладная» трактовка истории: изобилие брендов (от йогурта до медийного персонажа) уже воспринимается

как черта фирменного почерка продюсера Т. Бекмамбетова. В картине господствует клиповый сленг, но многочисленные аксессуары подобраны хаотично, не комментируют события и лишают зрителя возможности дополнительного прочтения богато атрибутированной истории в ироническом ключе.

В категории фильмов «к новому столу» «Черная молния» не станет долгоиграющим проектом, но она способна породить творчество «по мотивам»⁶, которое призвано подогреть интерес к планируемому сиквелу. Авторы недвусмысленно намекают: морально устарел сюжет о чудо-коньке. Но морально устаревают и сюжет о юноше-супергерое (Человек-паук родился в 1960-х гг.) – положительном молодом человеке. Сегодня сказки как пародии в большинстве своем обречены на вторичность. Стремление создателей семейного фильма к универсальному юмору и универсальному киноязыку оборачивается многочисленными погрешностями, ляпсусами, драматургическими нелепицами. Подражания превращаются в набор банальностей и характеризуются тягой к примитивному фигурству.

НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СКАЗКА. Или В ПОИСКАХ ЗАГАДОЧНОЙ ДЕТСКОЙ ДУШИ

Возможно ли приспособить героя аутентичного фольклора к современным киноусловиям? Режиссер первого российского кинокомикса А. Войтинский отвечает: «Добрыня Никитич никак не прилаживается к жизни в мегаполисе и интернете. «Черная молния» была попыткой вырваться из этих тисков, но, увы, если брать те же ингредиенты, что и в Голливуде, другого салата не получится. Хотя мы очень старались сделать эту историю российской»⁷.

Опыт конструирования киногероя по рецептуре, апробированной несколько десятков лет в американском кино, получил резонанс и в научной среде. Весной 2010 года во ВГИКе проходит защита диссертации⁸, автор которой в рамках сравнительного анализа

⁶ И.Пронин по следам проекта написал книгу «Черная Молния».

⁷ Войтинский А. Президент-это земная ипостась Деда Мороза /Беседовала А. Федина // Известия. – 2010. – 17 дек.: ил.

⁸ Борисов С. И. «Героический образ в жанрах «боевик» и «фильм-комикс» в начале XXI века в кинематографиях США и России. М., 2010.

фильма «Черная молния» с американскими аналогами рассматривает соотношение русского и западного материала в российском кинокомиксе. А Дима Майков объявляется зачинателем новой касты экранных героев постсоветской России.

Актуальные размышления о родословной персонажей современной массовой культуры можно обнаружить в монографии Н. Зоркой, увидевшей свет также в 2010 году. Исследовательница в системном анализе произведений экрана отмечает фольклорные истоки популярных экранных образов и обнаруживает черты балаганного персонажа в супергероях – носителях маски (от Фантомаса до Супермена) и даже в юном чародее Гарри Поттере (очки – аналог маски).

Из идеального борца со злом супергерой превращается в носителя идеологии, затем в простого парня со сверхспособностями, а затем и в аморальную личность («Человек-паук 3»). Таким образом, можно надеяться, что Иванушка-дурачок и тем более Емеля (сюжеты о котором изначально складывались как анекдотические) в трансформированном виде способны авторизовать пространство детского сюжета во втором столетии русского кино.

Вообще киноведение в последние годы уделяет внимание вопросам конструирования «фольклорного» сюжета для юной аудитории. Ряд актуальных трудов выходит в 2010 году параллельно кинематографическому приручению жанра сказки. И пока кинематографисты-практики ищут новые формы отражения ментальности своих современников, киноведы успевают собрать и теоретически осмыслить опыт мирового и отечественного кино и, как это ни странно, зачастую оказываются прозорливее практиков.

Социологи кино, исследуя проблему адресата кинопроизведений мейнстрима, давно выяснили, что коммерческий успех фильму приносят зрители-подростки (от 13–18 лет), и «самые большие кассовые боевики – именно подростковые фильмы»⁹. Осуществляя экскурс в историю коммерческого кино США, он устанавливает, что прорыв во взаимоотношениях с американским зрителем совершила в 1970-х гг. эпопея Дж. Лукаса о звездных войнах.

⁹ Разлогов К. Искусство экрана: От синемаатографа до Интернета. М., 2010. С. 221.

Известно, что своему успеху Лукас обязан исследователю сказки Дж. Кэмпбеллу, который был консультантом на проекте, и в частности его фундаментальному труду «Тысячеликий герой». К теоретическому наследию выдающегося российского фольклориста В. Проппа обращался Р. Быков, отмечая грандиозность системы выстроенной ученым, ее богатыми перспективами в сфере кинематографического творчества.

Выход дневников Ролана Антоновича Быкова (изд. АСТ) стал одним из главных «библиографических событий» в области детского кинематографа в 2010 году. Вопреки маркетинговой подзаголовку «Эта книга поражает своей откровенностью!» дневники лишены какого-либо налета скандальности, а предполагают вдумчивое вчитывание, знакомство с творческой лабораторией выдающегося отечественного режиссера и величайшего оптимиста, требуют от читателя-зрителя сотворчества, постепенного и нового открытия необыкновенной личности и его замыслов. Хочется отметить, что вкупе с нереализованными идеями и других мастеров детского кино дневники Быкова дают надежду детскому кино, которое на страницах издания предстает Антеевой землей. Кроме того, книга эта может оказаться важным инструментом в преодолении тотального недоверия кинематографистов, работающих в области семейного кино, к отечественному фольклору.

Исследовать строение и топографию сказки в игровом кино — эта задача всегда интересовала отечественное кино. Потребность в *иной* сказке, *недетской*, бросающей вызов лакирующим исторические корни фольклорного образа кинематографическим интерпретациям, испытывал и советский кинематограф. Недаром сценарий А. Медведкина «Окаянная сила» находился в планах «Мосфильма» около 50 лет¹⁰, а сказка Э.Климова «Вымыслы» могла увидеть свет и сегодня. В преддверии работы над «Чучелом» Р. Быков ощущал потребность снять сказку без иронии, всерьез, определял свой замысел как «неореалистическая экологическая сказка»¹¹, считал, что сказка дает возможность выразить специфический «детский взгляд». Ролан Антонович не был сторонником сепаратизма детского кино. Напротив, как раз обособление отрасли, по его мнению, могло стать верным

¹⁰ По инф. «Кино России: Режиссеры. — М.: НИИК, 2010.

¹¹ Моск. комсомолец, 25 марта, 1981.

залогом окончательной гибели киноискусства для детей, и разговор с ребенком в этом случае превратился бы в сплошное «сюсюканье».

Освоить область неореалистической экологической сказки попробовал известный документалист Ю. Шиллер. Сценарий его первой игровой картины был награжден в 2006 году главной премией II Открытого российского ежегодного конкурса сценариев игровых полнометражных фильмов «Вера, Надежда, Любовь». Фильм «Воробей» — единственный российский участник официальной конкурсной программы 32-го Московского международного кинофестиваля, обладатель Гран-при XXII Всероссийского Шукшинского кинофестиваля.

В дивных северорусских пейзажах рождаются повествовательные мотивы: мальчик, обратившийся в жеребенка и отбившийся от табуна; странница — искательница чудес, всем местным жителям знакомая. Ниже линии горизонта поднимается золотая пыль — это мчится табун, возникший от легкого дыхания ветра, мчатся ниоткуда чудо-кони таинственного происхождения... Каждый из заявленных у порога истории мотивов интересен, но все вместе они не срастаются в единую щемящую сказку, таинственную притчу, пронзительную историю о мальчишке, вставшем на защиту лошадей, тотемных для обитателей Васильевки животных, которых хотят направить на бойню за долги горе-председателя. Зато мир глубинки, одинокий-самостоятельный, отнюдь не убогий, передан с особым тщанием и любовью к человеку, с ощущением таинства детства.

Фильм начинается со смерти, закадровой. Потустороннее в «Воробье» не акцентируется, не выдавливается негативная сторона ритуального действия. В диалогах явлено спокойное поминание усопшего, и все силы его участники пробуют отдать на интерпретацию жизни. Чередой бытовых эпизодов создается правдивый ритм деревенской жизни. Но стихия игры авторами освоена не в полной мере. Оттого сюжет гибнет, замалчивается, герои не вырастают. Остаются лишь типы. И, конечно, обращают на себя внимание с любовью выписанные типажи. Философские размышления героев органично вплетены в неспешную повседневность. А в обыденном ребенку недолго обнаружить чудо, ведь для него все — природа: и грач, сидящий на заборе, и стрекоза на штaketнике у конторы, и тетки-цыганки, и притаившийся в траве электромотор. Сценарий Шиллера разрушает

стереотипы, клише современного зрительского кино, даря персонажам-маскам душу. Так, местный алкоголик Вася Скобеев с похмелья не спеша размышляет о лягушечьем счастье. Недурно прописаны перепалки первоклассников, их школьные беседы или хвастовство младшего приятеля Мити о том, как ловко он забор сломал. Однако интересные диалоги, любопытные измышления растворяются в тягучем медитативном повествовании.

Тему, заявленную в статичных пейзажах, подслушанную почти в безветренную погоду, подчеркивая замершее время, продолжает развивать дед героя (С. Реусенко), который пишет историю табуна, историю Васильевки. Авторы фильма в свою очередь подробно выписывают быт. Привычный быт на грани, что законсервировался в скромном доме героев. Теснятся на стенах календари ушедшего «лихого» десятилетия и портрет Гагарина. Приметой современности, проникшей в этот мир, становятся лишь экранные герои, о которых спрят мальчишки: Гарри Поттер, Принц-полукровка.

Митя (Д. Бабушкин), забавный и смысленый, любит рассуждать о мироздании, ловко слагает во имя исцеления деда Сказку об инопланетных существах, о коллаидере. Однако в раскрытии героического образа юного воина не хватает игры, от этого любопытные размышления мальчика, его диалоги со взрослыми, беседы с дедом кажутся лишь эскизами к будущему образу, только первичными набросками. А ведь именно игра, а не камера, на которую старательно работает юный исполнитель, призвана документировать в детском кино важные эмоциональные состояния ребенка. Игра способна была раскрыть авторский потенциал мальчика, представить эволюцию Мити, зафиксировать рождение новых качеств, создать достоверный фольклорный в своей основе образ.

В итоге «Воробей» сохраняет привкус публицистического очерка – довольно затянутого, ритмически неорганизованного. Документализм в данном случае ограничивает возможности аудитории и исполнителей. Разумной порции хулиганства не хватает в восприятии авторов. Поэтому вызов мальчика – с ружьем наперевес – выглядит очень натужным и не находит адекватного драматургического разрешения: под мерное ворчание толпы грузовик с табуном разворачивается с дороги на бойню, но кони не спасены... При экранном воплощении замысел обретает назидательность, теряет непосредственность, кото-

рая подкупала в сценарии. К сожалению, фильм Шиллера не стал ласточкой в новом видении темы повседневного детского героизма.

Выбрав незамысловатое прозвище Мите Воробьеву и вынеся его в заглавие картины, авторы акцентируют в герое птичье начало и пытаются выпестовать образ птенца-глашатая таинственного мира. Прием шифрования в имени киноребенка инаковости чрезвычайно популярен, в этом контексте вспоминаются другие «крылатые» имена детей-отшельников, например Муха из «Не болит голова у дятла» Д. Асановой. Своим игровым дебютом Ю. Шиллер напомнил, что окрыленная природой, любовью к краю и его богатствам, к таинственной подлинности по-настоящему детская душа по-прежнему остается провинцией для отечественного кино. Ее принято рисовать забытой, неперспективной, унылой. Детство видится современному авторскому кино или убогим, или «миром мертвых» («Волчок» В. Сигарева, «Гадкие лебеди» К. Лопушанского), ребенок лишен будущего, перспектив. Симптоматично, что полный серьезных постановочных погрешностей «Воробей» привлек внимание фестивальной публики, вызвав неоднозначную реакцию. Картина Шиллера — пусть корявая, в области игрового моделирования слабая, напоминает, что Ребенок с его особым мировосприятием и мировоззрением оказался на периферии мейнстрима и делает робкий, пусть не очень убедительный, декларативный, но необходимый шаг в направлении иной сказки.

ШКОЛА. ДОС

В 2010 году продолжается активное приобщение юной аудитории через теленовеллы к различным субкультурам: профессионально-корпоративная (сериалы «Интерны», «Глухарь»), студенческая (сериал «Универ»), школьная (в последнем сезоне «Папиных дочек» две юные героини уже работают в школе), девичья («Институт благородных девиц»). Все большую популярность приобретает прием имитации реалити-шоу («Реальные пацаны»).

Тема откровенной детской жестокости, порожденной во многом отрывом педагогов и родителей от подростковой субкультуры, открытая в начале 1980-х и активно разрабатываемая до конца десяти-

тилетия, затем долгие годы не поднималась. Попыток к изображению аутентичного мира подростков на экране не было. Потому ли, что потеряна связь кинопоколений, личность не вызревает в кинематографе В. Г. Германики? Несмотря на актуальность темы в мировом кино, российские кинематографисты не решались ни продолжить плодотворное исследование мира подростков, начатое в отечественном кино Р. Быковым и Д. Асановой, ни создать аналога экстремальных «Деток» и «Садиста» Л. Кларка или вполне дидактичных «Тринадцати» К. Хардвик.

Режиссер со странным именем (табуирование личных имен характерно для субкультуры, «тарабарская» приставка Гай, считаваемая «посвященными», — дополнительный манок для зрителя, имитация принадлежности к подростковой субкультуре уже зрелой личности) ставит диагноз беспощадный, но не поколению, а обществу, отдававшему ее телевизионный сериал. Заголовок первого игрового фильма Германики отсылал к детским садистским стишкам-считалочкам и вызвал споры в киноведческих кругах главным образом по следам премирования в Каннах. А «Школа» обратила внимание на важный социальный архетип и спровоцировала ожесточенное противостояние, нешуточные страсти во всем обществе. В ней увидели мощный источник не эстетического, но социализирующего воздействия.

Заметим, что не разоблачение, но признание — извращенное, наизнанку, признание негативного — есть эффективный прием в диалоге с подростками. Несмотря на шокирующую массовую ТВ-аудиторию эстетику разглядывания, нельзя назвать холодным это кино. В «Школе» вполне отчетливо ощущается женская рука, камера Германики — вездесущая камера синефила, стремительная, провокационная, оглушающая — вместе с тем отзывчива, чутка, даже лирична. Отсутствие прямолинейности в авторском отношении к происходящему в кадре рождает и соответствующий отбор средств, диктует лаконичный и документальный актерский рисунок. Воспринимаемая в условиях ТВ иноязычницей Германика не по-другому мыслит, а иначе излагает. Речь ее камеры и персонажей псевдобанальна, как будто бессодержательная она противостоит медоточивым мыльным операм, наподобие «Мачехи» и уже упоминавшимся «Институту благородных девиц», «Папиным дочкам».

Но на взгляд критиков сериала, ее изобилующая подробностями работа – только фраза, пустой набор слов.

«Школа» демонстрирует широкой аудитории пристрастие к ситуациям пограничным, демонтирует превратное представление о подростке, обращаясь к стихийному, идолопоклонческому миропониманию, предлагает неразбавленное, концентрированное бытие, спеша поведать о 15-летних за 69 серий. И главной проблемой для восприятия нетрадиционного авторского взгляда становится формат: в основе «Школы» – линейный сюжет (это т.н. горизонтальный сериал) и большую часть серий нельзя смотреть вне контекста¹². Манера съемки завоевывает Германике место «среди равных», обещает реципиентам укрытие от выкрашенных в локальные цвета героев «картонных» ТВ-сооружений – молодежных мыльных опер, решенных в жанрах ромкома, ситкома. Кино Валерии отражает страсть языческого подросткового сознания к заброшенному, запредельному и помогает выработать готовность общества к диалогу с подростком, не аттестует, а прогнозирует.

Все это подвигло общественность воспринимать фильм как эпатаж малограмотной девицы. Кроме того, Германика всячески подчеркивает «на публике» случайность своего кинообразования, имитирует дилетантизм и ... демонстрирует потрясающую работоспособность. Сценарий для нее – лишь повод для импровизации. Группа «Школы» снимала по 15–17 сцен в день, часто с одного дубля, поскольку сцены фиксировались одним кадром, исследуя пространство игры вкруговую с разворотом на 360 градусов, а потом монтировались. Между тем сериал не шокирует, не стремится раздавить зрителя, а увлекает давно опробованными в отечественном и мировом кино типичными для жанра школьной киноповести коллизиями.

Тем не менее обсуждение фильма, разговоры о его запрете для показа широкой аудитории начались уже через три дня показа, когда о фильме невозможно судить как о едином художественном целом. Первые дискуссии предлагали аудитории разделиться на два лагеря и

¹² В первой версии планировалось создать имитацию реалити-шоу: люди с камерами заходили в школу и снимали «документальные» события, но канал не утвердил такую заявку – по инф. из интервью исп. роли Епифанова Литвиненко в «Известиях». – 2010. – 14 мая. – С. 18.

относиться к «Школе» либо как к зеркалу, либо как к деморализующей молодежь провокации. Первый канал (транслирующий «Школу») всячески стремился подогреть интерес к не вписывающемуся в формат отечественного ТВ сериалу, намеренно забывая, что перед нами реальность закавыченная, художественный вымысел, умело прикидывающийся заметками из жизни учащихся. При этом очевидная ясность выводов делает его вполне привычным для обывателя зрелищем. И Германике не удается избежать однообразия, неизбежных для формата затянутости, смакования однотипных конфликтов, пунктирной манеры подачи образов. Зачастую, увлекаясь методикой съемки, ракурсной интерпретацией персонажа, она срывается в нудное бытописание.

«Школа» разрушает простейшую модель мироустройства, базовое доверие. Градус скандальности повысил факт выхода фильма в начале года, провозглашенного в России Годом учителя. Наиболее наивно в хоре несогласных звучали заявления о том, что в фильме явлена школа 1990-х и сейчас ситуация не такая плачевная, а также озвученная спикером Госдумы просьба о создании альтернативного «Школе» сериала. Министр образования сожалел о том, что на экране оказалась полуправда, «а надо всю», и лишь после публичного заступничества премьер-министра РФ¹³ страсти понемногу улеглись и позволили обратить внимание собственно на произведение.

Определяющий повествование конфликт экспонирован сразу. Однажды в «удивительный, сумасшедший и прекрасный 9 “А”» приходит новый ученик – Илья Епифанов (А. Литвиненко). Уважаемый классрук Носов (А. Семенов) – 70-летний авторитарный обладатель звания Учитель года сразу определяет расстановку сил, заявляя, что личность он видел лет 30 назад, в начале 1980-х. Стало быть, экранные синонимы их – Грушко из «Розыгрыша», Бессольцева из «Чучела». Естественным стало для державствующих педагогов не подозревать в своих учениках зачатки личностного. А они там все же есть.

«Школа» – не документальный проект, не хроника чрезвычайных происшествий, а фильм о семье, ибо все, что разыгрывается на аван-

¹³ По материалам сетевой Википедии.

сцене учебного заведения, зреет в закулисье. Губительно сказывается на одной девушке развод матери, на других – несостоятельность деспотичных или, наоборот, лояльных родителей. От нерадивости, беспечальности не застрахован ни отец-алкоголик, ни отец-бизнесмен. «Школа» предлагает историю травли, но в ней нет фоновых героев. Все подростки пребывают в мучительном поиске любви, отравлены равнодушием и ... репетируют его.

Но не стоит относить фильм только к публицистике. Временами казалось, что сериал не достигнет уровня обобщения. Конечно, автор изобретательна в отборе не только ракурсов, но и надписей на стенах и других аксессуаров – ее зоркая камера подкупила искренностью широкую аудиторию. Германике удастся сохранить цельность, преодолеть дидактику заказного кино, найти адекватный прием, использовать тональные градации и порой – достигать щемящей интонации.

66 серия – «сплошная» исповедь внучки Носова Марлы (В. Лукашук) снята одним кадром. До этого «Школа» баловала крупными планами не пограничные состояния, а обыденное – жующую учительницу, ухо классрука, колечки сигаретного дыма, струящиеся из уст подростка, создавая тугое, душное повествование. Теперь же загнанная девочка, изнуренная борьбой за себя, хрупкая и слабая, искалеченная, переживающая затянувшийся душевный спазм, отлавливается безучастной камерой, которая стала ее тенью – с опознаваемым контуром, оболочкой и потерянным содержимым; камерой, которая мечется в поисках достоверности и чувствует себя бесполезным зверьком, как ее объект – Марла-Аня. Тело, сердце и мозг героини отказываются моделировать реальность, заигрывать с ней или завоевывать, как прежде, когда она была ограничена рамками домашнего или школьного обучения. Метод исповеди «кино в кино» (Носова записывает предсмертное послание на любительскую камеру) позволил ощутить дрожь героини, отреагировать на ее готовность перейти из *ничто* в *никуда* (*из одной любительской кинореальности – в иную, где уже она – руководитель процесса*).

Финал, напротив, построен на общих планах, предлагая не субъективный взгляд на печальный ритуал. Непрочность и краткосрочность переживаний смерти подростками авторы пред-

почитают оттенить и усугубить тщательно подобранным плотным графиком экранных событий, не фокусируясь на эмоциональных состояниях, без аттракциона. Похороны интерпретируются как культпоход, после которого необходимо вкусить подлинной жизни. «Школе» требуется подробный обряд: заколачивание гроба, прощание, надрывы близких, холодные поцелуи одноклассников – в итоге возникает подлинная атмосфера пронизывающего равнодушием кладбищенского холода. Без демагогии, дидактики, указующего перста, статикой событий финал подсказывает: после смерти – лишь минута молчания. Замыкающий повествование кадр – своеобразное, выразительное прощание со школой в баре. Беспристрастность в финале «Школы» рождает необходимую фигуру речи, создает эффект многозначительного умолчания. Последняя серия лишена экспрессии, хотя построена по принципу интонационной градации – впечатляет, но не ошеломляет, не отпугивает, потому что хоронят Марлу герои живые, пусть досадные, невыносимые, отталкивающие, но заявленные типы обрели характер, смерть примирила их с жизнью.

Поэтому, как бы высокопарно не звучали заявления режиссера о способности снимать закрытыми глазами (интервью Б. Берману и И.Жандареву в передаче «На ночь глядя») и «я хороший режиссер» (в беседе с корр. «Известий» Н. Кочетковой¹⁴), о себе Германика заявила как о крепком профессионале, способном, работая в разных форматах, будь то фестивальное игровое кино, документальное или игровое многосерийное, сохранять верность избранному методу, как об обладателе своей устоявшейся системы эстетических воззрений, надежной методологией и темой – показ мира подростков «изнутри» по законам новой драмы, маскируясь под синема верите, ролик You Tube и реалити-шоу.

В кино Германики уже нет подростковой угловатости, она по-женски изящно балансирует на грани вторичности или дешевых эффектов. Что же до концепции режиссера, ее шокирующего, пугающего видения окружающей пустоты, то это, увы, не ново. В условиях ТВ Германика утратила ореол новичка арт-хауса, но модифицировала ТВ-площадку в ристалище для рискованной экспе-

¹⁴ «Известия». – 2010. – 16 марта. – С. 11.

риментальной игры, добилась дислокации дос. стилистики на территории телевизионной генеральной линии... и стала брендом. Под грифом «Школа» выпускаются повести¹⁵, в сети публикуются различные произведения в рамках фан-движения. Осмысление уроков «Школы» продолжится, и, скорее всего, спустя время многие оценки окажутся объективнее современных. А останется ли Германика хватким режиссером с цепким взглядом или продолжит работать в амплу «маленькой разбойницы» на ТВ, покажет время.

ОТЦЫ И ДЕТИ: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ «НОВОГО ПЛАТЬЯ КОРОЛЯ»

Теперь-то ты понимаешь, что нет причины, по которой ты не смог бы стать президентом?

Э. Уорхол

В наши дни главное украшение стола – телевизор, а он у вас паутину показывает.

Почтальон Печкин (герой м/ф)

Кинотеатр в мегаполисах стал сегодня одним из компонентов удобных развлечений – местом семейного досуга, а кинопросмотр оказывается элементом шопинга – приятным и не напрягающим действием, частью досугового обряда. Соответственно, растет спрос на кино, которое удобно смотреть в мультиплексах, расположенных в ТЦ. Кинофильм как незатейливое, но комфортное мероприятие, равнозначное по эмоциональному заряду посещению ресторана быстрой кухни и парка аттракционов, органично вписывается в week-end обывателей и обрастает соответствующими характеристиками. А рождественские картины обладают, на взгляд их создателей, выраженной развлекательно-образовательной концепцией.

И. Толстунов комментирует ситуацию на новогоднем кинорынке следующим образом: «Конечно, длинные рождественс-

¹⁵ С июля 2010 года издательство «Амфора» начало выпуск серии книг о героях сериала «Школа». Все книги написаны на основе «белых пятен» сюжета «Школы», повествуя о тех событиях, на которые даны были намеки в сериале, но не была раскрыта их суть. В каждой книге - по две повести, каждая – о ком-то из героев сериала. Серия книг называется «Школа».

кие каникулы приносят около 20% от годового бокс-офиса. Это значительный кусок пирога, но с небольшими картинами в новогоднюю драку влезать чрезвычайно опасно и сложно»¹⁶. Ниша отдана Первому каналу ТВ, под эгидой которого работает команда Т. Бекмамбетова. В начале 2010 года с экранов страны провозглашалось: национальный герой (Дима Майков) не имеет выходных и праздников и работает даже в новогоднюю ночь! Спасти праздник – великая миссия для супергероя.

Картину «Елки» (реж.: Т. Бекмамбетов, А. Войтинский, Д. Киселев, И. Йонинас, Я. Чеважевский, сцен. А. Курейчик, О. Маловичко, Д. Алейников) можно считать наследницей «Черной молнии», которая вышла в кинопрокат 31 декабря 2009. Но дабы не конкурировать с голливудчиной в новогодний прайм-тайм (в частности, «Аватар» в январе 2010 стал бесспорным лидером российского проката), на этот раз решено было собрать кассу в преддверии праздника. Согласно традиции детских утренников «Елки» начали демонстрировать с 16 декабря. И новый проект Бекмамбетова стал лидером проката. По признанию Войтинского, идея фильма о том, как встречают Новый год в большой стране, возникла во время промо-тура «Черной молнии», и набирать фактуру начали тогда же, снимая фоны разных городов, на которые при помощи графики уже после оформления сюжетной структуры альманаха накладывались актерские сцены. И поскольку фактура и персонаж существуют отдельно, то сплотить воедино города и их обитателей должны была история девочки-сироты и американский анекдот о шести уровнях связей между людьми¹⁷. Правда, на ум приходят несколько неожиданные ассоциации – «Общество Чистых тарелок», «В Горках знал его любой» и т.п.

До команды Бекмамбетова подтвердить и донести до широких масс теорию шести рукопожатий в России успели пользователи социальной сети ВКонтакте в специальном приложении «Цепочка друзей – теория шести рукопожатий»¹⁸. Сегодня в российском кино

¹⁶ Войтинский А. Президент-это земная ипостась Деда Мороза /Беседовала А. Федина // Известия. – 2010. – 17 дек.: ил.

¹⁷ Теория была выдвинута в 1969 году американскими психологами С. Милгрэмом и Дж. Трэверсом.

¹⁸ <http://vkontakte.ru/app2153400>.

нет отголосков проблематики «Социальной сети» Д. Финчера, и, как и ряд других фильмов, «Елки» лишь заимствуют анекдотические сюжеты, тиражируемые в интернет-пространстве.

В отличие от нарядных Мороза и Санты волшебник «Елок» — не антропоморфный персонаж, а весьма буднично одетый мужчина-трудоголик, подходящий, по мысли создателей проекта, на роль главы семьи. Объявляющего себя отцом героини президента авторы пытаются вписать в пантеон современного детства, а заодно, якобы шутя, хоть и весьма навязчиво, вписывают свои имена в историю «кинематографической медведевианы»¹⁹.

