



Л.А. Зайцева

РОССИЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ 90-х В ПОИСКАХ ЗРИТЕЛЯ



Ли́дия Зайцева

**Российский кинематограф
90-х в поисках зрителя**

«ВГИК»

2018

УДК 778.5р(09)«1990»
ББК 85.374(2)

Зайцева Л. А.

Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя /
Л. А. Зайцева — «ВГИК», 2018

ISBN 978-5-87149-240-6

Автор исследует феномен российского кинематографа 90-х, утратившего сложившуюся десятилетиями мифологическую «почву», питавшую экранное действие. Книга предназначена для киноведов, историков кино и всех, кто интересуется вопросами отечественного кинематографа.

УДК 778.5р(09)«1990»
ББК 85.374(2)

ISBN 978-5-87149-240-6

© Зайцева Л. А., 2018
© ВГИК, 2018

Содержание

О чём говорит экран 90-х	6
Обращение к жанру	23
Мотивы и признаки перемен	27
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Лидия Алексеевна Зайцева

Российский кинематограф

90-х