В разгар каникул рискнул выйти с рождественской сказкой «Щелкунчик и Крысинный король» А.Кончаловский (мировая премьера состоялась 24 ноября 2010). «Российская редакция» ко-продукции Великобритании и Венгрии (при участии российского Внешэкономбанка) позволяет рассматривать его в контексте отечественных новогодних фильмов.

После провала фильма «Щелкунчик и Крысинный король 3D» («Nutcracker: The Untold Story») в американском прокате к его демонстрации на родине режиссера готовились тщательно — пригласили для адаптации медийных персон: перевод подготовил А.Кортнев, а предводителей крысинного люда озвучивали А.Пугачева и Ф. Киркоров, дополнительно актуализировав заявленный в прологе и во внешнем облике антагонистов фрейдистский мотив.

Замысел и исполнение по-своему грандиозны. На премьере картины в московском Доме кино директор продюсерского центра А.Кончаловского пояснил, что работа над воплощением замысла по сказке Гофмана продолжалась 15 (вместо заявленных на официальном сайте 40) лет и «Щелкунчик» не только в техническом плане 3D, но в плане смысловом. По всей видимости, постановщик руководствовался идеей, используя методы коммерческого кино, вскрыть глубокие социально-нравственные проблемы общества, представив в категориях кассового кино сновидческий мир, изобличить

¹⁹ Игра слов: лениниана—медведевиана. Лениниана — название совокупности произведений искусства и литературы, посвященных В. И. Ленину; кинематографическая медведевиана — совокупность фильмов, в которых героем/трикстером является Д. А. Медведев.

общество потребления, бросить вызов поп-культуре, изничтожить шовинистские и фашистские настроения. Авторское кино в обертке мейнстрима? Итак, что представляет собой «Воображариум» Кончаловского...

... Первые эпизоды картины наполнены радостным предвкушением волшебства, скрежетом лезвий фигурных коньков, шурушанием кукольных нарядов, легким заигрывающим скольжением по кромке знакомого сюжета – словом, ожиданием предсказуемого, но всегда приятного и добротного поставленного чуда. Все меняется с вторжением в благополучный дом Мэри пушистых крыс размером с кошек. Стоит отдать должное постановщику: превращение мышей в крыс, а крыс в армию – качественный спецэффект.

Фрейдистские напевы, психоаналитическую подоплеку можно обнаружить в анализе внешнего облика царствующих особ. Причудливо сочетание в персонажах двух оборотных сторон – трикстера с диктатором: Пиноккио-Наполеон (Принц), Урхол-Гитлер (Крысиный король). Правда, неясным остается, почему Принц ненавидит свое «родовое» имя и настоятельно рекомендует Мэри называть себя NS.

Драматургическая конструкция сказки сознательно усложнена. Но сочетая действительность с фантастикой, «Щелкунчику» не удалось выразить романтическую идею дуалистичного мира. Остался непроанализированным многоплановый, многослойный мир детской фантазии, нет и слоистого аппетитного рождественского пирога, скроенного по модной 3D рецептуре. Зрителю остается довольствоваться экранным подобием кремовой розочки на советском бисквите, прилагаемой в качестве бонуса и поедаемой обычно детишками, но являющейся чрезвычайно приторной для хрупких детских организмов. Режиссер явно не определился в своих пристрастиях и вместо интерпретации таинственной сказки предпочел нарочитое ее упрощение.

Вместо гофмановского двойничества Кончаловский развивает мотив оборотничества – прямолинейно, не подразумевая изнаночной стороны образов антагонистов. Грызуны ловко управляют чудо-машинами, гоняют на крысобайках, планируют на крысолетах, заручаются поддержкой крысопсов и стремятся к мировой крысофикации. Однако склоки антагонистов напоминают срежиссиро-

ванное огрызание поп-звезд на ток-шоу. При этом несомненным достоинством стала отточенная работа актеров над внешним рисунком роли, отдельного одобрения заслуживает преображение Дж. Туртурро в предводителя серой массы.

Мораль сказки: фашисты среди нас, крадутся в новогоднюю ночь, похищают друзей, калечат игрушечные тела. Такая снижающая трактовка не обладает драматической силой. Ужас фашизма представлен не в деяниях, а в трансформациях облика, превращается в любование экспериментами гримопатологов и специалистов по имитации движений животных.

Многие другие, уже не идеологические, но не менее любопытные мотивы, например, идея животворящей силы детской веры, способной спасти чудо-мир и его диковинных обитателей, остались лишь заявленными.

Волшебную Вену 1920-х гг. воссоздал К. Фиппс («Троя», «V — значит Вендетта») — режиссер с удовольствием использует пластический опыт мирового кино в создании фэнтезийного псевдо-реалистичного мира — грандиозной декорации для роковых событий. Но возникают закономерные вопросы: если Кончаловский снимает авторское кино, то почему демонстрирует увлеченность только спецэффектами, арендуя ландшафт и антагонистов у «Войны Миров» и «Гарри Поттера»? Если снимает семейную сказку, то почему в финале отсутствует традиционный эпизод воссоединения семейства, когда волшебство рифмуется с осязаемым теплом домашнего очага.

Если в советской России мрачный сюжет произведения Гофмана адаптировался в зимний вариант сказки о Золушке, то «Щелкунчик и Крысиный король» преподает урок бескорыстной детской дружбы, очаровательная Мэри (Э. Фэннинг) как будто наследница андерсеновской Герды... Однако фильм Кончаловского репрезентирует презрение создателя не только к русифицированным версиям сказки, но и к ребенку. Во всяком случае, это касается детей мужского пола. По крайней мере, те их вариации, что существуют в иллюзорном мире Мэри, абсолютно лишены наивности поэтических душ. Принцем и младшим братом героини Максом движут низменные инстинкты, страсть к наживе, тщеславие.

Досадно, что дивная музыка не сообщает темперамент действию. Несмотря на аранжировку П. Чайковского Э. Артемьевым, музыкаль-

ные номера не нашли интересного воплощения. А в качестве рингтона на заставке спонсора картины главная музыкальная тема если и может считаться уместной, то, мягко говоря, недостаточной. Интерпретация сводится к адаптации: Дядя Альберт рассказывает в доступной форме о теории относительности, под аккомпанемент балета Чайковского родители спорят о Фрейде... В мельтешении смыслов, карнавальном кружении мотивов изысканная музыка меркнет.

Не найдено и адекватного выражения иллюзорности предметного, подробного и динамичного сказочного мира, не проявилось во всей этой пышности яркое театральное сознание автора сказки «Щелкунчик и Мышиный король». Скрыто и оригинальное кинематографическое мышление Кончаловского. Сновидческий мир не ошеломляет, зато поражает размах и ординарность пластических решений, предсказуемость драматургических поворотов. Аллегоричных смыслов и намеков в помпезном действе не удается обнаружить, не манифестирует себя присыпанный песком времени оригинальный замысел, не отыщется под громадой спецэффектов и скромный секрет наподобие детских земляных тайничков. Все надежды на обобщение, на наличие метафорического слоя гибнут в финальной сцене погони и сражения в воздухе.

Ключевая сцена свалки игрушек у шеренги плачущих малышей фальшива и превращается в ирокомический парафраз на тему главной людской трагедии 20 века. Упрощено и волшебство. Веселая Фея (Ю.Высоцкая) лишена необходимой чуткой таинственности. Впрочем, нельзя не отдать должное смелости, с которой создатели заигрывают с публикой. Справедливости ради следует заметить, что дети на премьере картины реагировали смехом на некоторые вербальные трюки, в частности на призыв нетрезвой няни: «Дети, идите закусывать!», и многочисленными гэггами. Такие ли реакции требовались режиссеру? Но попытка вытянуть сказку, одолжив юмор у авторов ТВ-скетчей, в российском прокате оказалась безнадежной. Стилистические противоречия перерастают в откровенную пошлость, и фильм-фэнтези оказывается ярким примером профанации сказки, классической истории.

В этой связи неизбежно сличение «Щелкунчика» с анимационным проектом Е. Кончаловского, вышедшим на экраны в декабре

2009 года и тоже использующим в основе сказку Гофмана (более того, в анимационном 3D фильме писателю принадлежала важная сюжетная роль дарителя). У Кончаловского-младшего волшебным предметом был «скорлупированный накопитель волшебства» – орех Каркадук (рабочее название фильма). Также был акцентирован трудный путь к зрителю – премьера долго откладывалась, фильм дорабатывался. В обеих киносказках используются сходные мотивы – проникновение через зеркало в потусторонний мир, главный злодей с замашками поп-идола управляет свитой грызунов (в мультфильме крысы модифицируются не в фашистов, а в гопников). Правда, в современной сказке антагонист был уверенным в себе метросексуалом и не давал солнцу заснуть, а в сказке-ретро – нервный, слабо совладающий со своим крысиным существом, мимикой и мамой-крысой повелитель жаждал вечной тьмы. Однако в итоге оба обнаруживают свой прототип в Ф. Киркорове.

Итог девичьих исканий в обоих 3D проектах – обретение друзей. Правда, у Кончаловского-старшего он так и не находит внятного решения: от Мэри Принца уносит на руках ликующая толпа освобожденных. В этом смысле анимационный фильм оказывается более честным со зрителем и преподносит то, о чем заявлял, – коммерческое кино с четко сформулированной моралью. По крайней мере, и музыкальное сопровождение истории (выпускники «Фабрики звезд») оказалось органичным в истории переживании пубертатного периода.

Таким образом, сверка двух проектов неизбежна, но это отнюдь не продуктивный диалог двух художников, один из которых обласкан толпой, другой – инакомыслящий, а образец внутрисемейных заимствований наиболее удачных маркетинговых ходов и особенностей адаптации сюжета и его смыслов. Принадлежность семейному кино в обоих случаях становится тактическим инструментом в оправдании драматургической некачественности истории, неточный адрес. И одним из основных препятствий в постижении жанра и завоевании внимания широкого зрителя оказывается высокомерие, брезгливость создателей к емкому жанру сказки.

«Помни – мир не бывает не прав. То, что есть, то есть. Даже, если ты ненавидишь нечто в мире и хочешь это нечто уничтожить –

смотри. Иначе ты не то уничтожишь. Вот. Понятно?» – напутствовал великий сказочник Е. Шварц²⁰. Кажется, сегодня этот завет непревзойденного мастера сказок-пересказок чрезвычайно актуален.

ПОЛНОМЕТРАЖНАЯ АНИМАЦИЯ.

ИЛИ РЕТРО НЕ В МОДЕ

31 декабря 2010 года в широкий прокат вышел новый фильм франшизы «Три богатыря». Как и прежние продукты марки, он не имеет ничего общего с отечественными экранными традициями и, разумеется, с былинными (не говоря уж об исторических) реалиями. Однако ловко манипулирует наименованиями и обещает изобилие ингредиентов, привлекая зрителя в кинотеатр заранее декларируемым составом и интригой. Фильм получает дивиденды с предыдущих проектов успешной в коммерческом отношении мультсерии, заручившись поддержкой апробированных на российском зрителе драматургических приемов. Мультфильм «Три богатыря и Шамаханская царица» (реж. С. Глезин, сцен. А. Боярский, О. Никифорова) обращается к той же коллизии, как, скажем, вышедшая за год до этого анимационная картина «Наша Маша и волшебный орех»: сластолюбивый правитель жаждет любви прелестницы, протагониста спасают трое друзей. С фильмом Е. Кончаловского четвертую часть «Богатырей» роднит и 3D формат, и некоторая причастность к сюжету дворцовой библиотеки. Кажется, что и «Золотого петушка» А. Пушкина сценаристы включили в «плэйлист». Однако это очередная обманка: в отношении заимствования образов из сокровищницы русской культуры авторы проявляют завидную непреклонность.

В итоге гарантом справедливости и примером мудрости на земле русской оказывается конь Юлий. Коварная оболъстительница, мягко говоря, недалекого правителя Руси обитает не в шатре (какое колоритное могло быть изобразительное решение!), а в безликой башне, как, к примеру, княжна из «Книги Мастеров». И если фильм Кончаловского про орех подробно описывал ритуал одевания юной героини в стиле *sexu*, включая сцену омовения в душе, то авторы «Шамаханской царицы» тоже отдают дань моде и предлагают своей

²⁰ Житие сказочника. – М.: Кн. палата, 1991. – С. 56.

экзотической героине озаботиться сохранением молодости, которую ей обеспечат слезы русских красавиц. Посему безыскусной псевдокрасавице остается только копировать пластику искрометной жены Василисы Микулишны в обличии посланника Орды²¹ и дефилировать по периметру сюжета, периодически постреливая колдовским взором в особой мужского пола.

Кажется, полнометражная анимация теряет Авторков. Давно не случалось в этой области киноискусства поисков: жанр притчи непопулярен, умирает и сказка. Удивительное свойство детского кинопроизведения – жить в десятилетиях явно не по нраву ориентированному на эстетику американской коммерческой продукции мультфильму. Словно неведомо современным производителям, что *детское* и *уникальное* – понятия нерасторжимые, что взаимообогащающими могут быть детские и кинематографические практики.

Коллизию борьбы русского народа в лице богатыря с восточной захватчицей использует и «Вольга и Султанова жена» (реж. и сцен. А. Ханджян). Хотя мультфильм оказался в прокате летом, ему не удалось сработать на опережение, так как он уступает «Богатырям» и по ряду технических параметров и не мог заручиться поддержкой предыдущих фильмов. В изобразительном же и сюжетном отношении эти фильмы – абсолютно гомологичные образования.

Однако то, что *детское* становится *авторским* и приобретает интерес и резонанс за рубежом спустя десятилетия, доказал в 2010 году реанимированный японцами «Чебурашка». (Правда, в России он воспринимается как фестивальное кино – пока никто не рискнул приобрести его в широкий прокат.)

Японцы бережно отнеслись к герою, сохранили стилистику, использовали русские эскизы кукол, вся работа шла под контролем российских коллег, сценарий утверждался на родине Чебурашки. Даже язык фильма – русский (с целью полного соответствия оригиналу). «Когда я увидел этого милого персонажа, меня поразило то, насколько сильно он отличался от радостных и бойких героев американского и европейского мультипликационного кино». Японцев впечатлило отсутствие в сказке спецэффектов, а в нелепом зверьке они узнали непорочное дитя: «Если считать нашего героя

²¹ М/ф «Василиса Микулична», 1975, реж. Р. Давыдов.

маленьким ребенком от двух до четырех лет, то он возвышается над национальными особенностями, у него чистый взгляд, пока неокрашенный какими-то национальными моментами. То есть Чебурашка – это такой наднациональный герой»²².

80-минутный кукольный цифровой фильм с бюджетом \$15 млн создавался 5 лет. И его создатели рассчитывали на широкий прокат фильма за рубежом.

Несмотря на то, что нынче и в России работа в авторской полнометражной мультипликации – невиданная роскошь, 6 лет над полнометражным анимационным фильмом работал мэтр отечественной анимации Г. Бардин. Его «Гадкий утенок» – неожиданный стилистический поиск новых форм взаимодействия классической музыки и объемной мультипликации вышел на экраны осенью 2010 г.

Из трагедийных и сатирических красок с приложением иронической интерпретации тел и душ возникает особый жанровый сплав – анимационный мюзикл. Бардин снова проявил себя чудотворцем: в картине играют уникальные рукодельные куклы – около 500 персонажей-птиц, сюжет наследует сказке Г.Х. Андерсена, используя аллюзии к «Скотному двору» Дж. Оруэлла. И даже сотворить причудливый сплав из текстов Ю. Кима с классической музыкой и хора Турецкого – крайне рискованное мероприятие – оказывается под силу кукольных дел мастеру. И если в интерпретации сказки можно усмотреть подчеркнутую злободневность и некоторую плоскостность второстепенных персонажей, то Чайковский (обработка С. Анашкина) в фильме удивительно органичен, поразительно уместен.

Необыкновенна хореографическая интерпретация тоталитаризма: марши (рождающиеся из вальсов), заказные сольные танцы куриного племени. Лаконично переданы в остроумном представлении внутрисемейные отношения. Автор делает акцент на неизменности издревле сложившихся порядков Двора, твердо усвоенных участниками действия и перенимаемых на генетическом уровне. Одномерность персонажей, как и монотонность основного действия, объясняется особенностями появления и произрастания героя во Дворе. Яйцо, из которого вылупился Утенок, обреталось за забором, куда заказан путь обитателям курятника (о чем крылатые создания – опричники Индюка –

²² Накамура М. Чебурашка и не русский, и не японец // <http://www.rian.ru/interview/20101217/310060339.html>.

нисколько не жалеют). Подметая роскошным крылом окрестности, осторожный Петух ловко превратил его в свою добычу. Однако обществу не нужны эксцессы в виде странной игрушки безымянной. Любопытно, что Бардин поселяет своего пышногубого птенца в семье кур, то есть в начисто лишенной потребности парить над миром семье. Его герой — пришелец, неугомонный фантазер не знает любви абсолютно: в отличии от андерсеновского утенка его никогда не жалела и приемная мать. Но он не переживал и предательства.

Открывающий повествование своей прогулкой безмолвный Червяк — в некотором роде балаганный персонаж, тоже пришелец, которому ведома другая сторона бытия птичьего царства, но он — юркий молчун, отнюдь не боец. Крылатою душой Бардин наделяет своего Утенка, в противовес липкому телу героя она — робкий росчерк — режиссер прибегает к рисованной анимации. Именно эта хрупкая душа помогает красивой кукле-лебедю в финале взлететь, присоединиться к стае дивных птиц. Но душа пока не сформировалась, как и вмещающее ее гладкое тело-пластилин. Пластилин в картине — материал в буквальном смысле трогательный, осязаемый, отзывчивый к любым внешним обстоятельствам, и потому раны, уколы на вылепленном им создании заживают быстро, не успевая утвердиться. Всех остальных персонажей — слаженных, казистых — играют куклы. Тщетно пытается утенок стать частью большой семьи. Всего два дня жизни во Дворе приносят ему массу жесточайших испытаний, не легче и с наступлением темноты: он спит, завернувшись в знамя, а каждое утро начинается с поднятия полотняного символа суверенитета государства и дружного хора, в котором для сироты не припасено партии. Но курам не осилить таинственного Лебединого танца в постановке пригожего Петуха. Тем беспощаднее самоотверженное фуэте Утенка — мощнейшая импровизация оказывается сильнее, пронзительнее арий героя.

Малышу не хватало оперенья — он позаимствовал цветные лоскуты у Петуха, но лишь для красоты, ведь полет ему все еще неведом — к сожалению, этот мотив непричастности внешнего убранства к парению над миром оказался недостаточно проработан. Поэтому и кажется, что в образе изяшной куклы-лебедя герой утрачивает важнейшие качества утенка Андерсена, когда в финале мстит своим бывшим соплеменникам, лишая их оперенья. Поступок этот никак не вяжется с образом трогательного возвышенного существа.

Когда-то оказавшись за забором, Утенок, сраженный грацией невиданных доселе птиц, их дивным танцем-скольжением и парением красоты, понял, чтобы обрести себя, не обязательно прыгать на тоненьких ножках по двору. С этих пор он мечтал о полете, но не переставал любить отчима. Следующий же после прогулки эпизод – защита Утенком кичливого Петуха в поединке с лисой – выполнен с необычайным юмором и восторгом, герой и здесь чрезвычайно пластичен, показывает мастерство боевых искусств. Но лихой подвиг по-прежнему оказался незамеченным. Изгнанный, перенесший смерть друзей Утенок переживает второе рождение: вылупившись из груды снега роскошным Лебедем, он сохранил хрупкую душу чудного существа.

Бардин доказывает – не только гротескным, но звонким, пронзающим может быть пластилиновый балет. Впечатляет работа создателей «Гадкого утенка» над интонациями тел кукольных персонажей, кроткие цвета, классический ритм действия позволяют всмотреться в героя, осмыслить его присутствие в причудливом кружевоплетении картины. Каждый исполнитель – штучное произведение, и потому этот рукотворный фильм полон неброского внутреннего пафоса. Несколько омрачает впечатление душек двоякой морали: чтобы быть необычным – надо быть гадким; впрочем, замыкающая фильм реплика снимает неаккуратное подозрение в наивном морализаторстве.

Фильм Бардина – печальный и пленительный, изысканный и забавный – ориентирован на широкую – семейную аудиторию, ибо для каждой возрастной категории зрителя автором припасен сюрприз. Но, к сожалению, он был квалифицирован критикой любопытным посланием, написанным старинным декоративным письмом, прокатчиками посчитался хоть и примечательным, но неподвластным вкусам широкой аудитории. «Гадкий утенок» провалился в российском прокате. Но, несмотря на это, работа Бардина остается важным событием кинематографической жизни и дарит надежду на возвращение полнометражной авторской мультипликации. Что уже немало.

Пока существует сбой в понимании кинематографистами идеи детства, будет процветать кино убогое – то есть, согласно

Ж. Бодрийяру, соблазняющее только слабостью «и никогда – силой или знаками силы», прельщающее общедоступностью и примиряющее зрителя с примитивным самосознанием, со стремительной деградацией языка киноискусства.

Любопытно, что вызов ценностям масскульта, провозглашение традиционных ценностей, разной степени силы вызов обществу потребления имеет место и в авторском кино, и в мейнстриме. Важно, что российские кинематографисты вновь заговорили о загадочной детской душе, душе русского человека. Хотя сегодня отсутствует постижение детства средствами кинематографа, радует рефлексия темы в научной среде.

Игровое кино не проявляет интереса к совсем юному зрителю. К сожалению, сказка отныне предстает не как поэтическое переживание ребенка, история, отражающая светлые и темные грани бытия, а удобная, легко поддающаяся современным атрибуциям структура, модель, на которую легко нанизываются удобоваримые широкой публикой гэги, цитации кинотрюков (в основном эпизоды Бой-Победа) – словом, все то, что превращает архетипическую историю в продаваемую story, продукт окупаемый, в котором четко согласован и ярко заявлен состав ингредиентов взамен архетипическому согласованию образов.

Между тем сегодня в детском кино (фильм для семейного просмотра) обозначилось более четкое разделение на мейнстрим и авторское кино. И рассмотренный период преподнес ряд любопытных событий, которые имеют шанс повлиять на общую ситуацию и внести изменения в жанровый контекст новейшего отечественного семейного кино.

Глава II

СЕМЬЯ И ШКОЛА: РЕЗЕРВНЫЕ КОПИИ²³. ФИЛЬМЫ И СЕРИАЛЫ 2011 ГОДА

ПУСТЬ ВСЕГДА БУДЕТ ПАПА

Быть может, тенденцию пристального внимания к домашнему очагу усугубил в 2010 году А. Балабанов своим «Кочегаром». К традиции заговора, заклятия для обреченных – погибнуть в тщетно охраняемом родителем очаге – можно отнести присутствие дома в наименованиях отечественных картин 2011 года. Чаще всего художественный анализ крова в них сводится к попытке оправдать или объяснить матримониальные взаимоотношения, обрести отпрысков близ отца – близ огня – «отца цивилизации». Дом выступает в роли важной содержательной константы. Надежда героев – аборигенов незамысловатых, но архетипических сюжетов – на новообретенную семью, на преодоление патернализма, некоторое смягчение, но сохранение патриархального уклада.

Покидая свой дом, охраняемый дремучим дедом, обретает названного отца маленький герой фильма «Сибирь. Монамур» (реж. и сц. В. Росс). Титул картины заявляет не только реальный объект – деревеньку, но напоминает, что «в России центр на периферии». Фильм открывается многообещающим портретом грандиозного старца: в «изъеденном» жучками и черноземом гордом челе застыла строгая растерянность перед стихией, грозной природой, которая вдруг преобразуется в дивную панораму. Так для снятия первичного напряжения в детской считалочке или колыбельной страшилка часто оборачивается добрилкой. И на экране предс-

²³ Резервные копии - копии данных на носителе (жестком диске, дискете и т. д.), предназначенном для восстановления данных в оригинальном или новом месте их расположения в случае их повреждения или разрушения. Резервное копирование необходимо для возможности быстрого и недорогого восстановления информации.

тает почти необитаемая, но вполне себе оцифрованная Сибирь. Режиссер-сценарист пробует на основе зарекомендовавших себя приемов сформировать образ героя. Сценами примитивного секса, в которых женщины играют исключительно пассивную роль, автор констатирует, что Россию-матушку пользуют столь же равнодушно, сколь равнодушно озвучивают ненависть к кавказцам протагонисты. От отстраненности притчевой в «Сибири» отказываются в пользу прагматики небылицы, анекдотических перипетий, которые к финалу определяют своеобразный биоритм действия, примиряющий публику с персонажами и неожиданной расстановкой сил. Так, динамично зачинается семья: контуженный капитан сбегает из части, прихватив новобранца и проститутку, которую прежде жестоко насильовал, а после истерии напарника объявляет ее своей племянницей. Мужчины в «Сибири» стреляют, защищая слабых. Каждый из них – стереотипный персонаж, обладающий известным ограниченным диапазоном функций, между тем актерам удается отыскать в них искру, преодолеть драматургическую неполноценность. Прежде всего это касается исполнения Петра Зайченко, которому по сценарию суждено было отбивать поклоны и ограничиваться назиданиями. В результате ограниченность персонажей становится понятной, а сюжетный парадокс – трогательным. Насыщенная штампами история превращается в симпатичную для широкого зрителя мелодраму. Любопытно, что Зайченко, сыгравший у Росса деда-старовера, фигурирует в роли брата и оппонента главы родового гнезда в другой картине, не оставляющей шанса на выживание старикам, находящей причину распада общества внутри семьи.

В «Доме» О. Погодина пытается найти приют у близких криминальный авторитет Виктор Шаманов (С. Гармаш) – старший внук 100-летнего старика, живущего вместе с большой семьей в степи – по соседству с волками. У блудного отпрыска серьезные проблемы в настоящем, на него идет охота. Все члены большой семьи – дети, внуки, правнуки, живя под одной крышей с немощным дедом, имеют мотивы, чтобы покинуть отчий кров, богато оснащенный герметично закатанными соленьями, ровно выстроенными вперемежку с образами канистрами самогона и прочим аккуратным консерватизмом. Но пока все мирятся с ситуацией, пережидая время. Любить

тяжело, но любить мы должны, особенно своих – таков пафос обитателей степи Погодина.

«Дом» (сцен. О. Погодин) – своего рода вариация «100 лет одиночества», в пику завязшему в зубах критиков современных «прозападнических» моральных устоев одноименному телешоу он в традиционной манере, неспешно, но и захватывающе экранизирует ортодоксальный менталитет («Не согрешишь – не покаешься»), разлагает на эпизоды термоэластичную общественную мораль. «Бог все равно не слышит, а я судить не стану», – заверяет отец сына-убийцу. Рукоприкладство по отношению к младшим, слабым подкрепляет принцип: «Для детей я не *никто*, а *кто*». Возвращение Виктора на родину оформлено в духе прибытия копполовского крестного отца-защитника, его снисходительного общения с подопечными. Даже музыкальная тема Э.Артемьева перекликается с легендарной темой Н. Роты. Герой Гармаша – покровитель и для трудолюбивого крестьянина, и для эмоционально несдержанной учительницы, и для изворотливого тележурналиста, и для ученого-импотента – людей разных, но одинаково немощных без физической поддержки представителя преступного мира. Непатриархальная семья в этой системе координат – есть утопия. «Кто после меня дом поведет? И куда ты его поведешь такой... равнодушный», – укоряет герой Б. Ступки одного из сыновей и, искренне недоумевая, требует дочь (Е. Редникова) развестись с мужем: «Он тебя не хочет, а ты его не боишься, на что тогда жить вместе. Пить кофей вдвоем и книжки обсуждать?!».

В Доме-музее писателя Щегловитова²⁴ за два дня организуется причудливая семья чиновника и научного работника – этаким тургеневской девушки – в картине А. Смирновой. Декорации для свадьбы и мелодраматическая атрибутика умело подверстаны под требования времени и жанр гламурного репортажа. Но семья зачинается за пределами Дома-декорации – в деревенских развалинах. «Ты не фермер, она тебе не жена, пацан не твой, и между вами без пяти минут труп», – вещают герою А. Мерзликина, состоявшему-

²⁴ Щегловитов – вымышленный авторами сценария писатель-классик, который в своих коротких рассказах и повестях ярко воссоздал провинциальную действительность дореволюционной России, зло высмеивая пошлость и невежество: «Записки рыбака», роман «Два дня», «Подстепье» и др.

ся горожанину, случайно сбившему человека, в «Доме на обочине» А.Сиверса. Отец – в коме ли, на войне ли, продолжает быть мужем – мужчиной, даже если он ждет ребенка, как герой Д. Дюжева в комедии «Беременный».

«А папа поправится?» – спрашивает у матери сын в «Доме на обочине». Вопрос, пожалуй, риторический.

Зато женщина становится более раскованной, едва удерживаемой и торопливой, все больше в ней акцентируется животное начало. В 2007-м героиня Ксении Кутеповой (ф. «Путешествие с домашними животными») забирала мальчика из детдома, в 2011-м в «Доме ветра» Вячеслава Златопольского (сцен. А. Тимм) героиня Полины Кутеповой тоже решается стать приемной матерью. Она – «маленький человек», сбросивший оковы патриархального мира. Дворничиха Таисия крадет обреченного мальчика-азиата из инфекционной больницы, готовящейся стараниями нуворишей к уничтожению. «Дом ветра» синтезирует историю Золушки с детективным антуражем, климатом мыльной оперы, за счет чего гаммафон камерной истории оказывается превышенным.

Отзывчивая, но дикая, убогая Таисия ждет смерти обреченного ребенка близ себя. Ее родной сын погиб в горячей точке, но она одержимо оmyвает урну с его останками и прижимает к сердцу так же неистово, как инфицированного Тему.

Никто из постояльцев сюжета не может и не пытается убедить женщину, что ее спасение – в принятии жизни, а не готовности к смерти.

В медитативном «Охотнике» Б. Бакурадзе (сц. Б. Бакурадзе) мальчик – тоже инвалид – оказывается сильнее отца. Он растет в семье, где мужчина хозяин, и потому имеет шанс обрести мужество, получить иммунитет. Но его увечье уничтожает страсть между родителями, обрекает на молчание. И, пожалуй, это единственный фильм о семье, дарящий надежду не через искусственную компоновку сюжета, а находящий ресурсы для спасения внутри человека, предлагающий маленькому герою приобрести внутреннюю свободу, склоняющий к наблюдению и разрешающий зрителю угадать героя в ребенке. Семилетний Лешка (Миша Процько) в «Сибирь. Монамур» рисовал Бога и дружил с диким псом, Коля (Гера Авдоченок) в «Охотнике» учится охоте и приручает мужскую атрибутику:

бинокль, ружье. Советские герои и бывшая аббревиатура страны мальчика раскладывается им по складам и не вдохновляет.

Златопольский то слишком старается поставить высоконравственное кино, то вторит картине В. Сторожевой «Путешествие с домашними животными» (2007, в гл. роли Ксения Кутепова) – о женщине простой, но отчаянной. К сожалению, сегодня заявка на высокоморальное кино подразумевает неизбежное присутствие штампов. «Дом ветра» – так определяет героиня этот мир и жаждет обрести мир загробный. Но обратить «жареную» историю о похищении инфицированного ВИЧ мальчика в пронизывающую повесть, достичь элигичности совсем не просто.

И между тем, несмотря на отчаянное желание хранительниц очага оградить себя и дитя от бушующего мира, отцы настойчиво возвращаются извне к детям. «Цитадель» (реж. Н. Михалков, сц. Н. Михалков, А. Новотоцкий, В. Моисеенко, Г. Панфилов) – апофеоз исторического фарса и еще одна попытка обретения семьи на фоне катаклизма. «Он возвращается в дом, воспоминания о котором давали ему силы все эти страшные годы. Но то, что ждало в этом доме, его потрясло. Все изменилось, его хрупкий мир рухнул. Котову снова придется сражаться. За свое имя, за свою честь, за свою любовь, за свою Цитадель...», – гласил пресс-релиз.

Картина открывается пробуждением мира природы. Мотылек, паучок, мышонок живут, несмотря на войны и катаклизмы. Жизнь насекомых и других тварей гарнирует жизнь гомо сапиенс. Автор использует новомодный маркетинговый прием – разбивать историю на фрагменты – элементы коллекции, как будто следует тенденции в новом семейном увлечении, набирающем популярность в России – патворки – собирать серию гляцевых журналов с уникальными предметами: насекомыми, зверятами, репродукциями произведений живописи. Михалков пестует эпизод за эпизодом, складывая их в узнаваемый сюжет, уникальность снижается, востребованность продукта аудиторией тоже. Режиссер не учел этой закономерности – картина тиражировалась активно, но все равно не могла найти ожидаемый создателем отклик. Итак, экзерсис посвящен жизни насекомых. «Цитадель» имеет смысл воспринимать исключительно как экранное Сказание о земле российской – по примеру пырьевских картин. Не случайно в этом же году след

за второй частью дилогии «Утомленные солнцем-2» выходит «Никитомихалковщина»²⁵ – монография о новом виде кинематографической лакировки.

Избирая китчевый тон, режиссер понимает, что для зрителя, пусть не сегодня, но со временем сработают формулы фольклора, которыми нашпигован фильм. Причем в качестве источника организации событий избрана не эпическая поэзия, а хаотичный набор клише русской волшебной сказки. Здесь и мотив «чудесного рождения» – младенец Иосиф – явный парафраз сюжета об Иване-коровьем сыне, – и неузнанное прибытие из потустороннего мира, и многочисленные перерождения, чудеса. Сказочная мотивика декорируется поговорками и частушками преимущественно клозетной генеалогии, а также транслирующих панибратство с верховной властью. В рамках жанра это вполне допустимо. Фильм как будто аккумулирует народную смеховую традицию.

Заявленный в начале истории образ дурного царя – генерала-самодура, решившего дать дураку (народу) непосильную задачу, постепенно вытесняется Сталиным, принцип царствования которого озвучивает его Альтер-эго Котов: «Живем и будем доживать» (до конца войны, до вечера). Автор экранизирует причудливое обновление если не ментальности, то памяти о войне. От противника исходит избавление, решение непосильной задачи – ибо враг поучаствовал в появлении спасителей в ипостасях ребенка и паучка. Пафос обнажает жажду вкрапления мотива прикосновения иной ментальности для сотворения чуда: из мира иного – *не моего - немецкого*²⁶.

Вожак народной стаи – акелу Котова отличает звериное чутье: вот он унюхал Митю, появившегося в штрафбате накануне безумной атаки Цитадели. Внутри штрафбата Котов – инициатор беспощадного боя или стихийный экзистенциалист? Нет – скорее воспитатель, практический психолог и массовик-затейник: сорвал, аки в пионерской игре «Зарница», погоны с Мити и порекомендовал: побегай так. Далее подключается другая сюжетная формула: Иван-Царевич и

²⁵ Калихман Д. Никитомихалковщина. Историческая память или сотворение мифа: два взгляда на русское прошлое. – М.: Пробел-2000, 2011.

²⁶ Немец-немой-игра слов. «Немецкая земля - не моя земля» – расшифровка народного маркера.

Серый волк возвращается из преисподней и Царевич удостаивается королевского подарка – генеральского звания. От дара прорастает следующий сказочный сюжет – возвращение в Дом, за развитием которого наблюдают Митя и мотылек.

Немцы в цитадели слушают патефон, мышонок задорно мчит на колесу пластинки. Мир и покой, чинный, благородный, нарушают лишь кадры снайперов с винтовками на берегах. Режиссер не случайно примеряет на себя роль энтомолога Бианки. Таким образом он демифологизирует мир фильма – не военный, а барочный. Ведь это просто «пляска картинок», и для аудитории срабатывает эффект гиперреальности. Именно в процессе имитации, симуляции прошлого получается типичный продукт своего времени, именуемый в теории постмодернизма «симулякр». На самом деле автору известно, что Серенький козлик, уйдя от бабушки, был съеден лютыми волками, и даже «Кузнечик-совсем как человек» не избежал прискорбной участи. Хозяин нужен русскому народу – он строгий защитник, местной вариацией которого является Бессмертный Котов – потомок фольклорного Кощея, посему несколько жизней ему обеспечено. И дело в том, что персонажи русского фольклора, по Михалкову, – не чета персонажам западного детского фольклора. Даже Гвидон-комарик, открывающий повествование о взятии Цитадели, – есть воплощение западных тенденций. Или, например, неутомимый паучок в обиталище «интеллигентных захватчиков» – как будто закравшийся из детской английской песенки, всегда противостоит внешним обстоятельствам и вызывает симпатии поклонника Вагнера²⁷. Сентиментальный оккупант пожалел членистоногого, потому и уцелел народ, вооруженный черенками от лопат, – русский народ.

Если герою П. Зайченко в «Доме» хватило одного эпизода, чтобы озвучить диагноз и обозначить оппозицию: «Мы – русские живем всю жизнь в бардаке. А вот немцы – гигиеничный народ. А мы нация задом-наперед», то герои и зрители «Цитадели» приходят к сему выводу после серии мощных, постановочно сложных взрывов, множества трупов и обязательных контузий.

²⁷ Itsy Bitsy Spider (или Eensy Weensy Spider) – популярная детская английская песенка. Авторство ее неизвестно, зафиксирована она первоначально в 1940-50-х годах в различных сборниках фольклора и книжках с детскими стихами.

В основе картин о семье — преодоление одиночества с помощью без сослагательной любви, в жанре гиперфантастического реализма. Трагический финал «Дому» диктует месть за загубленных детей, но надежда присутствует и в нем — выжил один отпрыск, рискнувший покинуть отчий дом накануне кровавых разборок. Также вывез свою «семью» офицер в ленте «Сибирь. Монамур». Надежда из «Цитадели» обретает отца, пробегая по минному полю. Отец и дочь — невредимы. Но упование на непреодолимый патриархат, юродивость, на русский авось в фильме Михалкова делает его жизнеутверждающий финал менее убедительным.

В то время как известный провокатор Роман Поланский ставит камерную комедию «Резня» с блестящими актерскими работами и виртуозным операторским просеканием, замыкая сатирическое пространство внутри комнаты типичной нью-йоркской квартиры, декорированной политкорректными семейными ценностями, российские режиссеры предпочитают повествовать о проблеме раскола семьи и пережима в родительско-детских отношениях на фоне впечатляющего ландшафта — Великая Отечественная, Сибирь, Южный Урал, степь...

Чуть ли не единственным исключением в броско оформленном семейном кино 2011 становится «Елена» Андрея Звягинцева, потому и прозвучавшая столь убедительно. Сословные различия, социальный конфликт разрастается до метафизического обобщения. Мать (Надежда Маркина) в функции оруженосца своего сына весьма негибаема и универсальна: прижилась в атмосфере хай-тек, вхожа в храм. Простой ландшафт в картине — квартиры, подъезды, безликие улицы — воссоздан режиссером искусственно. Реальны лишь трубы московского района Бирюлево.

Дети сгорают в очагах родителей, но не только в войнах и борьбе со стихией можно опознать истинные корни любви животной, любви изничтожающей. «Последняя игра в куклы» (реж. Г. Негашев, сц. Н. Кожушанная) тоже история камерная, ставит в центр девочку, переживающую развод родителей. Показательно, что вслед за «Воробьем» Ю. Шиллера в 2011 году игровое моделирование семейного конфликта, отражающего социальное неблагополучие, выбирает екатеринбургский режиссер Георгий Негашев. Обращение документалистов к детскому кино, теме подрастающего поколения вписывается в общую симптоматику, становится тенденцией.

*О ДОМЕ ДЛЯ СЕМЬИ.
Или САМЕЦ ДЛЯ ТУРГЕНЕВСКОЙ ДЕВУШКИ.*

Во всем ее существе, в выражении лица, внимательном и немного пугливом, в ясном, но изменчивом взоре, в улыбке, как будто напряженной, в голосе, тихом и неровном, было что-то нервическое, электрическое, что-то порывистое и торопливое, словом, что-то такое, что не могло всем нравиться, что даже отталкивало иных.

Елена слушала его внимательно и, обернувшись к нему вполтину, не отводила взора от его слегка побледневшего лица, от глаз его, дружелюбных и кротких, хотя избегавших встречи с ее глазами. Душа ее раскрывалась, и что-то нежное, справедливое, хорошее не то вливалось в ее сердце, не то выросло в нем.

И. Тургенев, «Накануне».

Немец, указующий дорогу на Берлин, — «дурак половинчатый», и «все что естественно, то не безобразно», — оправдывается автор «Цитадели» устами героини Инны Чуриковой. Тем временем «Елена» Андрея Звягинцева — в некотором роде изысканный парафраз на тему царевны²⁸, изживаемой со свету мачехой, тоже аккумулирует тему насекомых обывателей. Искрометная фраза падчерицы (Елена Лядова) о людях-мухах и пчелке в блогосфере побила рекорды цитирования из российских «фильмов не для всех» образца 2011 года. Если прогулка с домашними животными четыре года назад могла быть жизнеутверждающим финалом, то картины 2011-го («Сибирь. Монамур», «Дом ветра», «Елена») внимательнее вглядываются в формацию спасающихся в ковчеге (проститутки, пьяницы, милиционеры и, конечно, в той или иной степени осиротевшие дети), стараясь разглядеть за анекдотическим клише перспективы рождения характера.

В мире животных организмов нашумевших российских картин роды рассматриваются как испражнение. Исторгнуть из себя чадо —

²⁸ Впервые на архетип падчерицы и мачехи, организующий взаимоотношения героинь фильма, обратил внимание критик И. Манцов.

все равно, что избавиться от негатива. Ребенок, даже если он Иосиф Сталин («Цитадель»), или презираем матерью, или оказывается непосильной ношей. Иные — носители «гнилого семени». Так означает себя Екатерина в картине Звягинцева, исповедующая принцип экзистенциального бытия *чайлдфри*, потому она и отвергает любовь-жалость. Вроде бы падчерица и мачеха представляют крайности поведения, воплощают мысль о губительности всякой односторонности в жизни, эгоистичности, себялюбии, злобы. Но в день смерти отца героиня Лядовой неподвижно покоится на диване отчего дома, отчужденная, словно мертвая, отдававшая отравленный плод злодейки, красавица: кажется, будто она спит в бессмысленном, увы, ожидании встречи с героем, которому удастся вырвать ее у смерти. В этом эпизоде опознается в Катерине героиня. Секрет успеха «Елены» видится в искусном синтезе логики канона с авторской логикой, социального анализа с метафизикой. Апокалипсис сегодня — это почти смиренное ожидание пробуждения от обязательного сна.

Образ матери, терпеливо высиживающей своих птенцов, терпит фиаско в субкультуре профессиональной. Елена Лядова собрала букет призов на российских смотрах, а замечательная игра Надежды Маркиной оказалась вне фокуса кинокритики. Благодаря подчеркнутой эмоциональной скупости обе актрисы блестяще передали те внутренние переживания, сродни по мощи страстям античных героинь. В Екатерине ощущается потенциал если и стать матерью, то нового образца, тогда как весь быт, поддерживаемый в доме Еленой, сводится к поддержанию функций организма владельца банковского счета: еда, секс, спорт. Ситуация безвыходная. Мужчина в этой «сказочной системе» прежде всего самец, животное.

Свободная обработка другого архетипического сюжета — о красавице и чудовище («Самка» Г. Константинопольского) — доводит до идиотического сюра технику обращения к сказочным сюжетам. Картина предлагает извлечь из абсурдистского блистера и отдать историю, к которой привел кризис не столько семьи, сколько вечного поиска животного начала в мужчине, который по версии режиссера этот кризис провоцирует. Показательно, что свою сказку автор посвящает сыну — тезке главного героя, тем самым констатируя неизбежность повторения ролевой модели Снежного человека.

Две тургеневские девушки образца 2011 – Лариса из «Самки» и Маруся из «Двух дней» (реж. А. Смирнова, сц. А. Пармас, А. Смирнова) – усердно разыгрывают в жанре комедийной мелодрамы историю Золушки, встретившей своего принца. Авторы интересуют феноменология русской национальной любви женщины к типичному представителю сильного пола. Но объект почитания хоть и крепко стоит на ногах, но опровергает всеобщее представление о своей непричастности к культуре России. Выбор героинь Е. Вилковой и К. Раппопорт – крепкие и слегка подкованные русской литературной классикой мужчины – Чиновник, Снежный человек. Но если у Смирновой, даже под прикрытием чистого жанра, получается высокомерный стеб, то у Константинопольского – хоть и дурманящая, но цельная картина, обладающая внутренней логикой и силой, несмотря на обилие чудо-грибов в рационе главных действующих лиц. «Самка» не диагностирует общество, не обещает сказок наяву, а, просто дурачась, ни много ни мало деконструирует миф о русском мужчине-богатыре и разлагает тайну сострадательного чувства русской женщины.

Если в сказке Н. Михалкова можно проследить необычные мотивы, то «Самка» целиком на них построена – это и есть небылица в лицах²⁹. Здесь и иллюзия логики повествования, открытая композиция, наличие одного разрастающегося мотива, оксюморонность, кумуляция, антропоморфизм. В снежной стране живут ужасные люди-дикари – бородатые милиционеры, похотливые женщины, однако их представление стилизовано под забавное и дурманящее фэнтези уже в титрах (художник Г. Константинопольский). Как народный сказитель режиссер выступает в роли мастера на все руки (композитор, автор сценария, художник, актер), ловким сшивателем мотивов и разнородных фактур. Бредовая фантазия по мотивам грибов? Волшебный дурман? Психоделическая сказка с элементами мокьюментари? Главное – в «Самке» дана раскадровка страсти и кинематографическая этимология абсурдистского для европейских языков и менталитета понятия *детина*. Недаром Ваня (Александр Стриженов) идентифицирует себя 9-летним мальчиком. Жгучая смесь

²⁹ Признаки небылицы взяты из диссертации Е.М. Левиной / Левина Е.М. Русская фольклорная небылица. Автореф.канд.дисс. Минск. 1983.

инфантилизма со свирепостью дает подходящий базис для развертывания оборотнических сюжетов и репрезентации патернализма.

Рисковая журналистка (Екатерина Вилкова, закрепившаяся в амплу принцессы наших дней благодаря «Черной молнии», «Тискам» и др.) похищается невиданным полузверем, получеловеком. Вскоре открылся ей друг любезный: давным-давно бабушка его влюбилась в русоволосого, голубоглазого. с темной бородой охотника по имени Иван Тургенев и так шибко влюбилась, что шерсть ее сплелась в тугую косу и преобразовалась дикарка в человека ровно на одну ночь — чтобы зачать ясноглазого Снежного ребенка.

Герой Федора Бондарчука в «Двух днях», полюбив бесприданницу, отвергает брак как выгодную сделку, жертвует карьерой ради яичницы с луком и бесед под луной с утонченной, но отказывающейся принять реальность красавицей-литературоведом. Он рассчитывает на свои силы и благосостояние. Но внебрачная связь между папарацци и ее жертвой выглядит и правдоподобней, и комичней брака интеллигенции с властью. В «Самке» сказка преобразуется в быль еще до того, как герой приводит красавицу к венцу. «Самка» — сказка социологически верная. В ней подключаются типичные для современной женской субкультуры коллизии: «а он женат», «пьет, зато любит», «а он, оказывается, не мальчик», «я для него лишь самка?!». И для субкультуры мужей: «люблю, но женат». Деконструкция стереотипов и жанровых мелодраматических штампов осуществляется через доведение их до абсурда.

Лариса преодолевает трудный путь, чтобы познакомиться с родителями избранника, но знакомится с его женой. Вместо того чтобы вывести девушку в люди (к людям), герой по-детски трогательно предоставляет ей полный комплект перипетий для современной Золушки: угроза суицида, предложение родить ребенка, пожить втроем и пр. После объяснений с женщинами Снежный человек исчезает на три дня, уходит в запой, чудит и безумствует, ищет смерти, спасающей от любви полузверя к красавице. Успокоить его может только жена Жанна (Кристина Бабушкина). Далее следуют традиционная беседа соперниц за бутылкой водки и монолог супруги, просящей в утешение ребенка от непутевого детины: «Любовь людская — одно томленье. Люди они редко меняются. Они только хуже делаются. Опытнее».

Обстоятельства заставляют героиню нашего времени полюбить самца, а ключом в мир ирреальной любви станет грибочек маленький. Любовь — для автора — единственная может объяснить тягу самостоятельной женщины к самцу, схожую за грибной туман, подобную галлюцинации, когда волосы в тугую косу — символ смирения — сами собой заплетаются. Русская ли девица, тургеневская ли девушка в гламурной тележурналистке просыпается от серенады Снежного человека...

Стоит отметить и парадоксальное отсутствие жестокости при, казалось бы, явных варварских поступках героя: Ваня оставляет за собой многочисленные трупы милиционеров и охотников. Отдельного внимания заслуживает операторское решение (Юрий Клименко), достоверно вписавшее в картину уральских пейзажей караваны мамонтов, купание героини в водопаде. Появление соперницы преображает снежных людей. Все семьи несчастливы одинаково, поэтому на камеру охотницы за сенсацией Ларисы Ваня и Жанна могут рассуждать о своей необычной семье в категориях обывательских: «Мы снежные люди. Любим друг друга». А горожанка обязана забыть о пугающей дремучей любви, в наследие от которой остается потрепанный томик классика русской литературы. Такое случается только один раз. Но забывается ли, излечимо ли?

Остается предположить, что сия весьма доступная российскому менталитету сказка попала в ограниченный прокат из-за пропаганды (на 61-й минуте) В.В. Путина как антипода самца. И тем не менее грибы могут оказаться достойной альтернативой попкорну мультиплексов и позволят влюбиться в Снежного человека или хотя бы на полтора часа заинтересоваться гоминологией. Сам режиссер выступил в роли охотника — безнадежного дикаря.

В этом контексте вновь вспоминается экзистенциальный «Охотник» Б. Бакурадзе — пожалуй, единственный герой, предложивший образ отца, еще властвующего в семье, еще пытающегося приручать животных и ориентироваться в природе, не желающего передавать свои полномочия лицам противоположного пола, пробующего совместить в себе хранителя и добытчика, и тоже — самца. Необычно в сравнении с другими фильмами ведет себя и неодоушевленный член семьи и важный герой кинокартин о доме — телевизор. Хоть он и обитает на убогой кухне, информация не поглощается во

время трапезы. Телеприемник не «фонит», а служит окном в мир, и члены семьи охотника ему внимают, отдавая предпочтение научно-популярному контенту.

ШКОЛА ЧЕРНОГО УТЕНКА.

ИЛИ СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ

Кухни типовых жилых строений занимают важное место в интерьерах семейных историй. Кухня — пережиток, знак мира безвыходного, закоснелого или хотя бы несимпатичного. На кухне пьет пиво сын Елены у Звягинцева, закусывают водку пролетарии в «Борисе Годунове». На кухне потчуют внука домашними консервами и наставлениями в духе национальных полуанекдотических изречений пожилые евреи — герои М.Полицеймако и И. Рутберга в фильме «Мой папа Барышников».

В пандан к «байопику» Дмитрия Поволоцкого и Марка Другого может быть рекомендован британский «Тост» (2010, реж. С.Дж.Кларксон), вышедший в российский прокат в начале 2012 года. Быть не таким как все — это уже отступление от нормы. Английская история успеха в стиле ретро — это, прежде всего, фильм о любви к матери, во-вторых, как и «Мой папа Барышников», — о неуклюжем, но трогательном завоевании отца и чудесном приобретении удивительного умения. Российский фильм посвящен весьма трогательной любви человека к балету. Детский интерес, признается герой в финале, перерос в весьма своеобразный талант — «стричь деньги», «делать растяжки рекламные», а «поддержки — финансовые».

«Мой папа Барышников» (сц. Д. Поволоцкий) стилистически — гибрид «Билли Эллиота» Стивена Долдри, «Черного лебедя» Даррена Аранофски и «Старых песен о главном». Он по-постсоветски патриотично, добросовестно и прагматично откликается на лирическую картину И.Фрэза «Я вас любил» (1967). Но прежде всего это — портрет поколения Икс. В роковом 1986 году главный герой еще школьник, то есть типичный представитель так называемой базы поколения. Методом своеобразного дистрессинга — нарочного состаривания фактуры — образуется фон, на котором вырисовывается история начала удачной бизнес-карьеры. Нарратив напоминает

листание семейного альбома. С этого картина и открывается: мама (Анна Михалкова) четким отработанным движением портняжки отсекает на фотокарточках папу (Владимир Капустин). И эта веселая забава подразумевает абсолютное отсутствие драматизма. Хотя автор пробует зафиксировать и смену гендерных стереотипов (румяная мама – фантазерка и веселушка ищет импортное счастье, одна воспитывает ребенка), и стремление выйти за пределы родины и интегрироваться в социум.

Переходя на хореографические ассоциации, «Барышников» похож на не слишком отточенный, но потому и достаточно забавный симбиоз партии Черного лебедя и Танца маленьких утят. И хотя в сюжете калькируется фильм Фрэза, но прагматика истории и природа ее лиризма иные. Это история зарождения практичности, триумфа неакадемичности, подкрепленной авантюризмом наиболее преуспевших представителей поколения. В ней нет и следа пронзительности 1960-х гг. Но она позволяет обнаружить особенный лиризм в поппури мелодий и реквизита 1980-х. Лирическая интонация рождается просто от использования в кадре предметов коллекции – раритетов. Штампы играют роль штампов. Хаос приобретает необходимые краски, выстраивается в историю, пробует найти объяснения. Ведь сентиментальность несколько неподходящее чувство для вырисовывания эпохи и ее героя. Журнал Бурда моден и ноты; сигареты Мальборо и Пегас на стыке кадров формируют глянцевого образ прошлого. Фильм не дидактичен, не ставит диагноз, не обобщает, а оказывается легкой забавой.

Разрезание фото в двусоставный пазл в экспозиции словно развивает память, моторику, способствует эстетическому развитию. Закадровый конференс состоит из удачных заготовок, афоризмов к содержимому «фотопамяти». И в этом контексте герб на бархатистом альбоме – уже не советская символика, а предтеча семейной реликвии. Под влиянием отца герой становится «другим человеком». Конец 1980-х и 1990-е – эпоха подделок, реплик, fake, копий, эпоха, требующая пристального внимания, сформировавшая вкусовые пристрастия сегодняшнего зрителя.

Переходя на термины декоративно-прикладного творчества, можно определить технику представления эпохи в «Барышникове»

как альбом-скарбукинг. Роль брадсов исполняет музыка, как и стразы, пайетки, пуговицы, она имеет декоративное значение, имитирует ностальгию по эпохе. Авторы не кракелируют кадры, а выбирают однообразные тэги, штампы. Фильм украшен рюшами серийного производства, и карикатурные банты истребляют дух эпохи. Но здесь все подчеркнуто бутафорское, как осенние листья, старательно имитирующие наряд деревьев к приезду в школу Большого театра испанской королевы. Хотя аляповато смотрятся ковры, фотообои, неаутентичный жаргон, но сдобренные самоиронией авторов они организуются в приятный для просмотра продукт. Поэтому картина вполне симпатичная, имеет перспективы задержаться в репертуаре.

Главный герой – этакий Черный утенок – амбициозный, упрямый. Боря Фишкин (Дмитрий Выскубенко) – чудака из пятого «А» учится в школе при Большом театре. В этой школе проходят лирику Пушкина, уделяя особенное внимание стихотворению о ножке Терпсихоры. Поначалу именно неудача на уроке литературы дает толчок подростковому амбициям. Боре симпатична «королева школы» Марина, ведь красота – атрибут красивой жизни. 1986 год. Школа Большого театра «погрязла» в традициях, перестройка ей не грозит. История Бори – это покорение Большого через обретение отца и себя. И если Голиков Фрэза по окончании сюжета был вхож в детский пантеон неоромантиков, то Фишкин – в тусовку преуспевающих людей, которые в силу ряда социальных и экономических катаклизмов общаются на «ты» с миром искусства.

Секрет успеха картины – в технике исполнения. Создатели избирают шуточный тон, дурашливую манеру, и фильм не становится только экземпляром серии тренингов «Как воспитать гения» и пособий Р.Кийосаки с характерным для упоминания в данной статье названием – «Известный папа (Барышников), хитрый папа» (Фишкин-ст.).

С легкой руки матери герой верит, что он сын известного танцовщика, рискнувшего покинуть СССР. И, приобщившись к тайному миру благодаря *золотой тарелочке с наливным яблочком* (видеомагнитофон «Электроника»), Боря приобретает *чудо-умение* – крутить пируэт, чем вызывает зависть и гнев собратьев старших – соучеников. По наивности он и заклинание выдает: «Мой папа-Барыш-

ников», за что и *посажен в мешок* (закатан в ковер), и брошен в одинокое плавание. Тем не менее благодаря находчивости герой оказывается в запасном составе в спектакле «Спящая красавица».

Антураж в картине создает брейк-данс, нелепые одежды; очереди за мясом и другими продуктами подаются статично, без экспрессии. В танце-откровении Бори – смесь диско 80-х гг. и балетных па. Кассету с Барышниковым герой засмотрел до дыр, а, научившись крутить пируэт, все-таки чувствует, куда ветер дует, и усердно фарцует одеждой с символикой СССР. Приобретая на ниве торговли уверенность, Боря вызывается танцевать партию с Мариной и доводит до смеха испанскую королеву – гостью школы. Далее следует появление настоящего отца, отбывавшего срок за незаконные валютные операции. Совместные занятия балетом доказывают, что потомственное умение для Фишкиных – совершать махинации, а не танцевать. Утенок полетел мимо Большого в Плехановку. А далее – прямая дорога в кресло главы корпорации «Новые люди». Похвала королевы подарила путевку в жизнь – не в балетную карьеру, а в бизнес, благодаря чему однажды судьба приведет его на вечеринку и подарит знакомство с кумиром детства – Михаилом Барышниковым.

Фильм Поволоцкого и Другого продолжает тенденцию «ремейков» «Игры мотыльков» и «Розыгрыш-2». Но ориентирована картина все же на родителей нынешних подростков. А возвращаясь к «Тосту», сформулируем лобовую мораль: быть кулинаром в чопорной Великобритании гораздо сложнее, чем стать нуворишем на родине Большого.

ШКОЛА. РФ

Подростковое сознание питает массовая культура. Сложное, необычное соотношение ингредиентов – не для долгоиграющего сериала. В этом убедила и телевизионная работа Германики, в которой автору удалось избежать «мыльных» ноток, тем самым сохраняя репутацию серьезного драматического молодежного сериала. По следам проекта возникли другие – облаченные в аналогичную драматургическую униформу. Это не бомбы и не осколочные снаряды, а скорее – спокойные эховолны, эхосигналы проекта Первого канала.

В 2011 году вслед за темой, сюжетами тиражированию на российском ТВ подвергся, разумеется, и сам гриф *Школа* – уже не только социальный институт, базовый социальный архетип, а манок, бренд. В традиции вербальной эксплуатации темы и названия зрителю была предложена адаптация испанского мистического сериала «Черная лагуна». «Закрытая школа» («Амедиа», по заказу СТС) таким образом послужила своеобразным адаптером для переключения аудитории канала от эстетики ромкома к сериалу, претендующему на жесткое и более реальное отражение проблем школьной субкультуры, заговорившему на ряд запретных тем в политкорректном ключе.

В показанных по СТС «Закрытой школе» и в «Физике и Химии» используется стабильный фонд клише, набор нескольких параллельных сюжетных линий, позволяющий квалифицировать сериалы как драмеди о среднем образовательном учреждении, в котором педагоги ненамного старше учеников.

И если в Испании оба сериала стали событиями, хитами, то их российские адаптации повели себя по-разному: «Физика и Химия» продержалась на телеэкране чуть больше месяца, «Закрытая школа» получила резонанс и признание. Сериал выдвинут на соискание премии «ТЭФИ 2011» в нескольких номинациях. 27 декабря 2011 года газета «Комсомольская правда» присудила ему третье место в списке «Лучших сериалов-2011». Т. Васильева и И. Юртаев по итогам зрительского голосования на сайте радиостанции «Эхо Москвы» стали обладателями званий «Лучшая женская и лучшая мужская роль в художественном фильме/телесериале» в номинациях «Киноитоги 2011 года. Лица». 28 января 2012 года «Закрытая школа» стала обладателем Ежегодной российской кинопремии в жанре ужасов «КАПЛЯ»-2011 в номинации «Лучший отечественный хоррор-сериал года».

Уровень актерской игры в сериалах примерно одинаков, одинаковы параметры адаптации среды в картинку, приятную нарождающемуся среднему классу. Почему же «Закрытая школа» в большей степени отвечает ожиданиям российского телезрителя? Она аккумулирует жанр устной детской страшилки, который не развивается в постсоветской России, и потому удачно пришлась к ностальгии по 1980-м, буквально ворвавшейся в 2011-м и начале

2012-го на телеэкран. Особую остроту сюжету придает изоляция героев от города, при этом запредельный мир и окруженный им пансион формулируется в приятном именно российскому обывателю облики:

- Школа элитна, и обучение в ней стоит денег (срабатывает прагматика тренда «Рублевка-live»).
- Снежные пейзажи – несомненная марка России, иллюстрация комфортной зимы. (Сериал начал транслироваться в дачный сезон.)
- Место развития истории – барское имение и его окрестности – отражает модную тенденцию преуспевающих людей – «оккупировать» для семьи и семейного бизнеса (а пансион в «Закрытой школе» тоже семейный бизнес отца одного из учеников), зафиксированную в картинах 2011 года различных жанров от «Двух дней» до «Дома ветра».

Такая приодетая реальность не подразумевает досконального отражения *привычного*, но в допустимых пределах реконструирует *повседневное*. Интерьеры школы оформляются под добропорядочных буржуа, допускают офисный стиль одежды. А где обитает современная Золушка, как не в офисе? Гламур в качестве составляющей «легирующей добавки» срабатывает на привлечение аудитории. «Обыденная жизнь не существует сама по себе, а возникает в результате процессов «оповседневнивания», которым противостоят процессы «преодолевания повседневности»³⁰.

Если в «Школе» в основе отчаянной манеры повествования лежала деструкция, основанная на подростковой агрессии из утраченного смысла, проросшей из бунта против рационализации, то рассматриваемые сериалы СТС можно считать попыткой структурировать реальность, реанимировать ее, высказаться о проблемах, затронутых в испанских первоисточниках в более «цивилизованной», дидактичной форме. «Закрытая школа» подразумевает просмотр за чашечкой кофе, аналогичный знакомству с содержимым глянцевого издания – с его представлением о закрытом пансионате как заповеднике повседневного. Герб учебного заведения на фоне наименования кино- и телепродукта – есть знак успокаивающий, символ власти,

³⁰ Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности /Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс. 1991. – С. 39-50.

связующий «новое дворянство» и сочувствующих ему с предыдущими поколениями, воспитанными в усадьбах. Это знак престижа.

Аудитория сразу приняла сериал. «При средней доле СТС за неделю среди зрителей от 6 до 54 лет по стране на уровне 12 % доля сериала составила 14-15 %, а в Москве еще выше — от 17 % до 19 %. При том что среди тех, кому от 6 до 54 лет, СТС в столице в среднем смотрит около 10 % зрителей. А более молодая аудитория от 14 до 44 лет и от 18 до 30, особенно женщины этого возраста, похоже, вообще, что называется, „подсела“ на сериал „Закрытая школа“. В Москве доли уходят далеко за 20 %, а у первых серий мелькала цифра в 25-29% аудитории»³¹. «Закрытая школа» — как раз есть удачный сплав основных мотивов латиноамериканских теленовелл от «Дикой Розы» до «Дурнушки Бетти», аранжированных в традициях, находящих отклик у горожанок.

Сюжетный зачин: из психбольницы сбегает молодая женщина, ее находит в лесу и спасает от стаи диких собак весьма привлекательный директор элитной школы. Между молодыми людьми вспыхивает симпатия: он берет ее в горничные. В истории фигурируют одиннадцать основных персонажей. Пансионат окружен лесом и морем тайн, каждый герой имеет свои скелеты в шкафу. «Закрытая школа» позиционируется как первый в России мистический сериал о подростках. Но при всем успехе ее у российской телеаудитории создатели сериала не учли важных опций при копировании. В нем действует мелодраматический канон, но отсутствует экспрессия первоисточника. Авторы «Амедии» выбирают рекламно-оптимистическую интонацию, склоняются к пуризму, страшась обнаженных женских спин, предлагают исполнительницам демонстрировать нижнее белье, призванное обозначить характерологическую особенность персонажа.

Несмотря на смакование черепов, эпизоды таинственного пребывания в мире мертвецов не вызывают страха. По-настоящему жуткие моменты при копировании утрачивают остроту. Но причины популярности «Закрытой школы» — как раз в ее обычности, предсказуемости, ненапряжности. В оформлении сериала опознается тоска по *гламурному СССР*. Успехом он обязан декоративному, отформатиро-

³¹ Бородина А. [О сериале «Закрытая школа» и его рейтингах] // «Коммерсантъ», 2011, 27 апреля.

ванному согласно евроформату советскому дидактизму и потому что удачно вписывается в пространство коллективной ностальгии. В этой своеобразной «инструкции» для опоздавших в социализм по традиции сухой завтрак (продакт плейсмент) называется кашей, а новые российские реалии манифестируют себя разве что в жаргоне: *в неадекватате, париться, зачетный* и других атрибутах. Нарочитая бутафорность в этом случае пошла на пользу, закрыла огрехи драматического действия. Единственное исключение — натурные съемки на фоне усадьбы, которые, правда, лишены всякой мистики, а смотрятся как дайджест, как клип промоакции.

История пансионата: после Великой Октябрьской Социалистической революции в нем размещался приют для беспризорников, во время Великой Отечественной войны — госпиталь. Затем в нем стал работать детский дом № 8. В начале 2000-х — на заре эпохи Путина — как признак новых приоритетов власти здание было выкуплено под частную школу-интернат, в которой в наши дни и разворачивается действие.

Мистический компонент возникает в первой же серии: пожилой педагог Савельич (И. Гордиенко) пропадает. Серьезно к его исчезновению относятся только ученики: они вскрывают интернет-почту преподавателя и понимают, что человек похищен. Однако иная чем в «Черной лагуне» манера репрезентации таинственных событий сразу бросается в глаза. Вообще, российскую версию отличает более бедный визуальный язык, в ряде случаев создатели экономят на параллельном монтаже. Один кадр в «Закрытой школе» вбирает аудиторию и педагога, отдано предпочтение общим планам, сцены затянуты, чтобы показать в подробностях — одеяния и бутафорию. Розовые обои и прочие оборочки вписываются в общую концепцию — не раздражить, но насладить аудиторию. Таким образом, действие воспринимается как фоторепортаж образцово-показательного заведения, во главе которого — любящий детей и творчество Набокова красавец-директор (А. Хабаров).

Авторы не могут пренебречь дефилированием героини приглашенной звезды — Татьяны Васильевой в изящном офисном костюме по лестнице школы. Но, правда, успевают продемонстрировать интеллект директора, рекомендующего ученицам «качественную прозу». Педагоги в «Закрытой школе» не читают лекции, поручая зачитывать главу из учебника ученикам. Преподавательницы предпочитают вести

с подшефными дискуссии иного порядка: в соответствии с основным пафосом истории — «не родись богатой». Таким образом, рассчитывая привлечь аудиторию пособий по достижению успеха на брачном рынке, авторы выделяют аппозицию: Завуч-Уборщица — Стерва-Золушка (цит. из сериала: «он — директор, а ты — прислуга, я — завуч. Я могу легко вышвырнуть тебя отсюда»).

Как при копировании в графических редакторах, «Закрытая школа» не создает автономную копию объекта. «Черная лагуна» была одним из самых бюджетных сериалов в истории испанского ТВ, при этом «градус гламурности» был значительно ниже. Очевиден сбой в «буфере копирования», как будто при постановке российской адаптации были утеряны важные параметры. При этом сама по себе она ответила ожиданиям аудитории.

Следующая перерисовка показалась на российском телеэкране в сентябре — аналог скандально известной «Физики или Химии» («Коста-фильм»), имевшей резонанс на родине, подобный сериалу Германики в России, и вышедшей за пределы Испании. Сюжет (впрочем, как и экспериментальная «Школа» Германики, и классический «Бeverли Хиллс», — таково свойство молодежного сериала) отталкивается от тщательно прописанных персонажей, каждый из которых легко переходит в другой, в том числе не кинематографический сюжет, и ряда острых для обсуждения с родителями тем.

Адаптации «Амедии» и «Костафильма» избирают проторенный путь. Они осторожны и предсказуемы: имена героев русифицированы, возраст учительницы, положившей глаз на несовершеннолетнего красавца, приуменьшен и так далее. В каждом десятилетии в школьной теме возникает новый — прогрессивный аспект, который в скором времени входит в обязательный набор коллизий. Сообразно с тенденциями «Физика или Химия» к привычной комплектации конфликтов добавила сюжет каминáут (*от англ. coming out*), разворачивающийся не просто в констатацию факта, а в самостоятельную линию, подробно раскрывающую процесс открытого и добровольного признания школьником своей принадлежности к сексуальному меньшинству и посвященную решению его окружением сакраментального вопроса «а если это любовь».

Любопытно, что поклонники ожидали показа «Физики или Химии» на MTV. Адаптации-озвучки в два голоса этого телеканала

имеют репутацию полулегальной версии и приветствуются в молодежной субкультуре. Необходимо обратить внимание на пространство тиражирования испанского сериала и его российской версии – виртуальную среду, в которой обитают зрители – авторы перемонтажа, многочисленные интерпретаторы сериала, репрезентирующего школьную субкультуру. Сегодня, при развитом сетевом общении, изменились условия бытования молодежных сериалов. В отличие от генеральной телевизионной линии Интернет-сообщества Рунета предлагают не адаптации, а собственные переводы, переозвучки – на правах фанфикшн. В зоне доступа оказываются британские «Молокососы», испанская «Физика или Химия». Переводы выполняются сетевыми командами энтузиастов – поклонниками сериалов «с полным пониманием специфики перевода».

При этом активно общающаяся в сети аудитория сериала – уже не школьники. Но ведь и традиция создания текстов и их переписывания внутри школьной субкультуры переходит от старших к младшим. Альбом, страничка, снабженные *секретиками* и *приколами*, – необходимый для подростка способ самовыражения, вариант социализации личности. Естественно, большим вниманием пользуются любовные перипетии школьников, а не учителей. Исключением становится роман Алекса (Гела Месхи) и Ирины (Виктория Полторац) – модель *ученик-учительница*. Нарезка эпизодов истории, вычлененной из сериала, выполняет определенную психологическую функцию, связанную с возрастом ее авторов-пользователей, мировоззрением и – в меньше степени – с сексуальной ориентацией реципиента, обращающегося, скажем, к самой жареной сюжетной линии «Физики или Химии» – истории однополрой связи. Тем не менее ассортимент сюжетов молодежного сериала как такового на сегодняшний день стабилизирован, и порождение новых единиц возможно в рамках уже существующего материала: каждая история одновременно и оригинальна (обладает широким спектром вариативности, дарит простор для вторичного творчества), и предсказуема.

Существенным «методологическим» недостатком подавляющего большинства картин, посвященных детско-подростково-молодежной субкультуре, сегодня является отсутствие возрастного различия, ориентация на унифицированную форму, унифициро-

ванного зрителя. И школа как авансцена мелодраматических событий вполне универсальна — здесь разыгрываются многочисленные семейные конфликты, актуальные для аудитории от 15 и старше. Директор в исполнении Любви Германовой берет под опеку старшеклассницу Риту Туманову (Наталья Скоморохова) — дочь своего бывшего мужа; завуч (Александр Смирнов) выступает против трудоустройства в школу сына, а затем разруливает конфликты неопытного педагога с подростками и коллегами. Весьма смело презентованы отношения родителей и учеников в первой же серии: мать рекомендует сыну тщательно проверять перед стиркой карманы брюк, дабы случайно не выстирать лежащую там дурман-траву.

Значит, профориентация учителей и их подопечных не озвучена в названии. В России педагоги адаптации воспринимаются как новейшие вариации кинематографического архетипа Нестора Петровича из «Большой перемены» А. Коренева. При этом в разыгрываемых моделях на первый план как будто выходит гуманитарная составляющая. Молодые учителя чужды точным наукам и, вопреки тенденциям российской школьной системы, преподают историю искусств (Эрик Артемович Крамеров), философию (Ирина Сергеевна Некрасова), литературу (Лада Константиновна Белова) и физкультуру (Евгений Тигранович Закоян). «Именно любовь объединяет всех героев истории. Через нее они получают истинные знания...» — сообщает режиссер сериала Рамиль Сабитов³².

Ирина — печальная амазонка, пылкая и сосредоточенная, вещает: «Уровень твоей жизни зависит от качества мысли». Эрик позволяет себе еще более смелые высказывания, которые ученики интерпретируют как угрозы. История Ромео и Джульетты в пересказе Лады звучит как мимоходный комментарий модели ученических взаимоотношений. В целом перед нами ликбез на тему приятного выживания в условиях повышенной опасности, оперирующий стандартным для жанра девичьего альбома набором переживаний и аналогий. Кажется, целевая аудитория сериала — выпускники педвузов. Между тем роман инфантильной Лады (Мария Викторова) и физрука (Александр Лучинин) навряд ли тронет российскую аудиторию, зато иные проблемы, например: «Как не заразить ученика гонореей»,

³² «Физика или химия» - про любовь, а не про ужасы школы / Беседу вела Т. Кондратьева // Комсомольская правда. — 2011. - 1 сент.

«Как шантажировать препода», просящиеся в заголовки бульварных газет, вечерних телешоу или поста блогера-миллионника, привлекут аудиторию.

«Наша учительница – расистка», – возмущается на замечание по поводу двойки по русскому приятельнице активистка Кира-правдолюбка (Лилия Разакова) – девушка, весьма удачно обживающая амплу школьной журналистки. И тут же обнаруживает решение: «Давай напишем об этом в блогах». Пространство для усвоения уроков «Физики или Химии» – интернет, странички в живом журнале, социальных сетях, виртуальных дневниках, ставших продолжением жанра школьных хроник, песенников, тетрадей-анкет. Российская «Физика или Химия» сосредотачивается на скрупулезном копировании перечня проблем без поиска ментальной аутентичности, стихийного погружения в субкультуру, забывая, что и школьный фольклор самобытен, национально обусловлен.

Практика тиражирования посредством переписывания, копирования текста подростковой субкультуры, освоенная в постфольклорном творчестве, переходит ныне на сериалы, которые, как и рукописные тексты, переструктурируются и передаются уже в качестве «своего», освоенного внутри субкультуры произведения. Фильм обретает новый облик, новое название. Так произошло с историей Фера и Давида из испанской «Физики или Химии» в Рунете. Любопытно, что ценности девичьей субкультуры в этой линии экстраполируются на историю мальчиков, в этом, по всей видимости, и заключен секрет успеха на первый взгляд специфического сюжета у широкой аудитории. По сути, перед нами – экранизация истории из сентиментального альбома, помогающая усвоить этикетные правила, фиксирующая в игровой форме опыт общения молодых людей, характерные ментальные особенности, свойственные старшеклассницам и студенткам: завоевание возлюбленного, знакомство с родителями, переживание измен, греющая сердце попытка возлюбленного заработать на романтическое путешествие.

Показательно, что выбор СТС пал на политкорректную «Физику или Химию», вызвавшую серьезный резонанс в католической Испа-

нии, ведь в тех же «Молокососах»³³ ситуация еще более сложная — гей дружит с мусульманином-наркоманом. Однако не стоит забывать, что в России для развития темы нет и соответствующего кинематографического контекста. В отечественном мейнстриме разве только можно вспомнить весьма известную историю об Иване Дулине из скетч-проекта «Наша Раша». Правда, до истории школьников-геев российский аналог «Физики или Химии» не добрался. Сериал шел в прайм-тайм³⁴, и главным его конкурентом в борьбе за молодежную аудиторию были «Интерны» — адаптация американской «Клиники», также посвященной проблеме взаимодействия поколений, но решающей конфликты под аккомпанемент черного медицинского юмора.

БЕРЕМЕННОСТЬ В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ

Кинематографическое упражнение в духе экстемпорале — перевод текста на иностранный язык без предварительной подготовки — практика популярная, но по результатам последних лет не всегда успешная с эстетической точки зрения.

Особенное место в ареале семейных фильмов занимают комедии положений. 2011 год познакомил зрителя с новой версией «Служебного романа» (реж. С. Андреасян), очередными «Елками» (реж. Д. Киселев, А. Баранов, А. Котт, Л. Габриадзе), «О чем еще говорят мужчины» (реж. Д. Дьяченко) и адаптацией С. Андреасяна американского «Джуниора» А. Райтмана. Под девизом «Лирику прочь от эксцентрики», претендуя на гротеск, авторы этих картин эксцентрику как прием подменяют приглашением в кадр эксцентричных персон поп-индустрии.

К сожалению, очевиден творческий спад «Квартета «И» — наиболее удачных из юмористов сцены, вышедших на киноэкран нулевых. Если зубастая комедия «День выборов» в 2007 году оказалась

³³ Телеканал MTV (США) объявил о закрытии американского ремейка молодежного сериала «Молокососы» (Skins) 9 июня 2011. Руководство MTV решило закрыть шоу из-за слишком низких рейтингов. Американский родительский совет с самого начала выступал против демонстрации шоу, считая его излишне откровенным.

³⁴ С 26 сентября 2011 года сериал стал выходить не в 20.00, а в 09:30, с повтором в 00:30 следующего дня. 29 сентября 2011 года в 09:30 была показана заключительная, 20-я, серия первого сезона телесериала.

поистине ярким действием, чуть ли не единственным по-настоящему уморительным российским фильмом последних лет, то в следующих картинах («О чем говорят мужчины», «О чем говорят мужчины-2») царит вторичность.

Тенденциозным стал, пожалуй, фильм Сарика Андреасяна.

В «Беременном» (сц. С. Андреасян, А. Нужный, И. Милосская), наследуя А. Шварценеггеру, главную роль исполнил Дмитрий Дюжев, а функции практичного друга с родословной шута – наследник «армянского радио» Михаил Галустян. Сюжет прост: успешный, но дремучего вида телеведущий-натурал беременеет, получает мировую славу, теряет жену, рождает, возвращает жену, жена рождает. Кроме перевертышей, на которых более удачно спекулировала совершенно изолированная от российской действительности «Любовь-морковь», «Беременный» странным образом в отношении комплектации мотивов соответствует вышеозначенным общим тенденциям.

Красавица жена (А. Седокова) работает фотографом, она добычица, охотница, но жертва климата, плохой экологии и идеологии мегаполиса. Посему родить ей не дано. Может, авторы намекают на трагедию науки как социального института, наступившую в десятилетие социальных реформ? Лишь проведение поможет дружной семье! Муж – хоть и призван позировать то облаченным в чудачеватые одежды на телеэкране, то перед объективом камеры супруги в обнаженном виде, – но настойчиво руководствуется древнейшей формулой успеха: «дерево-дом-сын». Он пробует все возможности и находит решение – зачать ребенка в валенках. Если в «Джуниоре» беременность мужчины была результатом научного эксперимента, то в «Беременном» – иллюстрацией воспетой народной сказкой дурости русского мужика. Если герой Шваценеггера скрывал свое положение, то герой Дюжева использует беременность как информационный повод, создает собственное телешоу. На беременности Сергея Добролюбова наживаются все – от неудачливого доктора (Д. Шаракоис) до родственников добропорядочного семьянина. Особенную символичность авторы придают тому факту, что чудесную новость жена, родители, брат и друг узнали за ужином в честь Дня защитников Отечества, а первые шевеления ребенка герой почувствовал в стрип-клубе. Издеваясь над пафосом каминаут, герой Д. Дюжева дает советы, как забеременеть паре геев. Авторы потеря-

лись в жанровых градациях и мечутся от анекдота к назидательному тексту. Но выйти ни к сюрреализму, ни к нравоучительной истории им не удастся. Зритель рассержен (по материалам отзывов на кинофорумах – Кинопоиск.ру, торрент, Афиша.ру), критик в негодовании.

Трилогия А. Стриженова, конечно, не исчерпала все возможные виды взаимодействия членов семьи, апробированные в голливудском кино, гендерные перевертыши и фэнтезийные сюжетные импульсы (в арсенале – «Большой», «Из 13 в 30», «Смотрите, кто заговорил» – незатейливые, но очаровательные). Но, кажется, все, что выходит после нее, не имеет жесткой дидактики и логических выводов, отсюда – скат в откровенную пошлость. А ведь сегодня по мотивам «Джуниора» или «Слегка беременного» Ж. Деми могла бы получиться отличная комедия на тему, активно муссируемую поклонниками трансгуманизма.

Тем не менее результат требует анализа. Сказать, что в «Беременном» много швов, картина намеренно неприятная, чрезвычайно неопрятная, недостаточно. Отмечать, что отвратительнее сцен с игрушечными зайчиками, иллюстрирующими половой акт между супругами, отечественный кинематограф, пожалуй, еще не знал, бесполезно. Но не стоит награждать картину только оценочными суждениями, ибо она не только заставляет признать поражение традиций киноискусства в кинобизнесе, но и демонстрирует серьезные сбои в понимании семьи, и фиксирует пресловутые семейные ценности в гламурном, непристойном облици. Основная причина неприятия фильма широкой аудиторией – это его высокомерный пафос – «нелегко быть знаменитым». А особенности нарратива «Беременного», его сюжетные аксессуары позволяют критике разобраться в этиологии явления и быть готовой к новым экзерсисам.

«Беременный» оказался в списке самых кассовых фильмов кинопроката России (сборы от 5 млн руб.). А на небосклоне отечественного кино забрезжила очередная режиссерская звезда под сакраментальные причитания коллег: «Почему пошло, но пошло в народ?!». Ведь миссия С. Андреасяна не ограничивается зарабатыванием денег в кино. Он не только оккупирует нишу, завоеванную в 1990-х гг. А. Эйрамджаном, но и решает важную социокультурную задачу – несет позитив (синоним – добро) в массы и работает для улучшения генетико-демографической ситуации. «Доброе кино» – именно под

этим слоганом он создает свою следующую работу — «Мамы», а также в 2012 году увидела свет «Тот еще Карлосон!» — комедия о семейных ценностях.

* * *

«Беременный» — яркий пример современной тенденции, демонстрирующий, что прием исчерпал себя, но его популярность продолжает набирать обороты, и в России он по-прежнему приносит кассу. Перевод голливудских сюжетных изысков на российскую почву напоминает перевод с компилятора на компилятор. Подражание превращается в выворачивание, вымирание национальной специфики.

Тем не менее 2011 год предъявил несколько оригинальных и ряд внятных работ — картин, тонко и достовернее диагностирующих общество и намечающих перспективы его развития.

Рассмотренные выше фильмы в большинстве своем лишь означают проблематику, не предлагают решений, но главное — многие из них находят отклик у широкой для авторского кино аудитории. Можно отметить смелость режиссеров, демонстрирующих если не выход за пределы стереотипов, то желание их определить, перейти к обобщению и подвести к нему аудиторию. Обращаясь к «заархивированному» прошлому, авторы пробуют его отрефлексировать, работают с базовыми архетипами, зачастую отказываясь от калькирования. Поэтому можно сделать обнадеживающий вывод: на теме семьи возможно серьезное авторское высказывание, значит — поиск продолжается...

Глава III

ПУТЕШЕСТВИЯ В ЗАЗЕРКАЛЬЕ: ЯЗЫКОВЫЕ СТРАТЕГИИ ЛЮБВИ И СМЕРТИ В ФИЛЬМАХ И СЕРИАЛАХ 2012 ГОДА

Идентичность в смысле устойчивого и прочного образа самого себя, в котором будет выстроена автономия субъекта, возникает только по завершении процесса, когда зеркальная нарциссическая игра завершается ликующим принятием себя, что является делом Третьего.

Юлия Кристева

Год двухсотлетия Бородинского сражения напомнил о проблеме национальной идентичности. Меж тем киноэкран не отозвался на эту дату, предпочитая личные счеты с жизнью национальным победам прошлого. Тему смерти вполне можно назвать магистральной темой фестивального кино 2012 года. Но хотелось бы, комментируя тему конструирования личностной идентичности, вспомнить и о фильмах, прошедших как бы по обочине дискуссий. Некоторые из них, показавшись на фестивалях, почти не получили критических восторгов. При этом они определенно претендуют на тенденциозность. Вообще, тема смерти, тема конца света в кинематографе этого года предсказуема и вписывается в общую социально-культурную симптоматику, сюда же подверстываются фильмы о любви, при этом классическая мелодрама сегодня – самый несчастный жанр. Видимо, поэтому драма «Я буду рядом» Павла Руминова награждена главным призом на «Кинотавре», хотя и в ней наблюдаются следы телевизионной сентиментальности. А мелодрама в «чистом виде» сегодня отсутствует или вырождается в комедию.

В качестве «теоретического подспорья» ниже использованы тексты Юлии Кристевой – доклад «От одной идентичности к другой» и «Черное солнце: меланхолия и депрессия».

Феминистский критический дискурс диктуется, прежде всего, материалом — четыре из пяти фильмов, рассматриваемых ниже, поставлены женщинами...

*АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ:
ЛИТВИНОВА БЕЗ МУРАТОВОЙ*

Стилистическая неловкость должна стать дискурсом притупленной боли. Это молчаливое или манерное преувеличение речи, эту ее слабость, натянутую как струна на грифе страдания, восполняет кино.

Юлия Кристева, «Черное солнце».

Критический объективизм Киры Муратовой можно противопоставить соучаствующему субъективизму Ренаты Литвиновой, она — актриса, играющая главную роль, не апостол смерти, а сама смерть, что значит — носитель атрибутики. Ее лексический образ не претерпел серьезных модификаций со времен «Увлечений» (1994) Муратовой. В «Последней сказке Риты», своем втором полнометражном режиссерском проекте, на этот раз независимом от продюсеров (Литвинова для выпуска картины создала собственную кинокомпанию «Запределье»), она в большей степени сосредоточивается на роли ангела-поводыря в мир прекрасного — сновидческого, сюрреалистичного ретро, салонного кино. Литвинова развивает свой образ, но в значении look (Бодрийяр³⁵). «Последняя сказка Риты» — синтетическая фантазия о раннем уходе в потусторонний мир. Основная интрига фильма раскручивается вокруг женщины Маргариты Готье (Ольга Кузина), проводящей последние тринадцать дней своей жизни в больнице, где работает ее некогда близкая подруга Надежда (Татьяна Друбич). Чтобы сопроводить ее в небытие в ирреальном эстетизированном больничном быте, необходимо дефилировать по основному вектору фабулы третьей подруги, якобы учившейся с героинями в мединституте, — Тани

³⁵ «...секса больше никто не ищет, все ищут свой «вид» (gender), то есть одновременно свой внешний вид (look) и свою генетическую формулу» //Бодрийяр Ж. Америка. — СПб.: Владимир Даль, 2000.

Неубивко (Рената Литвинова). У Маргариты есть возлюбленный — Николай Серебряков (Николай Хомерики), которому она завещает все свое имущество. Он с трудом соглашается принять обстоятельства, в которых оказался, а посему тоже попадает под опеку ангела Смерти, прикинувшейся работницей больничного морга. Существенно, что со смертью Риты сказка не заканчивается, жизнь продолжается: Надежда преодолевает пассивность и отомстит нерадивому доктору, а Николай найдет в себе силы поверить в чудеса.

Имеет смысл обратить внимание на организацию микрокосма «Последней сказки...» — на два противоположных, по-своему незрелых, фантазирующих о непостижимом — полете и уходе — фронта. Мужская сфера в картине — это нечто, заслуживающее снисхождения, не насытившееся игрой в космос и ракеты, ее спасение — в надежной улыбке, жизнеутверждающей, это сфера оптимистичных намерений: продолжить жизнь без любимой, пригласить на свидание чудачку из морга. Поэтому мужской оберег — шуточный громоздкий арт-объект, символизирующий оптимистичное прошлое, как майка с символикой СССР — причудливая фигура первого космонавта.

На женском же фронте постигается подземное, плотское. Здесь важны артистизм прощающихся близких, оттенки вкуса напитков, цветовые решения аутфитов обитательниц Зоны — аварийного корпуса больницы. Загробный мир, из которого пребывает Таня Неубивко, — женское царство, в больнице же, пограничном мире, еще попадают особи противоположного пола. Медики — тоже поэты, некоторые — бездарные. Любовь мужчины и женщины, несмотря на декларации, не выдерживает испытания, она почти что смехотворна. Если улыбка Гагарина — голливудская, открытая — утешает Николая, то улыбка главной героини — Маргариты Готье — детская, умиротворяющая, согласная, примиряет с мечтой о вечном существовании в компании подруг, «красивых душ». Смерть — собрание деталей: и викторианская леди, и готическая королева, и модница эпохи нэпа, и последовательница голливудского доглянцевого гламура 30–40-х.

«Последняя сказка...» — фильм-монолог. По сюжету меркнет Любовь (Рита) и менее нарядно Отчаяние (Надя) на фоне Поиска (Таня). Литвинова прихотливо отбирает, предпочитает колдовство

на известном материале, «шитье на основе», поиск в недрах киноклассики. Потому что в этом случае она, как и ее героини, пребывает в мире потустороннем — мире предков. Следовательно, предпочтение отдано отжившим фактурам, смеси готики и барокко. В преисподней отсутствует компьютерная техника. Кинематографические фантазии об ином мире связаны с миром классической театральной роскоши, тяжеловесным занавесом, звенящими бокалами, шуршащим по пергаменту пером, скрипящим паркетом. Дело, как и тело, умирающей женщины декорировано в стиле ретро — в оснащенной деталями кадре даже фотография 3x4 превращена в объект гламура, а кровати-клетушки с металлическими каркасами — в экспонаты. Больница инкрустирована мельчайшими деталями фантастического — якобы женского быта. В ней сохранена атмосфера «первоисточника» (картина снималась в музее Алексея Толстого). По сути, Литвинова, играя Смерть, рисует ее портрет в интересе как свой портрет.

Не случайно Литвинову выбрала и француженка Мари-Луиза Бишофберже, поставив пьесу Маргерит Дюрас «Шага» (премьера состоялась 13.04.2011) на сцене МХТ им. Чехова. В абсурдистском ребусе «трое встречаются вне времени и пространства и пытаются найти общий язык. Тут оказывается, что одна из троицы (Рената Литвинова) говорит по-птичьи. Поначалу всем это кажется препятствием на пути к пониманию, но время покажет: человеческий язык куда менее пригоден для этой цели, и вообще — важен не язык, а намерения»³⁶. Анализируя тексты Дюрас, Юлия Кристева делает вывод, что поскольку прочная идентичность — вымысел, то боль «заклинает своими пустыми словами этот невозможный траур, который, если бы он был завершен, отделил бы нас от нашего патологического нутра и замуровал бы нас в виде независимых и единых в себе субъектов»³⁷.

Женщина Литвиновой — это не героиня сегодняшнего дня, она с трудом артикулирует собственную значимость. Ей не нравится жить, потому что жизнь «портит оболочку». Она завораживает, как свет волшебного фонаря в музее. Она — женщина из прошлого. Впрочем, «новый мир любви желает проявиться в вечном возвра-

³⁶ Из аннотации к спектаклю.

³⁷ Черное солнце: Депрессия и меланхолия. — М.: Когито-Центр, 2010. — С. 235.

щении исторических и ментальных циклов. Зима заботы сменяется искусственностью подобия; блеклость скуки — захватывающим весельем пародии. И наоборот. То есть истина находит свой путь в переливах напускных увеселений — и так же она способна утвердиться в зеркальных играх боли. В конце концов, не определяется ли чудо психической жизни именно этими чередованиями защитных реакций и провалов, улыбок и слез, солнца и меланхолии?»³⁸.

Если Муратова утверждается в персонаже и сквозь персонажа, не переставая во всем от него отличаться, то Литвинова пробует стать девушкой нового антропологического типа, пользуясь только «косметикой» и аксессуарами прошлого века. Ей не требуется вставания в образы, аналитики их. Ее фильм — декларация своего отношения к смерти, болезни и мужчинам. Сказка заканчивается пришествием clock-work мужчины. Анимированный космонавт — пародия на «мужской апокалипсис».

«КАК Я ПОЛЮБИЛА».
АВДОТЬЯ СМИРНОВА

Лиза: Мода такая была. Стиль Барокко: Memento mori — «помни о смерти».

Вика: А я без всяких уродов буду о смерти помнить.
(Диалог из фильма «Кококо»).

Паноптикум как территория смерти появляется не только у Литвиновой. Часть событий в фильме Авдотьи Смирновой, как и в ее прошлом фильме, локализованы в музее. Впервые оказавшись у подруги на работе, Вика (Яна Троянова) застывает у витрины с заспиртованными младенцами — сиамскими близнецами. Авторами подчеркивается тема двойничества, не отрефлексированная Викой, но заморозившая ее. Им важно поставить в ситуацию западни и зрителя, как будто наблюдающего героинь через гладкую поверхность витрины, в ситуации «прозрачности без проницаемости». Героини вроде бы и пугающе анекдотичные, с другой стороны — привлекательны взаимодополняемостью друг друга.

³⁸ Там же. С. 272.

Фрагмент об этом фильме можно было обозначить «*Троянова без Сигарева*». Безусловно, в «Жить» работа Трояновой гораздо масштабнее, но там же – великолепная работа Ольги Лапшиной, сыгравшей роль матери-алкоголички, изначально предполагавшейся Сигаревым для Трояновой. Тем не менее на «Кинотавре» был награжден актерский дуэт «Кококо». И дело не только в характерном противопоставлении двух героинь, но и в удачной интерпретации постановщиком психофизики Анны Михалковой. Благодаря strong story обе актрисы в полной мере проявили свои актерские индивидуальности на жанровом материале. В «Кококо» у режиссера много забот внутрисюжетных. Поэтому оправдать фабульные линии психологией Смирновой удалось, а сделать чистое жанровое кино не получилось. Впрочем, этого и не требовалось.

Перед нами две великовозрастные девочки. Одна – трепетная, но не самостоятельная, заботливая, но не родившая, поэтому – не мать, другая – пьющая, но не алкоголичка, родившая, но не мать, потому что заботе о дочери предпочла роль вечной возлюбленной. Яна Троянова – яркая характерная актриса, но ей не всегда хватает актерской культуры, обаяния, лоска и самоиронии. Зато до определенного момента зрителю не понятно, чем очаровала хабалка Вика антрополога Лизу (Анна Михалкова). Неужели исключительно исследовательский интерес? Ситуацию пробуют прояснить друзья интеллигентки, несколько раз озвучивая страсть героини Михалковой к сырым и убогим. К сожалению, диагноз только произносится, не хватило актрисам драматургического материала развить этот важный аспект для формулирования проблемы идентичности героини, экранизировать игру боли. У героинь нет устойчивого образа самих себя (драматургия характеров строится на штампах), особенно у Лизы – она себя не принимает. Поэтому многие восприняли фильм только как комедию положений, историю о представительницах разных социальных классов и темпераментов.

Сюжет закручивается в поезде, следующем из Москвы в Санкт-Петербург. Женщины оказываются соседками по купе и жертвами воров. Вика – жительница Екатеринбурга в Северную столицу приехала ненадолго, без паспорта ей деваться некуда, поэтому Лиза решает приютить ее – «удочерить», а заодно и, устроив жизнь провинциалки, самой вкусить чего-то яркого. Вообще на «ты» Лиза переходит после

того, как соседка с пылом и тщанием Фроси Бурлаковой убралась в ее квартире, загубив раритетный портрет – наследство от папы. Отныне Лизу как молодую мать ждут бессонные ночи, ссоры, слезы, но и моменты гордости – в те редкие минуты, когда выразительно поет ее подопечная при гостях. Но восторг не долгов – Смирнова «награждает» музейного работника грубым прикосновением к филейной части пьяного прохожего и позволяет героине Трояновой вступить за подругу.

Тема воспитания прошивает все тело комедии. О пестовании размышляют все, даже редактор телеканала, через которую Лиза пытается пристроить Вику на телевидение, утверждает важность национального контента для подрастающего поколения. «Вероятно, надо быть женщиной (первичная гарантия социальности по ту сторону обломков отцовской символической функции, равно как и неиссякаемый генератор ее возобновления, ее распространения), чтобы не отвергнуть теоретическое мышление, а вынудить его усилиться за счет обеспечения его объектом вне его границ» – уверяет Кристева в статье «От одной идентичности к другой»³⁹.

Лизе не удастся избавиться от подруги, ведь она – ее отражение. В финале она пробует задушить ее, но смерть не будет подружкой Вики. Жить им суждено вместе долго, потому что обе в долгу друг перед другом. А отечественный кинематограф благодаря фильму Смирновой вновь вернулся к хорошо забытому жанру «комедии с грустным лицом».

Отдельного комментария в свете проблемы идентичности заслуживает эпизод явления в квартиру Лизы экс-супруга Вики – отца ее дочери Жени Джоуплин. Бывший рокер Валерий (Сергей Борисов, дебютировавший в главной роли в «Портрете в сумерках» А. Никоновой), получив сан, стал отцом Валерианом. Но в новом качестве его бывшая жена принимать его не собирается. В отцов не верят. В рясе ли, с транспарантами ли в защиту политзаключенных – мужчины в «Кококо» абсолютно не компетентны. В то же время у Алексея Балабанова пиетет перед отцами является основой для конструирования сюжета.

³⁹ Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому. – Минск, 1997. – Электронный ресурс Библиотека Гумер // www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/krist/otodn.php.

«**НЕТ СМЕРТИ ДЛЯ МЕНЯ**».
АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

Очень важно иметь тайну или предчувствие чего-то неизведанного; это придает жизни некое безличное, нуминозное свойство. Кто не испытал ничего подобного, многое потерял.

К.Г. Юнг.

*Матвей: Какой конец света!? Папа умер...
(«Я тоже хочу», реж. А.Балабанов).*

Счастье, по Балабанову, — есть небытие, молчание. Смерть — не счастье, она требует рефлексий, порождает домыслы. За счастьем бегут, к смерти — готовятся. О смерти спорят, счастья хотят.

Если фильм Литвиновой перекликается с «Сердца бумеранг» (2011) Н. Хомерики, то фильм Балабанова «Я тоже хочу» с «В субботу» А.Миндадзе, если не считать фильм о чернобыльских событиях 1986 года только историческим кино, а воспринимать его прежде всего как фильм о побеге. Тогда микромир становится станцией, человека тянет в неведомое — в себя самого, ему хочется, не утратив мгновения, догнать себя идеального, даже если во рту металлический привкус и обратного пути нет.

Колокольня счастья Алексея Балабанова располагается близ Петербурга. Радиационный фон, образованный вокруг нее, влечет вечную мерзлоту. Для режиссера важна локализация на территории фильмов и питерских представителей кинотусовки (Авдотья Смирнова, Сергей Шолохов) и жанровая локализация, которую он назначает выстрелом на пороге фильмических событий. Балабанов организует изнанку большого города в традициях кинематографа 1990-х, оставаясь верным себе. Его интересуют не реалии сегодняшнего дня, ведь о конце света в 2012 году спорят так же интенсивно, как на пороге третьего тысячелетия. Поэтому и действующие типажи скроены по лекалам кинематографа предыдущего десятилетия, как и у Литвиновой, Смирновой: использовано отыгранное.

По пустынной летней дороге мчится огромный черный джип. В нем — Бандит (Александр Мосин), его друг алкоголик Матвей (Юрий Матвеев) со стариком-отцом (Виктор Горбунов), Музыкант

(Олег Гаркуша) и проститутка (Алиса Шитикова). Они едут к Колокольне Счастья, которая находится где-то между Северной столицей и Угличем, рядом с уже давно неработающей атомной станцией. Колокольня забирает людей. Не всех. Но каждый верит, что выберут его. Эти мужчины верят отцам. Воцерковленный Бандит верит рассказу отца Рафаила. Матвей верит в смерть отца, в необходимость умереть подле него. Сцене перед смертью дедушки предшествует спор Алкоголика (только он и девушка обладают именами) и Музыканта о роли Христа. У Матвея единственного есть отец — «отец-мебель», а таких не бросают. В этом контексте имеет смысл вспомнить о геронтофилии как социальном понятии. Сын остается рубить могилу, дабы не расставаться с родителем, не увидевшим счастья, — остается в мире мертвых — «с пацанами... и папой». Колокол к этой сцене выступает как виселица, сын как палач.

Вызывает доверие героев и молодой предсказатель (Петр Балабанов), появившийся в начале картины в компании Смирновой и Шолохова перед Музыкантом. После прибытия героев в Зону этот ясновидящий выступает в роли спойлера⁴⁰. Но интрига не разрушена, так как на финал припасено явление режиссера (Алексей Балабанов), отсылающего неприятого колокольней бандита в церковь, в алтарь. Странно, что никто из критиков не обратил внимания на это предложение автора, сосредоточившись на его озвученном статусе (Балабанов представлялся членом европейской киноакадемии и сетовал на неприятие соотечественников) и сюжетной функции, аналогичной функции режиссера-клипмейкера и немца в «Брате». А ведь именно режиссерское указание расставляет все идеологические акценты картины и формирует ее трехчастную структуру, еще раз подчеркивая функцию отцовского в образной системе фильма.

К матерям иное отношение. Любовь Андреевна — проститутка по вызову с университетским образованием, хоть и жалеет маму, и ради ее здоровья «поменяла специальность», но счастьем не побрезгует; не раздумывая, она садится в машину с тремя бугаями и мчится нагая по ядерной зиме. Формально уважение к отцу способству-

⁴⁰ В кино, компьютерных играх, литературе «спойлер» — преждевременно раскрытая важная информация, которая разрушает интригу, портит впечатление от игры/книги/фильма.

ет раскрытию мужской идентичности, а к матери — женской. Кто не может сформулировать идентичность здесь, кто устал, принят колокольной. Счастье ждет музыканта и проститутку — медиаторов кинематографа последних двух десятилетий. Бандит и Режиссер оказываются не у дел, их, конечно, ждет смерть. Если 20 лет назад в «Счастливых днях» у Балабанова после закрытия сверхмощной лаборатории по выращиванию счастливого человека вымирал город, то теперь вымирание или счастливое испарение возможно в ледниковой зоне — резервации для ищущих. Здесь действует своеобразная логика: герои уходят в небытие, а коровы нет. Просто потому что они — не люди.

*ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ.
МАРИЯ СААКЯН*

Фильм Марии Саакян вполне заслуживает номинации «социально активное кино». ПМЖ «Энтропии» в фильмотеке монтажеров, историков, оппозиционеров обеспечивает финальный трехминутный эпизод стремительного проезда президентского кортежа по безлюдным улицам столицы. Следует он в продолжение не менее апокалиптического кадра — покинувшего смрадный Дом русского парня, держащего в качестве скипетра и державы выразительный профиль Спящей красавицы и анфас целлулоидного пупса. Тема гармонии (саундтрек Родиона Лубенского «Апокалипсис») вводит в кадр настоящего героя — сметающую стихию. Пока буржуи бесчинствуют, русские парни найдут дорогу к президенту — пионерская мораль фильма в духе соцреализма равносильна по прагматике назидательному «гореть им всем в аду — проклятым содомитам».

В недостроенный, но уже заброшенный загородный дом приезжают репрезентативные представители городской субкультуры: актриса-девственница Маша (Диана Дэлль), похожая на Лив Тайлер, альфа-самка, лидер оппозиции и продюсер самопального перформанса Паша (Ксения Собчак), готка — режиссер Гера Дарк (Валерия Гай Германика), китайская хохлатая (собака Моня) и режиссер-концептуалист Илья (Данила Поляков). Все сцеплены некоей дружбой, подразумевающей вечные вербальные стычки, щедро сдобренные

кондовым матом. Между тем персонажей связывают шокирующие обывателей и предсказуемые по логике сюжета интимные отношения: Илья бесперспективно влюблен в Геру, Гера замечена в лесбийской связи с Пашей. Машей очарован абориген Овощ (Евгений Цыганов), но красавица полна платонического преклонения перед творческими поисками Ильи. «Выцветшая боль наполняет этих мужчин и женщин, двойников и копии и, затопляя их, лишает их всякой психологии... кальки индивидуируются только за счет имен собственных»⁴¹. Отвращение к жизни, неразделенная любовь служат мотивировкой для эксперимента, вырождающегося в различного рода испражнения: семенная жидкость, рвота.

В «Энтропии» герои — носители печального знания, камера — их «носовой платок», вещь как будто случайная. Мутирующая реальность репрезентирована в антирогатальной картинке с холодными живописными, тщательно выверенными кадрами, продуманными, но банальными монтажными фразами. В прокате «Энтропия» прозвучала как эхо телепроекта «Краткий курс счастливой жизни», в котором Валерия Германика облачилась в образ ясновидящей госпожи и пригласила на роли второго плана персон шоу-бизнеса: Ксения Собчак у нее сыграла одинокую собачницу, Ирина Хакамада психоаналитика, а кинокритик Роман Волобуев серийного сексуального маньяка. Но Саакян пробует отреагировать на социально-политическую ситуацию в России-2012, и речь от третьего лица превращается в откашливание, где в роли мокроты — сгусток антисмысла, а перепалки антигероев превращены в сплошную матерщину. Автору важно заявить степень неполноты, неопределенности существования. Переходя на «галантерейные» ассоциации, можно предположить, что режиссер намеревалась сотворить начес в стиле ББ из тонких волосков без тени сострадания к жалкой шевелюре. Получается «вавилон», высмеивание которого тоже, между прочим, иной раз имеет шанс войти в арсенал кинематографического фольклора. Но, увы, дистанция между персонажами и автором слишком подчеркнута, а публицистическая модальность некоторых эпизодов не дает шанса выловить иронический подтекст картины. Режиссер старается сделать неаппетитное, равнодушное кино, соблюдая обычаи артхауса, но

⁴¹ Черное солнце: Депрессия и меланхолия. — М.: Когито-Центр, 2010. — С. 263.

ошибка совершается уже на старте фильма. Она — в обличительном пафосе первых монтажных фраз, хотя бы в совмещении кадров выступления Собчак на митинге и угара компании фриков в московском клубе.

Зрителю предлагается испытать брезгливость к фильмической реальности и населяющим кадр представителям городской субкультуры, выступающим как образчики вырождающейся идеологии и невнятной атрибутики. Недоумки — характеристика, подсказывающая этимологию общего настроения фильма. Недоумение — доминирующая эмоция картины Марии Саакян, она срывается уже при первом знакомстве с материалами фильма: от пафосных роликов на странице Фейсбука до афиши с охваченным оцифрованным огнем фрагментом «Вавилона», шедевра Питера Брейгеля. Традиционный сюжет, медийные персоны продолжают работать на вызывающий образ картины. При этом работа всячески стремится к статусу полуфабриката: титры, флэшбэки представлены как сырьевой материал.

Принципиальная вторичность — основной способ для режиссера встроить абсурдистский мир фриков в традиционную сюжетную структуру. Персонажи внимают наказу постановщика строго следовать уже сложившимся и отработанным за несколько лет жанровым клише и ролевым моделям и под страхом предрекаемого сценарием конца света пытаются не сотворить что-нибудь новое. В общем, задачу по минимизации смысла происходящего артисты выполнили на все сто процентов. Автор беспощадна как будто и к себе, складывается ощущение, что она вызволяет из памяти и смакует отравляющие пубертатный период эмоции — зависть, растерянность, переходящие в спесь.

Разоблачение ложных концепций через стандартные сюжетные паттерны на территории фильма превращается в необдуманные и дико претенциозные перформансы: пляски с пилами на столе, сооружение распятия из лестницы, поджог машины, выброс мобильных телефонов. «Я тоже сделаю свой плевок в вечность», — уверяют герои презируемой камере. И камера не остается в долгу: она уже не изобретательна, почти статична. Смакование экскрементов — основной прием, смысл и итог диалога. Очевидно, приз имени Саввы Кулиша за творческий поиск в Выборге достался Марии Саакян за спорную, но смелую характеристику, которую она дала некоторым упражнениям современного российского андерграунда: «Авторское кино — это

жопа», — с радостью констатируют герои. В этом оазисе граница между пошлостью и трагикомизмом окончательно размыта, как между цитатой из Википедии и аналитической статьей.

ЛЕТО — ЭТО МАЛЕНЬКАЯ ЖИЗНЬ.
ВАЛЕРИЯ ГЕРМАНИКА

Не утратил ли ад как таковой (...) свою инфернальную недоступность, став повседневной, прозрачной, почти банальной участью — то есть, «ничем» — как и наши «истины», отныне визуализированные, освоенные телевидением и в целом не такие уж и тайные?..

Ю. Кристева

«Что делает маньяк, когда режет тебя? Он говорит, что ты самая-самая, он тебя нашел, ты — единственная, единственная из тысячи людей», — вещает героиня сериала «Краткий курс счастливой жизни» (1 канал, 2012), мать двоих детей и покинутая жена в исполнении Ксении Громовой. Валерия Германика втянула обывательскую среду в диалог, привадила формой. Под прицелом создателей «Краткого курса счастливой жизни» оказалась семья в системе рыночных отношений. Его героини, организовывая трудоустройство посетителей офиса, формулируют свои жизненные стратегии. То есть Германика, адресуя новый сериал оппонентам ее предыдущей работы, использует их вокабулярный. «Краткий курс...» — не экзистенциальное самовосприятие при помощи камеры, не попытка проникнуть в плоскость социальной антропологии, но проводник в область социальной психологии.

Серьезной причиной для чаяний несогласных с идеологией «Краткого курса счастливой жизни» стало отсутствие авторской оценки, хотя режиссер довольно внятно артикулирует причины дисгармонии современных женщин. В сериале нет характерной для кинематографа Германики стихийности, почти не осталось имитации косноязычия. Героини вписаны в социум, у них есть дом, карьера, стабильность. «Краткий курс...» стоит упрекнуть в обилии редакторских ляпов: постоянно летнее время года, нечистые кадры, жадно захватывающие лишнее, экстрагирующие закулисную реальность.

Финал каждой серии нацелен на женское клиповое сознание: изящной нарезкой эпизодов режиссер будоражит аппетит зрителя федерального канала. Смакуя в долгих крупных планах мир обывательниц, Германика ставит фильм о чуждой ей субкультуре, создает достоверные характеры на весьма скромном драматургическом материале.

Ее героини воспринимают жизнь через призму сплетений вербальной информации, инструкций неясной этиологии. В совокупности современные сериалы с местом действия «офис» могут составить каталог сюжетопорождающих пересудов, толков. Аффирмации организуют повествование, определяют его эмоциональный строй и определяют прагматику. Психолог Вера Родинка (Ирина Хакамада) сочетает в себе восточную покорность с образом независимого эксперта и комплексом жертвы. Ее лекции — апофеоз образа жизни в стиле компиляции. При этом в «Кратком курсе счастливой жизни» мелодраматическая фабула открыта в новом «браузере» — знакомом, но все же не поддерживаемом предыдущими «драйверами», дающем сбои при считывании дополнительных «вкладок». Режиссер озадачила героинями. Простые диалоги, убогая по составу жизнь — но за две серии, прежде чем начинают совершаться безумства, зрители успевают привязаться к «серым мышкам» (Ксения Громова, Алиса Хазанова) и двум блондинкам-противоположностям — дерзкой Саше (Светлана Ходченкова) и глупенькой Ане (Анна Слю). Во внезапной привязанности зрителя к героиням есть главная победа авторов. Германика выбирает трогательное отношение к своим экранным подопечным, избегает презрительных интонаций.

Все женщины пассивируются в потоке слухов, озвученных инструкций, рекламных слоганов, дразнилок — не способны отрефлексировать свою жизнь. Все — чрезвычайно зависимы от мужчин. «Твоя программа не работает», — вещает голос общественного деятеля Ирины Хакамады, сыгравшей любовницу — самую правильную и удачливую по набору функций героиню, ведь в ее сюжете недостача ликвидирована. Экранным прототипом модного психолога можно считать героиню Татьяны Васильевой Сусанну из фильма Геральда Бежанова «Самая обаятельная и привлекательная» (1985). Там наставница инициировала «эмансипацию» рядовой сотрудницы конструкторского бюро. Конечной целью курса Сусанны было замужество,

курс Веры обещает обретение счастья, смирение с судьбой, снятие противоречий — как психологическую победу в схватке полов, а не семью. Семья для героинь Германики — набор игроков, поэтому для каждой из них она превращается в идею деструктивного культа. Дети — лишь приложение к мужчине, о них вспоминают только в случае чрезвычайного происшествия — интимные отношения между подростками, травма, попытка самоубийства — или в разговорах со старыми приятелями, бывшими одноклассниками, коллегами.

Главная героиня Саша — типичная «троечница», неформальный лидер, красотой и пронительностью вгоняющая в ступор «правильных девочек». Она единственная понимает и не донимает мужчин, самостоятельна. Хоть и исповедует женский шовинизм, но на практике она играет в отношения с живым интересом. Саша приобретает мужскую закалку в обществе женщин: росла без отца, живет с матерью и бабушкой, работает в женском коллективе, замужем была недолго. Ее профессиональные умения характеризуют ее амплуа — она не охотница за мужчинами, а переводчик — с английского на русский; с мужского на женский. Саша — броская, непокорная, что отражается и в ее внешнем облике: спиралевидные кудри вместо локонов, ее запястье украшает браслет в готическом стиле. В тридцать лет Саша переживает утрату подросткового диссидентства, атрофирован в ней и участок, отвечающий за материнский инстинкт, она, как и другие героини, — жертва массового дискомфортного состояния, не отрефлексированных в пубертатном периоде штампов, переросших в блоки сознания. Но она трезва, отлично диагностирует происходящее, хотя и остается теоретиком. «Краткий курс...» реабилитировал Светлану Ходченкову, представил ее как зрелую драматическую актрису.

Несколько мелодраматических линий, целые судьбы женские Германика уместает в 16-ти сериях и в одном сезоне. В кадре — вечное лето, иногда — жаркое, как раскаленное пространство городского ада, иногда по-московски ветренное. Потому что лето — это мелодрама, это всегда жизнь, даже если маленькая.

Глава IV

ТРАНСРОССИЯ. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В ИГРОВЫХ ФИЛЬМАХ 2013-14 ГГ.

В предлагаемой главе рассматриваются три экранизации историй, тематически призванных отразить «скорбный дух эпохи» — начало 20 века в России. На первый взгляд одна из них тяготеет к «ленфильмовской» эстетике, другая противостоит ей, третья являет героя смутного времени «в лоб», без стилизаций и изысканных аллюзий. Но есть и общее: это фильмы исторические, тяготеющие к реконструкции. В центре сюжетов — герои-странники, искатели, которые, находясь перед экзистенциальным выбором, так или иначе формулируют свое отношение к отечеству. Поэтому можно сказать, что работы Константина Лопушанского, Ираклия Квирикадзе и Андрея Богатырева ознаменовывают поворот российского кинематографа к логоцентристской культуре, когда все концепции, коды и ценности подчинены бинарной системе.

Авторы фильмов предлагают понаблюдать, к чему приводит страсть (не сексуальное влечение) одного мужчины к мужскому образу, человеку, избранному «учениками», неординарному. На аналитике такого рокового влечения базируется нервная ткань указанных фильмов. Мужчина в них — агрессивный джентльмен удачи, женщины отводятся роль аккуратного комментатора, робкой опекунши, непременно нуждающейся в мужчине-защитнике. Функция спасителя замещена функцией защиты от смерти и болезни. Протагонисты в поисках своей идентичности соприкасаются с криминальным миром, переступают границу, путешествуют в небытие. Их смерти (убийство ли, самоубийство ли) тщательно подготовлены. При этом обращение в трех картинах к сюжетам, литературным и документальным

источникам и персонажам, родившимся в эпоху модернизма, происходит вне эстетической традиции Серебряного века: символистское, экспрессионистское мироощущение сознательно вытравлено из художественной ткани. И эти разные по эстетическим качествам и адресу фильмы отличает стремление не развенчивать соцреалистический канон, а ему следовать.

В 1990-х гг. вор-виртуоз зачастую выступал как наследник советской культуры. Вспомним знаменательную сцену из киноповести «Вор» П. Чухрая: герой В. Машкова рвет на груди рубашку, представляя в свою защиту портрет Сталина – «отца». Воровской сюжет как модель волшебной сказки служил моделью возрождения коммерческого кино в постсоветской России. По наблюдениям А. Синявского⁴², магическое умение в фольклоре может быть заменено остроумием, шутовством, силой. Преступление, по версии исследователя, в фольклорных текстах выполняет игровую, развлекательно-эстетическую функцию, а персонажи легко меняются. Своеобразные магические проявления на постсоветском экране продемонстрировали олигархи («Олигарх» П. Лунгина), бандиты («Брат» А. Балабанова) и другие персонажи, выпадающие из нормы. Обращение к уголовной субкультуре как к актуальному пласту культуры было характерно для кинематографа 1990-х гг., и новый дискурс разительно отличался от ироничной стилизации, свойственной фильмам советской эпохи (например, в фильме А. Серого «Джентльмены удачи»). Сегодня прослеживается тенденция к попытке «академического» описания криминальных практик на киноэкране, игра уступает место попыткам мифотворчества, архаичным формам киноповествования. В основе «Роли», «Распутина» и «Иуды» так или иначе лежит история лицедея. Позволим себе использовать в характеристике центральных персонажей этих фильмов 2013 года определение «Троль» (смутьян⁴³) — так в сетевом пространстве называется автор провокационного сообщения или действия. А стратегии авторов обозначим как кинематографические *оправдания смутьянам*.

⁴² Иван-Дурак: очерки народной веры. — М.: Аграф, 2001.

⁴³ Целью тролля является производство лулзов (от англ. lulz) — искажений, хохмочек для себя и посетителей интернет-ресурса, «раскусивших» его, за счет менее догадливых посетителей, тратящих время, силы.

БРАТ («Роль», РЕЖ. К. ЛОПУШАНСКИЙ)

То, что в конечном результате стало «Ролью», конечно, сильно отличается от истории красного командира, которую я показывал Тарковскому в 1981 году, советуясь с ним.

(К. Лопушанский о своем фильме)

И вот, когда Иван Ильич преобразается из простого обывателя в «брата, охраняющего входы, он входит уже в какую-то «роль». И «роль» эта ему нравится. Пусть экзистенциально он тот же Иван Ильич Перепелкин, но для себя он уже «брат дародатель» или «брат, охраняющий входы». И какие-то в миру знаменитые люди называют его, простого Ивана Ильича, своим «братом». Вот и начинается «театр для себя», которым Иван Ильич живет. Причем это еще прикрыто «тайной». А «тайна» — сильная вещь. «Тайна» — великий мотор в че ловекe. Об этом умно говорит Зигмунд Фрейд. А все это вместе, конечно, суeta.

*Р. Гуль. Я унес Россию.
Апология русской эмиграции*

История красного командира, потерявшего память, изначально родилась в стилистике, близкой к платоновской. В 1981 году молодой режиссер Константин Лопушанский вместе с уже известным ленинградским драматургом Павлом Финном, нащупывая взаимно интересные темы, написали первый вариант сценария будущей «Роли» под названием «Воспоминания о Плотникове Игнате». Тогда дело приостановила московская редаutura. К замыслу Лопушанский вернулся в 2000 году, изменив сюжет и время действия картины. Запустить ее не удалось и тогда: «не было внутренней уверенности, что сценарий созрел» — объясняет режиссер⁴⁴. И уже после «Гадких лебедей» автор понял, какую идею сам стремится воплотить: «фильм

⁴⁴ К. Лопушанский: Я и моя роль / Беседа вела Н. Эфендиева [Электронный ресурс: Прочтение] // <http://prochтение.ru/podcast/27136> . — (Режим доступа: свободный. Дата доступа: 1.03.2014).

об актере, который вживается в чужую судьбу и принимает ее до конца. Такой подход к искусству был свойственен Серебряному веку, творчеству Евреинова, Брюсова, Белого»⁴⁵.

Хотя действие «Роли» развивается в метельной путанице, в герметичной картине Лопушанского отсутствуют какие-либо намеки на водевиль, она очень академична. Для раскрутки смыслов фильма зачастую удобно уцепиться за наиболее ярко выраженную жанровую составляющую. При разборе «Роли» лидирует саспенс: все намерения героя известны, остается дожидаться, как же события будут развиваться. Режиссер выбирает метод отстранения и усиливает элемент загадки для оглушенного зрителя, плетущегося в поисках психологической достоверности по обочине как будто авантюрного сюжета. Апелляция к Станиславскому, Евреинову, Шаляпину – обманка; игра подчеркнута эстетская, но не декадентская. Авторам важно представить полотно, на котором проступают лишь контуры характера, едва угадываются мотивировки. Роль для главного героя подразумевает четкий, математически выверенный крой — без подгонок, тщательно «отутюженную» ткань — без заломов и складок, накрахмаленную в традициях советской прачечной. Ощущение стерильности до скрипа — основное «тактильное» впечатление от фильма. Поэтому и штампы в «Роли» — привлекательны, свидетельствуют о скрупулезной профессиональной работе и в искрящейся серебром модернистских источников белизне не сразу заметны. Принципиален отказ от импрессионистских, сюрреалистичных и экспрессионистских изобразительных приемов ради выдержанного слепящего холода. Поэтому самыми слабыми, явно выбивающимися из общего интонационного строя получились эпизоды, рассчитанные на ожидающего озвученной морали зрителя, — монолог воровки и финал, в которых автор не удерживается от назидательных пунктуационных приемов. Очевидно, именно поэтому фильм был с восторгом принят аудиторией кино клубов и весьма скромные оценки получил от жюри профессионального.

Итак, 1923 год. Выборг, Финляндия. Пресыщенный скучной жизнью с женой актрисой-финкой, признанный актер Евлахов (Максим Суханов) озадачивает приближенных. Драматургами герою отпущено мало времени на представление. Депрессией Евлахова

⁴⁵ Там же.

озабочена его жена (Мария Ярвенхельми), именно ее жалобы доктору строят первый эпизод — проход по улице, дому, кабинету. Между тем актер страдает не сознанием собственной неприкаянности, а мало-понятной иностранцам идеей фикс (почему-то именуемой в фильме «достоевщиной»).

Заветную для героя роль строит образ командира Красной Армии Игната Плотникова. Их мимолетная встреча стала роковой для обоих: один внезапно умер, другой пленен навязчивой идеей... Время Гражданской войны. Остановлен поезд, горстка «недобитого офицерства» ждет расправы, трое, среди которых женщина, отправлены в топку. Революция у Лопушанского предстает не в крови, а во льду.

Плотников — не просто палач, он — чудовище, но поразительное внешнее сходство его с актером становится определяющим. Евлахов решается на опасный эксперимент: вернуться в Россию и в буквальном смысле сыграть Плотникова, выдав себя за него. И актеру удается роль неудачника, роль человека со стертой памятью. Кроме лица, ничего опасного в амплуа не осталось, лишь возможность наблюдать за мертвым городом из-за занавеса комнаты коммунальной квартиры. Художественный прием фильма — жизнь после смерти содержит и горькую травестию евангельских мотивов: например Страшного суда. Евлахова привлекла идея сыграть человека после смерти, поэтому единственным адекватным раскрытием ее стал побег и уход в небытие. Роль для него начинается там, где заканчивается человек и начинается «игра как правило» (положение концепции Николая Евреинова, изложенная в «Самом главном»). Готовясь к поездке в Россию, Евлахов читает письма мертвого человека, скупает личные вещи и архивы краскома, для него важен запах, сохраненный шинелью, наган, помнящий руку.

В первом диалоге фильма фигурирует оппозиция Достоевский—Фрейд и озвучены типичные предрассудки о душе русской. Если оперировать диалогами, то выходит почти «клюква». Если представители авангарда, испытывая интерес к амбивалентным смыслам и образам, уравнивали игру и жизнь, то Евлахов все же представляет традиционную культуру, ему необходимы более прочные основания. Именно литературу 19-го века можно привлечь к залатыванию некоторых фабулярных нестыковок, психологических брешей фильма.

Первичные литературные аллюзии — «маленький человек» Пушкина и Гоголя, «лишние люди» Лермонтова: шинель, тема долга, тема холостой смерти, идея фатализма, роль писем в художественной ткани. И вслед за Белкиным Евлахов увлечен не исключительным, а обыденным. Ему важно отследить судьбу мальчика, которым прикрылся во время суда, учиненного Плотниковым, трусливый офицер; важно отыскать подлеца в гуще петроградской жизни и окатить презрительной злобой. Эта специфичная сентиментальность по отношению к детям, отличавшая, кстати, и Плотникова — важный компонент роли. Но главная проблема «Роли» на пути к сердцу аудитории — равнодушные автора к мистицизму, тогда как фатализм и аффект строят сюжет. Герой Суханова — не преступник, он игрок, зачарованный.

Чем пленил Евлахова краском Плотников, личину которого он тщательно воспроизводит? Вот здесь Суханов показывает высший пилотаж — сыграть заимствование лица, сыграть прошлое, сыграть человека, над которым воспаленное воображение берет такую власть, что он готов редуцировать свою жизнь до ничтожной роли.

Вступительные титры фильма пробегают слева от крупного плана актера: герой смотрит вкрадчиво на себя как на зрителя через покрытое ледяной накипью зеркало. Идея двойничества у Лопушанского-Суханова оказывается киногоничной. И это главная заслуга фильма и актера, за которую легко прощается вся умозрительная конструкция, белый стих, эклектика диалогов. Герой погиб в двойнике, потому что он экзистенциалист без начинки, идеальный постмодернистский персонаж: как рожок мороженого без фруктового наполнителя. Никакие искажения в этой монодраме недопустимы. Для представителя школы переживания это поистине — ужас. Графический черно-белый портрет создает очень точный штрих, чувства стиля и сбалансированности.

В беседе с соседкой Ольгой (Анастасия Шевелева), симпатизирующей бывшему военному, актер говорит о желании побыть женщиной, «понять, как они думают». Слабую мотивировку Суханов мастерски преобразует в комедийный диалог. Один из наиболее забавных моментов выбивается из общего настроения и подключает к интертексту картины существенный культурологический мотив — тему формирования в чрезвычайных обстоятельствах не только личностной, но и половой идентичности.

«Роль» — картина с богатым интертекстом, позволяющая экспериментировать с интерпретациями. Например, аллюзии имеет смысл искать не только в литературе Серебряного века, но и в русской сентиментальной прозе XIX столетия, и в советском кино 1920-30-х (А.Роом, Ф.Эрмлер, ФЭКСы) и 1970-х гг. («Ленфильм»).

Идеологические претензии к картине предъявлять бесполезно, ибо она в любом случае несет важную популяризаторскую функцию, аккумулирует интерес к истории страны, литературе, социально-культурному состоянию общества в пограничную эпоху. «Роль» полна аттракционов ровно настолько, чтобы нацелить зрителя увидеть, заметить, задуматься. В ней и назидательность присутствует, и идея иррациональной русской души (правда, лишь как лицедейской), а *актерское* здесь — явление особого рода, представляющее модной практикой самопознания. Кроме всего прочего, автор вносит коррективы в восприятие красного террора, а *авторское* становится плацдармом для экспериментов в духе «театра для себя». Источник творческой одержимости — революция. Герой не совершает никаких поступков. Его игра — не шоу, а действительное посещение «мира мертвых».

При всем при том «Роль» — фильм, не пленяющий игровой стихией, в его основе — холодный отбор, прагматичный подход, прихотливый, следующий своей логике. И хотя сам Лопушанский назвал эту картину актерской, но главное здесь все же не мистерия, а ролевое исполнение — верное соблюдение свода правил, ведь именно *внешнее сходство* служит сюжетным импульсом. «После бойни невозможно играть в пыльных декорациях старого театра», — раздражается Евлахов в Выборге. В весьма консервативной «Роли» можно заметить и мотив сексуальной революции, и мельком обозначенные новые социальные роли интеллигенции. «Лишний человек» журналист (Леонид Мозговой) — недавний собеседник Чехова, учительница «пролетарского происхождения» привносят в суровую ткань элементы социалистического сюрреализма. В моменты одержимости противоречиями Ольга думает «самой родить ребеночка — для будущей жизни, для торжества».

А евлаховский краском обладает девичьей стыдливостью и все же в моменты особенной близости с чуткой и в меру экзальтированной, в меру романтической девушкой признается в своей страсти к трансвестизму. Специфика поиска утраченной России уточняется шутивно

озвученной коллизией — желание переодеваться, тяга к поверхностному маскараду важнее мистификации. В образе Плотникова Евлахов почти отказывается от сна, стараясь превратить свою жизнь в изысканный бред. «Роль» очень целомудренно фиксирует раскол — акт трансгрессии, перевод внешней неотреагированной паники внутрь себя. В этом ракурсе мотивы героя-медиума становятся более конкретными. Небытие для него тесно связано с внешним обликом: актеру Евлахову важно умереть в облике иного — не просто скончаться, а очоченеть, не быть разложенным.

Однако при подготовке к роли Евлахова пленило в дневниках Плотникова и его происхождение (авторы подчеркивают, что краском — сын священника), а еще больше — история о девочке Верке, некогда раскопавшей Игната в снегу, подарив ему вторую жизнь. Ничто в тщательно сконструированной режиссером среде не размножается, но все имеет шанс на выживание, перерождение, которое важнее внедрения в хрестоматийный образ. Надев личину, Евлахов стал привлекать совершенно особую категорию женщин, опаленных революцией. Диапазон от девственной учительница до сексуально раскрепощенной воровки. Единственная горячая здесь Зина (Наталья Парашкина). Пламенная исповедь бывшей богомолки с предложением интимных услуг — бесплатно, по-дружески, от избытка тепла — нарушает ледяной узор фильма.

В изобразительном отношении фильм безупречен: звуковое оформление оставляет ощущение потрясения, оглушенности. Сознательное отстранение зрителя — и профессией, и «молитвами» героя, и всем внутрикадровым антуражем может быть притягательным. Однако фильмическая конструкция напоминает ГМО-продукт: привлекательна, но искусственна. Лопушанский отказывается от музыкального сопровождения, оставляя только звуки зимы, и использует специальный саунд (Андрей Сигле), имитирующий пронизывающий ветер. Высокая культура изображения, выверенность фактуры, тщательно подобранный реквизит создают ощущение склепа. Время здесь замороженное, законсервированное. Потому и останки человека представлены в этой авторской системе целостным, легко идентифицируемым объектом. Так, голова на полотне снега в эпизоде суда комиссара — буквально экспонат для рисовальщика, хоть уже и начала пользоваться спросом на пире бездомных собак. В этих же традициях рисуется

актер — «странный русский»... Впрочем, все вышеизложенное — только гипотеза о его литературных и кинематографических прототипах...

Серебряный век манифестирует себя не только ледяными строками Мандельштама, перебираемыми героем Суханова в гулком трамвае. В застывшем Петрограде, предстоящем преимущественно из-за окон-кулис, царит эпидемия самоубийства. Рискованный шаг для героя — остаться в России, умереть близ храма — есть версия постмодернистской трансгрессии, перехода в смерть. Героя трогает самоубийство оруженосца Плотникова Спиридонова (Дмитрий Сутырин), но он абсолютно равнодушен к гибели своего проводника, контрабандиста Одинцова (Юрий Ицков), приезд в Петроград которого — истинное самоубийство, как будто недостойно оправданный.

Зимой происходит и другая «ритуальная» киносмерть — убийство Григория Распутина. И если «Роль» полна аллюзий к кинематографу Алексея Германа и, в частности, в сцене в поезде отсылает к страстному монологу персонажа Алексея Петренко из фильма «Двадцать дней без войны», то «Распутин» категорически отвергает видение «святого черта» от Петренко и саму экспрессию актера, противопоставляя ей иной стандарт исполнения, иное видение.

ГРИГОРИЙ НОВЫХ: РЕАБИЛИТАЦИЯ («РАСПУТИН», РЕЖ. И.КВИРИКАДЗЕ)

«Может потому, что это несбыточная любовь, она не может реализоваться, и именно поэтому он убивает Распутина», — так комментировал поступок Феликса Юсупова исполнитель роли старца Жерар Депардьё на пресс-конференции 35-го Московского международного кинофестиваля, который закрывался фильмом Ираклия Квирикадзе. О своем герое звезда французского кино отозвался так: «Распутин сидит у меня внутри уже лет пятнадцать, и я должен, просто обязан был выпустить его наружу! {...} Он был простым, нормальным мужиком, и интриги его не интересовали».

Закадровый голос (текст читает Сергей Шакуров) сообщает, что император Николай II был заказчиком убийства доброго знахаря. Юсупов исполнил волю царя. «Но был ли Распутин таким уж абсо-

лютным злом», — вопрошает рассказчик. Царь ошибочно полагал, что избавился от зла, но ведь нити заговора против радеющего за империю старца тянутся в британское посольство...

7 ноября 2013 года историческая лента «Распутин» вышла в российский прокат. Разумеется, повышенный интерес к франко-российскому проекту в немалой степени связан с громкой акцией Депардье, отказавшегося от гражданства на родине, и с вручением ему в декабре 2012 года российского паспорта. Режиссер французского 4-х серийного «Распутина» (2011) Жозе Дайан известна как режиссер костюмных сериалов, знакомых и российской телепублике, — «Проклятые короли» с Жанной Моро, «Граф Монте Кристо» с Орнеллой Мути, «Бальзак», «Отверженные», «Миледи». Во всех вышеуказанных проектах играл Депардье. В титрах российской версии «Распутина» указано, что свою работу в фильме актер посвящает директору Госфильмофонда Николаю Бородачеву, а фамилия французского режиссера-постановщика — доброй приятельницы актера — из титров исчезла. Режиссером (на самом деле — режиссером монтажа, в постановке картины российский режиссер не участвовал и никогда не скрывал сего факта) стал Квирикадзе, сотворивший из телеромана комикс. Российский «Распутин» таким образом стал фильмом-анонимкой. Следует заметить, что сама история и центральный образ при ремастеринге несильно пострадали. Правда, французская версия избежала закадрового комментария экранизируемых событий, и это несколько мешает ей с легкостью завоевать статус благонадежной версии исторических событий.

Григорий Ефимович Распутин (Новых) — фигура, невероятно много значащая в истории России XX века. Оценки «святого черта», «сумасшедшего монаха» и при его жизни, и до сих пор резко противоположны. О нем написаны сотни книг, поставлены оперы и мюзиклы на сценах мира, снято немало фильмов. Уже в 1917 году, всего через несколько месяцев после смерти, он стал главным персонажем десятка кинолент на родине, большинство из которых было квалифицировано современниками событий как порнографические. Тогда же вышли и первые фильмы о нем в США и Германии. Сюжет убийства императорской семьи — конвертируемый, Распутин до сих пор остается важной фигурой мировой

массовой культуры. В силу ряда причин (среди которых и отсутствие мистического страха при прикосновении к загадке «старца») история Гришки значительно чаще находила экранные вариации за рубежом. В роли Распутина выступали Конрад Вейт, Пьер Брассер, Лайонел Бэрримор, Борис Карлофф, Том Бейкер, Кристофер Ли, Герт Фребе, Алан Рикман. В 1967 историю убийства «старца», основываясь на мемуарах Юсупова, поставил Робер Оссейн. В 1996 году «Rasputin: Dark Servant of Destiny» Луи Эделя, вышедший в российский прокат под названием «Распутин», удостоился премии «Эмми» и премии «Золотой глобус» в 1997 году. В 2010 г. появился «Распутин» в Италии.

В российском кино интерес к теме обычно связан не с художественными поисками и всплеском интереса к мистическим киноисториям, а с госзаказом. В СССР первый интерес к личности Распутина вспыхнул на закате «оттепели». Юбилейной постановкой Элем Климов должен был реабилитироваться после «полочных» «Похождений зубного врача»⁴⁶. Но А. Петренко в роли Распутина и общая концепция видения роковых событий в истории страны не устроили цензоров. В 1980–90-х гг. появился ряд документальных киноисследований. А в 2007 г. в российском фильме «Заговор» перед зрителем предстал Распутин Ивана Охлобыстина. И вот на пороге 400-летия Дома Романовых зрителя ожидала весьма специфическая форма экранного сообщения – своего рода респект «Позолоченной гнили» Сергея Эйзенштейна и Эсфири Шуб⁴⁷.

Российский «Распутин» начинается с казни императорской семьи, рифмующейся с кульминацией – убийством Григория: оба расстрела заканчиваются контрольными выстрелами – ими в фильме «награждены» Александра Федоровна и Распутин. Их смерти ритуальны и чрезвычайно важны для вскрытия кодовой системы фильма. Авторами не смакуется подробная расправа над

⁴⁶ Работа над фильмом, приуроченным к годовщине Октябрьской революции, началась в 1966 г. «Агония» была закончена в 1974-м, сдана в 1975-м, а выпущена на экран в 1985-м.

⁴⁷ Шуб вспоминала о перемонтаже фильма Ф. Ланга: «...вместо многосерийного он стал двухсерийным, а потом мы довели его до метража обычной программы. Нам пришлось заново к перемонтажу придумать и сценарный план и текст надписей. Исчезло даже название «Доктор Мабузе». Фильм был назван «Позолоченная гниль» // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – М.: Искусство, 1972.

цесаревичем и княжнами. Склонившись над царицей, НКВДшник разрывает одежду и обнаруживает на груди женщины медальон с фотографией старца.

Распутин в первых же эпизодах признает свою греховность, призывает «не верить попам, понять свой грех». Скороговоркой. Старец вызывает восторг у крестьян, и только высший свет к нему не благоволит. Григорий от Депардье — старательный фольклорный персонаж. Поэтому не стоит обращать особенного внимания на фактические ошибки в фильме. Например, на то, что пирожные накачивают ядом не медики, а сами участники заговора грубо и с размахом намазывают цианид ножом на половинки бисквита. Или на то, что дородный старец предпочитает сначала выпить мадеру, а потом отведать сладостей, и это противоречит хрестоматийной версии о химическом взаимодействии цианида с глюкозой. Не стоит подробно останавливаться на катастрофических несовпадениях внешней фактуры исполнителя роли императора, Распутина и на несоответствии почти всех исполнителей своим прототипам по возрасту. (Обратим внимание, что Распутина в сериале канала «Россия 2» играет Владимир Машков, значительно более подходящий по фактуре для этой роли, нежели для роли последнего русского императора⁴⁸.) Потому что в целом история получилась вполне хрестоматийная, и авторы ее опираются на традиционные, давно опубликованные источники. А публика сегодня отзывчива к сенсационному обыгрыванию «придворных тайн», «разложению буржуазии» и прочей «клубничке».

Кроме того, сегодня не актуален, например, соцреалистический «Заговор императрицы» Алексея Толстого. Печальная царица (Фанни Ардан) жалуется Распутину, что чувствует себя при дворе чужой, что боится ходить по дворцу в отсутствие супруга. В других женщинах акцентировано материнское начало, роковым образом нереализованное. Так с Вырубовой (Анна Михалкова) зритель знакомится, когда она нянчится с цесаревичем. Для Головиной (Ксения Раппопорт), Вырубовой и самой Аликс Григорий — отчаянное дитя, вундеркинд, которому прощительны некоторые шалости. Абсолютно вытерто бесовское

48 Восьмисерийный российский исторический сериал о жизни Григория Распутина 2014 года. Сценаристы — Эдуард Володарский и Илья Тилькин. Режиссер Андрей Малюков.

из главного героя. Он человек, преданный царю, а потому зависть вызывающий. Он – ребенок, даже в единственном эпизоде оргии с прекрасными молодыми нимфами, показанной весьма бегло и целомудренно. Даже сцену изуродованной хлыстами женщины, обвиняющей Распутина в своем соvrщении, авторы российской версии предусмотрительно вырезают: ни к чему отвлекать зрителя от главных движущих сил сюжета – служений Григория на благо народа и покушений геев и трансвеститов на его дар врачевания.

Столь же целомудренно авторы подошли к решению «coming out» сюжета – линии взаимоотношений Феликса Юсупова с великим князем. Беглых переигрывов (робких между императрицей и Распутиным и томных – между будущим любовником Шанель и Юсуповым) им достаточно для диагностики положения дел при дворе. Филипп Янковский в роли Феликса пластически очень точен, не вульгарен. Он не щедро одарен текстом, но убедительно рисует закомплексованного аристократа со стертым лицом, едва подрагивающими в кривой усмешке губами. Пожалуй, на сегодняшний день Юсупов – его лучшая роль, и даже значительная разница в возрасте с прототипом (Юсупову на момент заговора было 29 лет, Янковскому – 45) и Данилой Козловским, играющим его любовника, ничуть не отравляет положительного впечатления. Очевидно, хороша была и Ирина Алферова в роли Зинаиды Юсуповой, безусловно, способная создать образ негодующей дамы высшего света, редкой красавицы, но в российской версии ей катастрофически не хватает экранного времени.

Зачем рассказывать сегодня о Распутине? Каков авторский интерес ко всей этой истории? В «Распутине» не идет речи о неперменном загнивании диктаторских и самодержавных режимов, фильм располагает к мыслям о мистической взаимосвязи людей, о потребности обретения «сына режима». С одной стороны, Григорий-Гаргантюа охраняет «вырождающуюся династию», его смерть рифмуется со смертью державной России. С другой – ему противостоит «золотая молодежь», воспитанная на западе. Григорий увлечен Ириной Юсуповой, ибо он – апологет традиционных сексуальных импульсов – не похотлив, а жалостлив, невероятно отзывчив к тяжелой доли русских женщин. Больше женщин Распутин любит только крестьян. И «маму» с «папой»...

Код Андреева
 («Иуда», реж. А. Богатырев)

Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза.

И охотно слушали его женщины. То женственное и нежное, что было в его любви к Иисусу, сблизило его с ними, сделало его в их глазах простым, понятным и даже красивым, хотя по-прежнему в его обращении с ними сквозило некоторое пренебрежение.

— Разве это люди? — горько жаловался Иуда.

Леонид Андреев. Иуда Искаримот

«Иуда» Андрея Богатырева не оставил равнодушными зрителей, но потерпел крах у профессиональной критики⁴⁹. Однако высокая оценка актерской работы исполнителя главной роли, которого наградили Серебряным Святым Георгием «За лучшую мужскую роль» на 35 ММКФ и выдвинули в ряд кандидатов на получение нескольких российских и зарубежных кинопремий (в частности на «Белого слона»), заставляет обратить особое внимание на эту не выдающуюся с постановочной точки зрения работу.

Тщательно до занудства перенесены на экран диалоги из емкой и на редкость выразительной по языку и в стилевом отношении повести Леонида Андреева. Но не случайно, представляя картину на ММКФ, Кирилл Разлогов вспомнил узническое прошлое писателя. А исполнитель роли Иуды Алексей Шевченков на пресс-конференции обозначил: «Для меня Иуда — Бог криминального мира». Это определение, пестрившее на заметках, посвященных премьере фильма, служит ключом к интерпретации и позволяет подойти к пониманию того, что же считали авторы в «Иуде Искаримоте».

⁴⁹ Зрительский рейтинг фильма по информации сайта Кинопоиск: 6,3. Рейтинг кино-критиков России-2.

Повесть Андреева впервые была опубликована под заглавием «Иуда Искариот и другие» в 1907 г. Надо заметить, что во ВГИКе ей уделяется серьезное внимание⁵⁰. Поэтому при появлении фильма в программе фестиваля у автора этих строк возникло подозрение, что «Иуда» вырос из студенческого замысла, из курсовой по истории русской литературы. Подтвердил эту догадку сам Богатырев, отметив на пресс-конференции после премьеры своего фильма, что произведение Андреева зацепило его в пору учебы, и оно, на его взгляд, подвластно именно молодым авторам, способным на провокацию. Однако особенной дерзостью режиссерская трактовка не выделяется. Напротив, ритм, композиция фильма отсылают зрителя не к экспрессионистской повести, а к тяжеловесным пеплумах.

«Иуда» (сцен. Всеволод Бенигсен) не отличается фабульным динамизмом. Начинается он с пути Иисуса на Голгофу, тогда как воспроизведение страстей Христа не было задачей писателя. Сам Иуда у Андреева предстал в зеркале чужих мнений, сплетен, открывая перед читателем кризисное сознание, стремящееся к самоидентификации и преодолению деструктивного комплекса, бессознательно-невротического состояния. Но обретение смысла невозможно. Негативист Иуда умер как зверь. Богатырев не готов концептуализировать образ своего Иуды, делать из него символ спасения через предательство, ибо он видит евангельского героя своим современником. Его Иуда – лохматый зэк. И отличает его от других учеников Иисуса – босых, немых русских мужиков, прежде всего, речевой строй. Образ формируется через диалоги учеников, монологи Иуды, бережно перенесенные из повести. У Андреева делается акцент на животной сути Искариота, контрастирующей с подчеркнутой мягкостью и человечностью Иисуса. Петру Иуда кажется осьминогом, его сравнивают с собакой, насекомым. Своим отцом Иуда называет козла, смех его напоминает смех гиены, у него «длинные шевелящиеся руки». В сближении с Иисусом взаимодействие звериного, человеческого и сверхчеловеческого в Иуде приобретает особое значение.

Но авторы «Иуды» хотят поработать именно над образом преступника. Искариот для них ни в коем случае не разделившийся Христос. Алексей Шевченков, рассказывая о подготовке к роли Иуды, сооб-

⁵⁰ По крайней мере, в начале 2000-х гг. анализ образа Иуды в повести входил в тематику обязательных курсовых работ по истории русской литературы.

шил, что обращался не только к тексту повести, но и к работе Фридриха Ницше «Антихрист». Актер признался, что роль Иуды как теневой ипостаси Спасителя — соединение двух образов в одном персонаже, он не решился бы сыграть, даже если бы очень захотел: «Я не дорос до роли Иисуса чисто по-человечески». Режиссер выбрал на роль Учителя сорокалетнего Андрея Барило, актера Московского академического театра Сатиры, сериалов «Воровка» (1994), «Реальные кабаны» (2008) и «Склифосовский» (2012). Печальный взор — все, чем может порадовать этот Христос. Реплик в экранизации у него больше, чем у литературного прототипа, и крест, и терновый венец он добросовестно несет значительную часть экранного времени и терпит презрительные возгласы толпы, заливаясь кровью. Но бесплотность андреевского Иисуса меньше всего подразумевает холодное безразличие, свойственное персонажу Барило при общении с учениками.

Авторы «Иуды» отдают предпочтение сериальному нарративу. Показательны в этом смысле ритм, диалог и само построение эпизода посещения Иудой проститутки (в титрах почему-то названной куртизанкой⁵¹, акт. Ольга Аксенова) накануне ареста Иисуса. Он снят средними и крупными планами: среди многочисленных драпировок в борделе Иуда обнаруживает экзотическую брюнетку и заводит с ней философский разговор об иллюзорности выбора человеком своей участи. Но молодая женщина с интонациями и пластикой, присущими участнице женского ток-шоу на тему сексуальной свободы, признается, что не помнит своего детства, поэтому не задумывается о выборе партнеров. Кроме того, в уста проститутки авторы вкладывают реплику Иисуса из его прощальной беседы с предателем: «у каждого свой путь». (Оба эпизода дописаны авторами фильма и в повести не фигурируют.) Будучи воплощением brutального вора, Иуда Шевченкова покупает удовольствие, покупает память. И менее всего напоминает в сцене ареста его душа «грудю насторожившихся теней». Этот Искарот — не сын каменной Иудеи, его генеалогия уходит в «предания» об экспрессивных уголовниках. Он — плоть от плоти российской экранной криминальной субкультуры 1990-х гг. Недаром кинодебют актера состоялся в салонном кино блистатель-

⁵¹ Куртизанка (*фр.* courtisane, *итал.* cortigiana, первоначально «придворная») — термин, употреблявшийся по отношению к проститутке, работавшей в высших слоях общества, начиная с эпохи Ренессанса до начала XX века.

ной Киры Муратовой (роль Саши Милашевского в «Увлечениях»), а затем — галерея маргинальных персонажей в криминальных драмах. В «Иуде» зритель не увидит трупа предателя, покинет его у дерева накануне самоубийства. Зато финальное подмигивание героя Шевченкова в камеру словно намекает на возможность сиквела истории.

Итак, авторами отвергнута символическая трактовка событий повести. Вроде бы провокация явлена во внешнем слое. Все в фильме четко, объемно: прыщи, мухи, наросты грязи на коже странников, сальные волосы, гнилые зубы. Но искусственность этих мазков слишком явна и контрастирует с экзистенциальными речами Иуды. Шевченков, безусловно, хорош в роли паяца, юродивого. Но его герой — не андреевский Иуда. Зато брутальность, воровская энергия, азартное отношение к жизни этого Искарриота иллюстрируют положение, выдвинутое в начале статьи о востребованности сегодня такого типа героя.

«Есть вещи, в которых нужно разобраться самому», — гласит слоган фильма. И хотя без малого двухчасовой «Иуда» вряд ли способен стимулировать интерес широкой публики взяться за источник (столько же времени уйдет на то, чтобы познакомиться с «Иудой Искарриотом»), имеет смысл надеяться, что выбор экспертных советов и жюри ММКФ послужит рекомендацией к прочтению выдающейся повести яркого представителя литературы Серебряного века.

Глава V

ШАГАЛ И БЕЛЛА, МУЖ, ЖЕНА, УЧИТЕЛЬНИЦА И ЕЕ ЛЮБОВНИК: БРАК КАК ИНИЦИАЦИЯ В ИГРОВЫХ ФИЛЬМАХ 2014-15 ГОДОВ

В 2014 году Александр Митта («Шагал – Малевич») и Валерия Гай Германика («Да и да») представили фильмы, в которых важная роль отведена фигуре художника-авангардиста. Сюжетная плоть обоих формируется через введение в оборот семейной жизни художника. При этом авторы избегают смакования причудливых взаимоотношений внутри брачного союза, как это случилось десятилетием ранее, например, в «Портрете его жены» А.Учителя. Центральным здесь оказывается сюжет женской инициации. Мужчина проверяется на прочность, проходит испытание на верность, и лишь после этого зрителю надлежит считать меседж: актуальный, достойный внимания художник – это прежде всего преданный муж. В пандан работе Германики Оксана Бычкова сняла семейную драму с тем же набором испытаний, препарирруя отношения молодых людей с помощью своеобразной карикатуры на брак. В фильме «Еще один год» Бычкова, продолжая по-своему интерпретировать идеи «хуциевских портретов», вслед за Германикой рисует «быт и нравы» богемной тусовки Москвы, используя обывательские представления о творческой молодежи в качестве фона для аналитики чувств своих современников. Но прежде всего авторы этих кинолент пытаются выяснить, может ли творец быть идеальным семьянином и нужно ли ему это.

ПОРТРЕТ ЖЕНЫ ХУДОЖНИКА

Две на первый взгляд разные картины «Шагал – Малевич» Александра Митты и «Да и да» Валерии Гай Германики⁵², представителей полярных направлений российского кино, демонстрируют поразительное сходство в интерпретации образа жены художника-авангардиста, несмотря на колоссальную разницу исторических фактур⁵³. Неспоставимы фигуры Марка Шагала (акт. Леонид Бичевин) и весьма отдаленно напоминающего представителя современной артистической богемы Антонина (акт. Александр Горчилин), однако муза гения и сожительница алкоголика Белла Шагал-Розенфельд (акт. Кристина Шнайдерман) и Саша (акт. Агния Кузнецова) выкроены по одному лекалу, исповедуют следующие принципы: самоотречение, самоотверженное служение. Им надлежит восторгаться полотнами любимого, кашеварить, терпеть лишения, быть готовыми пожертвовать своим благополучием. Только жизнь Шагалов протекает на фоне исторических катаклизмов, а союз Саши и Антонина строится как практика выживания в маргинальной среде, как попытка противопоставить разгульному образу жизни традиционную модель взаимоотношений.

«Для того чтобы один мог летать, другой должен крепко стоять на земле», «Вам придется терпеть все и не просить ничего взамен, терпеть его замкнутость, быть ему матерью, наперсницей, нянькой, – объясняет Белла экзальтированной девушке, влюбленной в Марка. – Вы сможете защитить своего художника от всех, у кого есть зубы, кулаки, пистолеты?..». И молоденькая соперница легко отступает. Тематически и идейно «Шагал – Малевич» примыкает к общеизвестному направлению. Сюжетная модель, на которую ориентируется Митта, давно апробирована и обкатана в Голливуде. В 2014 году наиболее показательной работой в этом сегменте стал фильм британца Джеймса Марша «Вселенная Стивена Хокинга»: полноценная интеграция уникального человека в мир науки возможна посредством семьи. Согласно жанровому канону, кинематографические Хокинсы, Шагал и другие обрели возможность творчества благодаря поддерж-

⁵² Фильм представлял Россию в 2014 году на 36-ом Московском международном кинофестивале, и Германика получила приз за режиссуру.

⁵³ Обе картины поставлены при поддержке Фонда кино.

ке женщины, сумевшей вопреки общественному мнению и наказам родителей разглядеть и поддержать талант в молодом человеке, подарить ему детей, разделить невзгоды. В семье закладываются основные координаты для маневра, формулируются и поддерживаются стратегии личностного роста и профессионального развития. Идеологией замысла определяются и временные координаты, обычно — от знакомства с девушкой до заката отношений. У Митты знакомство Шагалов остается за кадром, разлука — тоже, в фокусе именно фрагмент жизни, призванный дать понять силу и мощь семьи, которая и обещает успех, защиту, понимание. *«Когда я первый раз хотел включить его [Шагала] в фильм [«Гори, гори, моя звезда» (1968) — прим. Н.С.], о нем даже нельзя было говорить, он тогда считался антисоветчиком. (...) Поэтому у меня была просто метафорическая фигура художника, который погружен в искусство и у которого, кроме искусства, ничего нет. Олег Ефремов сыграл эту роль молчаливого деревенского художника, который признан своими коллегами (это для художника самое большое счастье), и после этого его сразу же убивают. Короткая слава, быстрая смерть — вот что могло бы ожидать Шагала, если бы он остался в России», — делится режиссер.*⁵⁴ Марк Митты в финале, спасаясь от преследований, взлетает и обеспечивает парение над Витебском всех, кто участвовал в событиях фильма⁵⁵. Экранизированный эпизод из жизни художника позволяет делать зрителю долгосрочные позитивные прогнозы в отношении Шагала и его жены, заканчивается фильм преодолением телесности, социальности. А потому закадровый текст о дальнейшей судьбе художника отсутствует. Автор оставляет лишь краткую ремарку о Шагале и Малевиче как выдающихся мастерах авангардной живописи.

Фильм Митты фиксирует переходную эпоху. На смену «серебряному веку» приходит эпоха революционного искусства. Шагала никогда не проявлял серьезного интереса к политике, однако во время краткого увлечения вихрем переустройства после революции 1917 года, когда он был назначен комиссаром по делам искусств в родном

⁵⁴ Митта А. «В новом фильме я соединил артхаус и мейнстрим» / Беседу вела Дарико Цулая // Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/interview/2115632/comm/1040767/> Дата доступа: 19 мая. 2015.

⁵⁵ Биографы Шагала свидетельствуют: через год после прихода Малевича в школу, в 1920-м году, Шагала уехал в Москву, где работал декоратором в Еврейском камерном театре и преподавал в колониях для беспризорников. А в 1922 художник вместе с семьей выбрался из России в Париж.

городе, он успел открыть в Витебске художественную школу и организовать музей. И хотя автор смело обращается с фактами биографий своих героев, выстраивая жесткий драматургический каркас из четырех сюжетных линий (Марк—Белла, Марк—Наум, Шагал—ученики, Шагал—Малевич), в основе фильма — биографические очерки, мемуарная литература.

Германика же в основу своей работы кладет личную, недавно пережитую драму. «Да и да» — ее способ отмщения, попытка примирения с прошлым. Картина строится вокруг эпизода из жизни женщины. Учительница младших классов Саша знакомится с художником, перевернувшим ее представление о мире, научившим замечать в окружающем необычные вещи. Однако построить традиционный семейный союз с ним ей не удастся: слишком велика тяга молодого человека к алкоголю, женщинам, грубому словцу. (Зрителей особенно покорило эпизод, где он пьет мочу.) Валерия Гай Германика всегда питала тягу к постызыкам, кличкам, но в значительно меньшей концентрации в «Да и да» представлена ее страсть к языческому, в фильме превалирует не только тяга к кичу, но и прагматика назидания, кодифицируется нормативное поведение. Мораль истории банальна: героиня награждается необычным даром за смирение и отзывчивость.

Шагал и Малевич (акт. Анатолий Белый) предстают антиподами: один исповедовал традиционные семейные ценности, полеты с женщиной, полет благодаря женщине, другой — абстрактный космизм. Не советский строй, а Казимир Малевич, внезапно посетивший Витебск, оказался главной угрозой построению островка счастья — школы искусств, похожей на большую семью, которую возглавляют Марк и Белла. Митта выбрал для экранизации тот период жизни Шагала, когда он предстает не вечно влюбленным юнцом, парящим над обыденностью, но учителем, создающим своего рода государство в государстве. В мастерских художника культивируется взаимовыручка и свобода творчества ради раскрепощения, преодоления строгих религиозных догматов и некоторых традиций. Но взмывание ввысь Шагала в финале — это побег, а не парение. И, несмотря на спецэффекты, ощущение полета Марка и его возлюбленной не передано: слишком много людей населяют «их» небо.

Казимир Малевич не познал прелестей долгой и счастливой брачной жизни. Митта не напрасно травестирует антиномию *покровитель*

земной (Марк) и покровитель небесный (Малевич). Заявленный в названии конфликт занимает небольшое количество экранного времени. Противопоставлению обретающего в финале способность парить над Витебском Шагала Малевичу посвящена центральная часть повествования. Не плодиться и размножаться — проповедует идеолог супрематизма, а сражаться; не парить близ дома, а устремляться в бескрайние просторы. Но пока Малевич вкладывал в учеников потребность постичь *иное*, его оппонент предоставлял им очаг.

В версии Митты Шагала не успел почувствовать себя неуютно в роли комиссара, ибо рядом с ним всегда была преданная Белла, не только решающая бытовые проблемы и утешающая, но и готовая на риск: под страхом смерти она вывозит из Витебска учеников мужа призывного возраста, не раз ходит по острию ножа, общаясь с комиссариатом. С положением Беллы не смирился ее воздыхатель, школьный товарищ Марка Наум, переквалифицировавшийся из поэтов в уполномоченного новой власти, однако его козни семейной паре играют лишь роль фона для *творческого конфликта*. Казимир Малевич — герой-одиночка, глава художественной секты, введен будто бы внезапно и как будто случайно вынесен в название. Так же внезапно появляется у Германики пышная блондинка, чтобы совокупиться с Антониным на глазах Саши. Но это только имитация случайности, ибо она позволяет расставить акценты, оказывается важнейшим драматургическим звеном, после которого возможны и внезапное прозрение героини, и окончательный диагноз отношениям.

Героине и автору «Да и да» важно вовремя услышать похвалу, чтобы продолжить игру. Итак, гендерные роли в фильме традиционны: Саша самоотверженно режет художнику бутерброды, покупает водку, выгуливает собаку, прибирает квартиру, лечит Его. Он — вдохновляет Ее, а в финале разыгрывает беспроектный сюжет: «Я тебя люблю. / Я тебя тоже... нет». Повествуя об инфантильном поколении, Германика уже только иронична, не беспощадна. Название «Да и да» игрой созвучий посему отсылает отнюдь не к дадаистам (как было отмечено рядом рецензентов), а к традиции формульных надписей, идеи тайнописи, особенно востребованной в подростковой субкультуре и к заклинаниям: «— Красивая и мощная... — Да... да», — такой диалог-аффирмацию Антонина и его приятеля в полусне слышит Саша в начале отношений с художником.

АВАНГАРД И СПЕЦЭФФЕКТ

В заглавиях «Шагал – Малевич» и «Да и да» использован аттракционный монтаж, заявлено столкновение как будто близких элементов. Брак и самостоятельное творчество в фильмах Митты и Германики, попробовав взаимодействовать, вступят в неизбежный конфликт.

Формальные признаки у Германики обычно доминируют над семантическими. Улыбка бога, открытая Саше художником в верхушках городских деревьев, – это анимация, чувства героев заменяют картинки. В начале отношений Антонин, объясняя героине смысл бытия, набрасывает на смятом листке крохотные фигурки, но в доме возлюбленного девушка вовремя не нашла лупу, чтобы расшифровать сие тайное послание. И лишь в финале она обнаруживает в этой пиктограмме разновозрастных персонажей семью, о которой тайно тосковал ее друг сердца. Александра безжалостно сжигает это признание Антонина.

Фильм Митты расцвечен красочными фильтрами: любимыми Шагалом интенсивными синими и оранжевыми тонами покрыты домики и амбарчики Витебска. Воссозданы специфические художественные приемы художника: летающие люди, перевернутые головы, скошенные фигуры, использованы «шагаловские» панорамы и ракурсы (без искажения перспективы). Топорность спецэффектов обыгрывается нестандартным видением мира героем, а нелепость и внезапность некоторых из них сглаживается общим обаянием картины Митты. Камертон сказочности задан в начале повествования: сидя голым в Париже среди мух, юный Марк Шагал работает над полотном «Я и деревня». Почти такой же мизансценой открывается «Да и да» Германики: Саша, корпя над тетрадами учеников, взирает на монитор с посланиями от нового знакомого – художника и понимает, что ее место – не в отчем доме. Режиссерам важно с самого начала задать атмосферу духоты, томления. Поэтому до начала приключений в России только что переживший свой первый триумф (выставка в Париже) Шагал отказывается от преподнесенной в дар парижскими приятелями обнаженной нимфы: в Витебске его уже четыре года ждет невеста. Россия, таким образом, заявлена как запредельное царство, из которого герою нужно добыть возлюблен-

ную. В первом эпизоде «Да и да» срывается на поиски-спасение и Саша. Девушка попадает в мир артистической богемы и встречает любовь. У Германики дидактика совмещается с ритуалом: на квартирнике, где впервые встречаются главные герои, художники пьют, занимаются любовью, ведут бессвязные разговоры и репетируют назидательные речи «за искусство»⁵⁶. Для автора важно изобразить пограничную зону, подчеркнуть мертвый язык, которым оперируют персонажи. «Я тебя не хочу, ты мертва. Родись же, наконец!» — заявляет Антонин жаждущей внимания Саше. И Саша решает доказать, что не все обыватели безнадежны, что есть еще московские девушки, способные любить самоотверженно и безоглядно. Наутро она просыпается в постели художника, едва смутившись прихода недавней пассии Антонина. И, экономя экранное время, автор обращается к имитации брачных отношений: вскорости, заполучив «штамп» в паспорте (Антонин рисует в их документах печати), Саша со всем усердием принимается завоевывать звание верной жены.

Экспозиция «Шагал — Малевич» посвящена «чудесному рождению» гения, вытесняющему ужас погрома в Витебске, колдовскому обряду: перед зрителем предстает полыхающий еврейский квартал, посреди назойливых языков пламени в гуще паники мертворожденного мальчика с трудом оживляют. И, как признается за кадром главный герой повествования, именно пожар окрасил всю его жизнь в яркие сочные цвета, пронзил нестерпимой опасной красотой⁵⁷. Метафора огня (очевидно, позаимствованная из шагаловского «Белого распятия») будет еще раз использована в кинематографическом жизнеописании. Поджог лавки витебского немца ознаменует начало войны в Германии в 1914 году, когда, едва обвенчавшись, Марк с Беллой направляется к поезду в мечтах

⁵⁶ Матерная речь — один из спецэффектов фильма Германики. Однако в оригинальной озвучке картина «Да и да» выходила в прокат с 28 по 30 июня — до вступления в силу закона о ненормативной лексике в кино.

⁵⁷ На самом деле, согласно мемуарам Шагала, которые частично цитируются в этом эпизоде фильма, пожар в день его рождения вспыхнул на окраине Витебска и никак не коснулся дома, в котором разрешалась от бремени его мать.

Картинам раннего периода творчества Шагала не хватало сочности, он пользовался приглушенными цветами. На его манеру письма, которая окончательно сформировалась в Париже, в частности на смелость в использовании ярких цветов, повлиял французский модернизм. Из воспоминаний художника: «Париж [не пожар — Н.С.] осветил мой мрачный мир словно солнцем. Но увидел свет, я не забыл мир, в котором родился. Напротив, я увидел его еще яснее» Цит. по Марк Шагал. Моя жизнь. — М.: «ЭЛЛИС ЛАК», 1994.

провести с возлюбленной медовый месяц в Париже. Огонь ведет чету до Петрограда и скашивает года вплоть до 1918, когда Шагал с женой и дочкой живет в неприбранной комнатухе в северной столице, но их гнездышко согрето основными шедеврами художника.

Так и в комнате Антонина царит хаос: заляпанный линолеум, потрепанные простыни, но Саша подвергается магии картин, обитающих близ создателя. «Вербальный пинг-понг», симптомы влюбленности и всевозможные мелодраматические детали в почти двухчасовом фильме о любовной связи молодых людей отсутствуют. Хотя фабульная канва «Да и да» являет собой классический образчик мыльной драмы, сделан фильм резко, герои раскрыты «без припусков» из весьма грубого материала и собраны, словно на черновую. Развязка координирует новую работу Германики с ее первой полнометражной работой «Все умрут, а я останусь». В идеологии фильмов много общего, но в «Да и да» не остается места для социальной аналитики. Школа необходима лишь для затравки сюжета, чтобы отметить территорию обывательских ценностей, которую героине предстоит на время покинуть. Ученические тетради исчезают из ее рюкзака после первого загула, бесследно. Зато татуированные гениталии художника с самого начала заявлены в качестве пресловутого «ружья», которое висит, чтобы однажды непременно выстрелить. И выстрелить, как водится у Германики, не «холостыми». «Да и да» — не сказка, но быличка — «документальное» повествование о некогда случившемся с рассказчиком мистическом событии.

Обнажение тел в фильме призвано дать основные штрихи к психологическим портретам Саши и Антонина. Режиссер следует правилу: открытый герой — обнаженный герой. Авангардное мышление, способность сгенерировать уникальный текст и по-новому осмыслить реальность уравниваются в фильме с лояльностью к наготы и провокативным поведением, направленным на близких. К обнажению персонажей прибегает и Митта, при этом оберегая главных героев. Нагота призвана сработать как специальный эффект: грамотно дозирована, применяется с выверенной периодичностью. Полуобнаженная мать и голенький младенец в экспозиции задают границы откровенности. Спустя четверть фильма, олицетворяя противостоящую смерти жизнь, бредет посреди «революционного пожара» абсолютно нагая «кустодиевская толстуха» во втором «огненном» эпизоде.

И не случайно режиссер переносит ожесточенный спор последователей Шагала и Малевича в мужскую баню. Сцена с обилием обнаженных тел организуется в более спокойном, нежели предыдущие ню-эпизоды, ритме, позволяя зрителю вникнуть в суть конфликта, способствует артикуляции основной авторской мысли. Массовые расстрелы, пытки использованы как обязательный игровой элемент. В фильме нивелирован мотив мясорубки эпохи военного коммунизма, уходящие «в расход» люди читаются как эффектные вставки в поединке двух мастеров, по ходу развития событий все более напоминающего соревнование в духе кулинарного телешоу.

Шагала вдохновляет домашняя обстановка или все, что находится близ него, — игрушечные домики, скаты и купола храмов, домашняя скотина, тогда как его оппонент представляет свои работы на вокзалах и площадях полным революционного пыла солдатам. Для этих целей знаменитый супрематический «Клином красным бей белых» Эля Лисицкого авторизован в фильме Малевичем. В герое Белого угадывается талантливый рекламщик и мастер спича. В моменты декламаций фигура Казимира занимает всю плоскость экрана, а позади — его работы в компьютерном исполнении — прямоугольники, треугольники, квадраты. С таким же успехом сегодня Малевич Митты мог бы рекламировать оператора мобильной связи, а зритель опознает в нем современника — создателя емких слоганов и логотипов. Так, обращая в свою веру учеников, экранный Малевич неистово позирует на фоне баннеров по мотивам полотен супрематистов, тогда как Марк исповедует индивидуальный подход в обучении. Недаром значительное внимание отдано его опеке над сыном раввина. Наставник способствует раскрепощению, учит учеников «видеть сердцем, ибо глаза обманывают». Такие же установки закладывает Антонин у Германики своей девушке. Художник выступает в роли психотерапевта, творчество представлено как игровая практика.

«ИМБИРЬ — НЕ РЫБА»

Белла Розенфельд воплощает идеал женственности, она — образцовая дочь, жена, мать, но все же бросает вызов родительскому замыслу. Ее отец — банкир, в нее влюблен поэт Наум (Семен Шкалик) —

школьный приятель Марка, но девушка выбирает художника, сына лавочника. До встречи с Антониным героиня Германика живет с родителями и подвергается нападкам брата, опекающего немощного отца. Для обретения самости ей нужно покинуть отчий дом, и после совместной жизни с представителем «потустороннего мира» она вернется под крыло матери, признающей ее талант. Репрезентируя символический проход в запретную зону, Германика выбирает вертикаль (на вечеринку представителей современного искусства Саша забирается по пожарной лестнице), явно наделяя этот Путь наверх функцией постижения-преодоления патриархальной вертикали. Ее интересует атрибутика, поэтому в первой трети фильм «Да и да» маскируется под полевое исследование: в кадре подробно воспроизведены забавы творческой молодежи (как будто не связанные с драматическим действием).

Разрушению брака способствует постижение маргинальной среды героиней фильма Оксаны Бычковой⁵⁸. Рубеж в отношениях молодых супругов определяет корпоративное мероприятие редакции, на котором в пьяном угаре под поп-музыку 1990-х гг. (группы «Мистер Малой», «Маша и Медведи», певица Натали) муж обнаруживает жену. Если Петербург был для героев дебюта Бычковой городом надежд, Москва в ее третьем фильме «Еще один год» — зона разочарований. И если счастливый финал в «Питер FM» выглядел фальшиво, казался слабым звеном аккуратно собранного замысла, здесь развязка, наоборот, дарит истории аромат подлинности. Фильм открывается панорамой московской пробки, в которой проводит вечера молчун Егор (Александр Филимонов), а утром он возвращается с работы к любимой жене. Его супруга Женя (Надежда Лумпова) — творческий человек. Но пока мастерской ей служит съемная квартира: заклеенное газетой изголовье брачного ложа органично смотрится вкупе с застиранным винтажным постельным бельем. Режиссеру важно подробно представить жизненный уклад молодоженов, зафиксировать их будничные беседы, поймать шутки, понаблюдать за интимной жизнью, дав понять, что как сексуальные партнеры супруги устраивали друг друга, причиной разлада в их семье становится и не разница темпераментов, а неумение Егора вписаться в сегодняшнюю действительность, найти свое место в мегаполисе.

⁵⁸ Мировая премьера фильма «Еще один год» состоялась 28 января 2014 года на кинофестивале в Роттердаме, где фильм получил главный приз в номинации «Большой экран».

Героине Бычковой «не повезло»: ее муж не художник. Жене предстоит смириться и перевести их отношения в новый формат. Хотя в качестве источника вдохновения в титрах указана пьеса Володина «С любимыми не расставайтесь», режиссер далеко уходит от первоисточника: сцены в зале суда, служившие «мясом» пьесы, изъяты совсем, единственный эпизод в ЗАГСе при регистрации расторжения брака решается на крупных планах как будто дурачащихся главных героев. А прощание и объяснение причин расставания недавних супругов переносится на обнесенную сугробами лавочку близ кишашей автомобилями перекопанной бульдозерами дороги: они выпивают коньяк в память о браке. Бычкова, по-прежнему тяготея к кинематографу «шестидесятников», с интересом наблюдает за тем, как распадаются отношения. В персонажном узоре нет ни одного случайного лица, ни одного предмета или детали интерьера, который не призван подчеркнуть основную авторскую мысль о «бездуховности погрязшего в пробах темного города».

Сюжет истории прост: молодая семейная пара переживает кризис. Карьера девушки складывается. Чувствуя охлаждение со стороны супруги и желая обратить на себя внимание, Егор решается на измену, а вскоре — и на развод. Однако в финале молодые люди понимают, что небезразличны друг другу. Будут ли они вместе, чем закончится внезапная встреча, предстоит решить зрителю.

После развода, на первом же свидании с представителем «запредельного мира» — антиподом Егора, Женя прозревает: молодой человек приглашает ее домой отведать чашечку чая с имбирем. А ведь когда-то (в одном из первых эпизодов фильма) Женя с легкой руки мужа поверила, что имбирь — это рыба. Однако Википедия развеяла ее сомнения: Егор просто подшутил над супругой. Но чтобы убедиться в том, что не все искусствоведы интеллектуалы и не все апатичные мужья достойны презрения, ей понадобилось тоже не очень много времени — всего один год.

«Июльский дождь» М. Хуциева является источником вдохновения режиссера больше, чем заявленная в титрах пьеса Володина, из которой Бычкова заимствует только финал. Задача режиссера — живописать процесс распада отношений, экранизировать прибли-

зительные представления современных молодых людей о браке, в контексте которых органичным выглядит показ размытого облика творческой молодежи столицы. Чаты, Википедия играют заметную роль в инициации героинь Бычковой и Германики. Итог приключений девушек можно лаконично оформить в поговорку: «Имбирь — не рыба, художник-возлюбленный — не гарантия карьеры музы».

ИНТЕРЬЕРЫ

Хотя фильм «Да и да» содержит фирменные черты кинематографа Германики (обладает специфическим внутрикадровым и монтажным ритмом, внимателен к деталям, лицам, соблюдает особенную обрядность), Валерия продолжает работать в локусе этнографии девичьих практик. Ее кино — сатирическая лирика с элементом дразнилки, причем в новой работе задирает она не обывателей, а представителей богемы, вовремя не разглядевших уникальную творческую личность в инфантильной, но бесконечно преданной идее самоотверженной любви московской барышне.

Цветовые пульсации, возникающие при совместной жизни главных героев «Да и да», призваны отразить особенный взгляд на мир влюбленных людей. Облик фильма формирует тиражируемый в пресс-материалах кадр-портрет художника: камера панорамирует на постель, на которой Антонин свернулся на смятых простынях в позе эмбриона. В «брачных эпизодах» девушка спит с избранником, прижавшись к нему сзади. (Если у Бычковой Егор — глава семьи, то здесь инициативу берет в руки женщина.) В финале похожим образом ее обнимает мать, признавая талант заново обретенной дочери. Семья и здесь — оплот, близкий сердцу предел. И то, что кажется плотью фильма, — лишь слегка покалывающая тонкая, как цыплячья кожа, глазировка, лопающаяся в финале от обилия украшений, чтобы обнародовать крепкую жанровую прослойку. Аналогами «уголочков» с дорогими сердцу хозяйки рукописной тетради адресами в «Да и да» служат рассыпанные по фильму респекты (камео Александр Виноградов, Владимир Дубосарский, Сергей Пахомов, Сергей Кагадеев), фрагменты песен поп-рока, поцелуйчики, признание в любви Германике в одном из паспортов Антонина, рисуночки,

анимационные вставки, тема бегущей с волками к освобождению девы, переходящая в клип на песню Вадима Самойлова с аллюзиями на «Антихриста» Ларса фон Триера.

Если в «Питер FM» главные герои Бычковой вещали вовне, раскрывались через общение с эпизодическими персонажами, и их диалог строился благодаря вовремя пойманым из динамиков радиоприемников и мобильных телефонов фраз, то в «Еще один год» связь с внешним миром осуществляется через экраны – навигатора, ноутбука. В них герои заглядывают, чтобы оценить обстановку. Женя творит на дисплее планшета: рисует баннеры, собирает картиночки, кадрики, ошметки слов и афоризмы и, обсуждая их с Егором, словно тестирует его на «профпригодность» – понимает ли, достоин ли. Значительную часть экранного времени занимают эпизоды, по которым можно судить о незрелом художественном вкусе героини, ее внимании к формированию собственного гардероба и имиджа мужа. Каждое утро Женя мучается с подбором подходящей одежды, всегда нуждается в советах, но с удовольствием использует готовые формулы, даже если поначалу упрямится. Она экспериментирует со стилем: то закрутит волосы в «пальму», прихватив детской резинкой, то сделает начес. Женя одевается нарочито нелепо, чтобы выразить во внешнем свой внутренний мир – хрупкого подростка, как будто не похожего на домашних девочек-хозяйюшек. Ее антипод – блондинка со старательно накрученными белокурами прядями, в семье которой по случаю празднования Нового года принято устраивать хлебосольные застолья и собираться за огромным столом на обнесенной кирпичным забором подмосковной даче. Женя хочет видеть в Егоре заботливого, преданного и неприхотливого мужа, но при этом, чтобы он носил яркую куртку и не был похож на охранника.

Впервые оказываясь в доме молодых супругов, зритель встречает интерьерную сетку с игрушками, на подоконнике – пластиковые фигурки, на столе валяются фантики шоколадных конфет и обкусанные дольки яблока. Женя – апологет ширпотреба не только в выборе саундтреков для расслабления, но и в оформлении своего жилища. Она старательно оберегает свой дом от всего, что попадает под категорию «гламурного» и «бывательского», – ни пледов с котятами, ни рассады фиалок, ни банок солений. Ведь по обилию кушаний на столе

ее соперницы, которую однажды предпочтет Егор, у «Еще один год» выигрывает разве только кинематографическое застолье «малины» в «Место встречи изменить нельзя» (реж. С. Говорухин). Итак, в первые минуты пребывания в доме Жени и Егора зритель ожидает встретить детей, но ими оказываются сами герои. Костюмы героини тоже призваны отразить ее ментальность: пуховые варежки, подаренные мужем, — только бестолково болтающийся на резинке аксессуар — милый, но бесполезный: руки и сердце Жени остаются свободными до сцены прощания на лавочке.

После развода Женя сталкивается со всем комплексом шоковых ощущений, связанных с печальным событием; впадает в состояние абъекции, которое Бычковой удается с успехом экранизировать в одном эпизоде — на новой съемной квартире героини. Режиссер прибегает к приемам фиксации «жизни врасплох»: здесь одни творят речь, а другие внимают. На первый план выходят подробности, эпизодические персонажи, а Женя хоть и присоединится к распитию алкоголя друзьями-коллегам, но безучастна в разговоре про проект Ефремова и Быкова⁵⁹ или постановку пьесы Ибсена в театре им. В. Маяковского — потому что ей хочется не говорить, но хотя бы на время обрести утраченное тело. И вот наступает время очередному экранному половому акту Жени и Егора. Теперь бывшие муж и жена выступают в роли любовников, она — хозяйка комнаты, в которую приходит он, теперь не она позирует перед ним, примеряя с утра наряды, предназначенные для прельщения столичной публики, а он спешно одевается и сухо прощается. Женя стала зрителем. Женя признала себя зрителем. Женя обрела Самость.

Путь к себе начался, когда героиня избавляется от «сценической площадки» — матраса с супружеского ложа: обязательная программа «откатана». Сюжет инициации Жени повторяет историю о Мухе-цокотухе: в финале она хочет увидеть в герое освободителя. Но он — ее Егор — не отчаянный Комарик, а Комар (такая семейная кличка закрепилась за ним в бытность мужем Жени) — существо хоть и крылатое, но ориентированное на стабильность.

⁵⁹ «Гражданин поэт» — проект 2011 года (вышло более 50 выпусков), в котором заслуженный артист РФ Михаил Ефремов читает в жанре политической сатиры, написанные Дмитрием Быковым.

*ТАЛАНТОМ МОЖЕШЬ ТЫ НЕ БЫТЬ,
НО СЕМЬЯНИНОМ БЫТЬ ОБЯЗАН*

Мораль трех фильмов может быть выражена таким перифразом. Без опыта брака героини Митты, Бычковой, Германики не могут найти свое место в этом мире, сформулировать себя и обрести Самость. И если измена в «Левиафане» А. Звягинцева – фильме-одногодке рассматриваемых картин – тотальная, перманентная: она не двигает сюжет, а выступает в роли метафоры (никто никого не любит, никто никому не верен), – то в «Еще один год» и «Да и да» она становится важным элементом инициального обряда. У героев Митты, Бычковой и Германики есть шанс на светлое будущее. Но есть еще один мотив, объединяющий рассмотренные выше работы, – тема жертвы.

Главные героини фильма «Шагал – Малевич» в финале отказываются от своего дома, и это символическое жертвоприношение наделяет их чудесным умением, которым они щедро делятся со всеми персонажами (в том числе умершими), населяющими красочный мир фильма. В «Еще один год» Она прозрела, обнаружив Его в травмпункте (Егору нанес травму пассажир, не пожелавший расплатиться за проезд) – не просто беззащитным, неприспособленным, но изувеченным большим городом. Для начинающей творческой дивы облик побитого мужа оказался невыносимым зрелищем, вызвал всплеск негодования и обострил чувство презрения, приблизив дату расставания. Зато осознав необходимость быть рядом с Егором, она сама попадает в больницу, и ей вырезают аппендикс. Бывший муж навещает в клинике «обновленную» Женю: без рудиментарного органа, без памяти об их разлуке. Развязка фильма дает надежду если не на исцеление брачных отношений, то на краткосрочную их имитацию.

Мотив вытесненного в тело аффекта использован и у Германики: женская психологическая травма, полученная после выхода из Воображаемого в Реальное, решается через мотив отсечения органа (Символического). В «Да и да» уже готовность к нему становится главной стадией развития отношений возлюбленных. Но автор, проявляя великодушие к своему экранному Альтер-эго, выбирает стратегию замещения: в жертву приносится не орган, а традиционное женское счастье. Когда после неудачного опыта опохмелки с

помощью урины у художника отказывают почки, Саша готова отдать свою почку. Но, как в волшебной сказке, перед ней открывается несколько вариантов взаимопомощи, самый безобидный из них – исцеление себя «живой и мертвой водой». Однажды в ночи девушка отчаянно пьет горькую и берется за краски. Так рождаются картины, разумеется, шедевры, наиболее выразительный из них – рыжая собака (кочующий из фильма в фильм Германики персонаж). И мастер-класс на тему жизни с творческим человеком постепенно приобретает черты Краткого курса творческой жизни. При этом Александра движима инстинктом сродни материнскому: она продает не только свои работы, но и пристраивает в добрые руки картины возлюбленного. Впрочем, деньги на лечение оказываются уже ненужными: художник внезапно исцеляется, и, кажется, пару ждет счастливое будущее. Но поскольку Саша обрела дар живописца, от традиционного мелодраматического финала авторы отказываются.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДОРОТИ В СТРАНЕ МУЖЧИН

Лингвистические привычки часто представляют собою первостепенные симптомы невыказуемых чувств.

У. Эко

Сюжет путешествия провинциальной девушки в большом городе оказался матричным для фильмов гендерной тематики текущего десятилетия. В 2007 году функции своего рода манифеста нового поколения российских женщин-кинематографистов приняла на себя «Русалка» Анны Меликян. Мелодрама молодого автора – история социального и гендерного неравенства, но в первую очередь фильм посвящен одиночеству человека в большом городе – месте, где одаренная девушка обречена на неудачу. «Русалка» получила серьезный резонанс за рубежом: сначала на фестивалях независимого кино, а в 2008 году была выдвинута в номинации «иностраннный фильм» на премию «Оскар» от России. Прежде всего иностранная публика считала в ней месседж о бедственном положении женщин в России, связывая образ жертвенной девушки, юродивой героини с образами русского фольклора, хотя автор использует фабулу сказки Ганса Христиана Андерсена.

Немая 18-летняя Алиса (Мария Шалаева) обладает чудесным даром исполнять любые желания. Приехав в Москву, она подрабатывает рекламным агентом, облачившись в костюм мобильного телефона. И ей открывается жизнь столицы, которая общается с «маленьким человеком» на языке рекламных слоганов: «Все зависит от тебя», «Не бойся своих желаний», «Следуй своей звезде» и т. п. Полюбив состоятельного молодого человека (Евгений Цыганов), Алиса, казалось бы, начинает жить новой жизнью: ей возвращается способность говорить, она чувствует себя чуть свободнее в тисках большого города, пробует бросить вызов условностям и ценностям общества потребления.

И, кажется, даже предательство кумира не убивает в ней надежды на чудо. Девушка дважды спасает возлюбленного от смерти, а в финале погибает сама. История жертвенной любви, мотив глухоты и попытки сформулировать собственную идентичность провоцирует сличение фильма Меликян с работой Валерия Тодоровского «Страна глухих» (1998, по повести Ренаты Литвиновой «Обладать и принадлежать»), героини которой после череды предательств бежали от мужчин, отказываясь от участи бесполезной жертвы, в призрачную страну счастья – страну людей с ограниченными возможностями.

Спустя почти десять лет с похожей историей выступает Василий Сигарев, но стратегия автора принципиально иная. В отличие от «универсальной» истории «Русалки» «Страна Оз», транслируя «местные каноны», не диагностирует, но препарировывает устои патриархальных отношений. Картина опирается на фабулу сказки Лаймена Фрэнка Баума «Волшебник из страны Оз»: путешествуя по незнакомому городу в компании собачки, наивная героиня встречает Страшила, Железного Дровосека, Трусливого льва. Использование фабулы западной авторской сказки в современном российском кино можно назвать симптомом обновления гендерных дискурсов на экране. Чаще всего авторы пытаются таким образом заполучить интерес зарубежной фестивальной аудитории, но в ряде случаев западная сказка оказывается эффективным инструментом для трансляции гендерных проблем внутри страны. В «Стране Оз» история поисков женщиной счастья (работы в пивном ларьке) в большом городе превращается в череду анекдотических историй и оборачивается поиском мужчины. Ленка ШабADIHова (Яна Троянова) выступает в роли сексуального объекта: визуальный ряд, пластические решения фильма отражают приоритет «мужского взгляда». В финале героиня находит того, кто способен вербализовать ее чувства в лице Романа (Гоша Куценко). Проблема женской идентичности смыкается с темой продажной любви. Идентичность женщины в «Стране Оз» определяется через принадлежность к проституции: по внешнему облику конструируется представление о главной героине. Она не отрицает свою принадлежность к «первой древнейшей», но ее идентичность формулируется посторонними людьми. Сама Ленка о себе говорит только несколько фраз: «Я из Новой Ляли» (читается как город, где обитают женщины «новой формации»), «Муж бил, вот и сбежала». Она не спешит на

работу, поездка в заветное Торфорезово в новогоднюю ночь для героини является лишь поводом для знакомства с чередой мужчин. «А у меня сестра копчик сломала» — лейтмотив и оправдание путешествия. Именно с этой по-детски невинной фразой героиня Яны Трояновой обращается к собеседникам-мужчинам. И ее речевой облик заставляет обратить внимание на то, что все герои картины — носители языковых масок, и именно анекдотические конструкции оказываются главным художественным средством авторов. Гипертрофированная покорность женщины ярко воплощена не только в героине Трояновой, но и в матери четырех сыновей в блистательном исполнении Инны Чуриковой.

Если на рубеже 1980–90-х гг. молодые женщины в кино («Маленькая Вера», «Авария — дочь мента», «Меня зовут Арлекино») бросали вызов старой этике, отказывались реализовывать свой статус положительной героини в рамках этических нормативов советской семьи и входили в большую жизнь с надеждой, то в 2010-х — со смиренным. Героиня фильма Сигарева схожа с протагонистом «Сказки про темноту» (2009) Николая Хомерики, ищущим свой идеал. Она вслед за героиней Алисы Хазановой повторяет: «Я русская». Но Лена абсолютно лишена субъективности, она даже не пытается изменить андроцентричный порядок.

Соль замысла «Страны Оз» — в героине. Ленка — женская вариация «обломка империи»⁶⁰, но ею утрачена не только память, но и речь. Не случайно с Шабадиновой сопряжены маркеры начала 1990-х гг.: пивной ларек, лосины, она не знает компьютера, никогда не пользовалась интернетом. Только на первый взгляд кино Сигарева женоненавистническое, ибо работает этот самобытный автор не в социальной драме, но в параметрах притчи. Портреты героинь Яны Трояновой (а она, безусловно, является открытием отечественного кинематографа последнего десятилетия) формируются на ярких языковых маркерах: «Ла-ла-ла», «Вы че» в фильмах Сигарева «Волчок» (2009) и «Жить» (2013). Недаром в «Жить» ее героиню именуют Гришка, тем самым авторы, пусть и шутливо, намекают на размытость женской идентичности, рисуя трогательные и достоверные взаимоотношения двух

⁶⁰ Подразумевается фильм Ф Эрмлера «Обломок империи» (1929), в котором в результате фронтальной контузии до Октябрьской революции мужчина терял память, а когда сознание и память вернулись, он оказался в неведомом ему мире — при социализме.

возлюбленных — молодых мужчины и женщины. Ленка же способна создавать комическое, но лишена дара воспринимать и распознавать комическое в конкретной ситуации общения. Не случайно в завязке фильма ее сестра дважды навещает своего любовника-грека, и оба свидания заканчиваются полетом женщины из окна многоэтажного дома. Женщина в «Стране Оз» призвана демонстрировать неэффективную коммуникативную практику. Женщина должна оказаться на больничной койке (название страны на русском языке читается и как ОЗ-маркер службы скорой медицинской помощи), ибо приобретенное увечье становится для нее единственным шансом получить предложение руки и сердца.

И хотя под карнавальным соусом «Страны Оз» не сразу улавливается критический потенциал, она демонстрирует кризис фаллоцентристской культуры (культуры, ориентированной на мужской тип восприятия) и незрелости феминистского дискурса в России. Параллельно путешествию Ленки по Новосибирску в фильме развивается и мужской сюжет: два алкоголика Андрей и Дюк (Андрей Ильенков и Александр Баширов) в ожидании женщины-сменщицы в том самом заветном ларьке празднуют Новый год и беседуют о жизни. Доморощенные философы не могут выйти за пределы мужских и женских характеристик, ролей, статусов и жесткой фиксированности полоролевых моделей поведения. «Раз дети появляются от унижения, значит, унижение — основа жизни», — заключает герой Баширова, и в финале именно ему поручается неожиданная травестия. Вообразив себя злой ведьмой Бастиндой⁶¹, Дюк сначала пытается изнасиловать приятеля, а после — поджигает ларек-фургончик, который искала Ленка.

Думается, это и есть редукция ключевой идеи фильмов о судьбе женщин в России. Авторы социальных драм 2010-х гг. обнаруживают: уродливым стало не общество, а сама женщина; не добродетель, а ее носители. Кривое зеркало фильма Сигарева, увы, скорее символично, чем авангардно.

⁶¹ Героиня переложения сказки Ф.Баума «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Актерская энциклопедия. Кино России. Вып. 2. М., 2008. 227 с.
- Аристархова И.Л. Слепляющий взгляд теорий репрезентации// Женщина и визуальные знаки. / Под ред. А. Альчук. М., 2000. С. 187–214.
- Бодрийяр Ж. Америка. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 123 с.
- Казючиц М.Ф. Норма жизни – игра // Искусство кино. № 11. 2014. С. 64–71.
- Калихман Д. Никитомихалковщина. Историческая память или сотворение мифа: два взгляда на русское прошлое. – М.: Пробел-2000, 2011.
- Кино России: Режиссеры. – М.: НИИК, 2010. – 290 с.
- Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. – М.: Когито-Центр, 2010. – 276 с.
- Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому. Минск, 1997.
- Левина Е.М. Русская фольклорная небылица. Автореф. канд. дисс. – Минск. 1983. – 54 с.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий А.Н.Николюкина. М., 2003. 1600 с.
- Разлогов К. Искусство экрана: От синематографа до Интернета. М., 2010. 304 с.
- Синявский А. Иван-Дурак: очерки народной веры. – М.: Аграф, 2001. – 464 с.
- Хроники кинопроцесса. № 5. – М.: ВГИК. 2012. – 320 с.
- Хроники кинопроцесса. № 6. – М.: ВГИК. 2013. – 247 с.

- Хроники кинопроцесса. № 7. – М.: ВГИК. 2015. – 285 с.
- Эко У. Вечный фашизм // Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб., 2000. С. 49–80.
- Alexander J., Giesen B., Mast J. Social Performance. Cambridge, 2006.
- Holmes, M. What is Gender: sociological approaches // Mary Holmes. – Los Angeles [etc.]: Sage Publications, 2007. – VI, 209 p. Bibliogr.: P. 183–201.

СПИСОК ФИЛЬМОВ И СЕРИАЛОВ

Фильмы

- «Беременный» (реж. С. Андреасян)
- «Волчок» (реж. В. Сигарев)
- «Воробей» (реж. Ю. Шиллер)
- «Гадкий утенок» (реж. Г. Бардин)
- «Да и да» (реж. В. Германика)
- «Два дня» (реж. А. Смирнова)
- «Дом» (реж. О. Погодин)
- «Дом ветра» (реж. В. Златопольский)
- «Елена» (реж. А. Звягинцев)
- «Елки» (реж. Т. Бекмамбетов, А. Войтинский, Д. Киселев, И. Йониас, Я. Чеважевский)
- «Еще один год» (реж. О. Бычкова)
- «Иуда» (реж. А. Богатырев)
- «Книга мастеров» (реж. В. Соколовский)
- «Кококо» (реж. А. Смирнова)
- «Мой папа Барышников» (реж. Д. Поволоцкий, М. Другой)
- «Охотник» (реж. Б. Бакурадзе)
- «Последняя игра в куклы» (реж. Г. Негашев)
- «Последняя сказка Риты» (реж. Р. Литвинова)
- «Распутин» (реж. И. Квирикадзе)
- «Роль» (реж. К. Лопушанский)
- «Самка» (реж. Г. Константинопольский)
- «Сибирь. Монамур» (реж. В. Росс)

- «Сказка про темноту» (реж. Н. Хомерики)
- «Служебный роман» (реж. С. Андреасян)
- «Страна Оз» (реж. В. Сигарев)
- «Три богатыря и Шамаханская царица» (реж. С. Глезин)
- «Черная молния» (реж. А. Войтинский, Д. Киселев)
- «Цитадель» (реж. Н. Михалков)
- «Шагал – Малевич» (реж. А. Митта)
- «Щелкунчик и Крысиный король» (реж. А. Кончаловский)
- «Энтропия» (реж. М. Саакян)
- «Я тоже хочу» (реж. А. Балабанов)

СЕРИАЛЫ

- «Закрытая школа» («Амедиа», СТС, 4 сезона)
- «Краткий курс счастливой жизни» (1 канал, 1 сезон)
- «Физика или Химия» («Костафильм», СТС, 1 сезон)
- «Школа» (1 канал, 1 сезон)

Нина Спутницкая

ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРА
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО И СЕРИАЛАХ:
КРИТИЧЕСКАЯ ИНТРОДУКЦИЯ

Монография

Редактор: Д.А. Сребницкая

Верстка: А.А. Михалёв

Дизайн обложки: М.Ф. Казючиц

Подписано в печать 11.05.2016 г. Тираж – 100 экз.

Объем – 7,8 п.л. Формат – 60х84/16.

«Академия медиаиндустрии», Москва, ул. Октябрьская, 105.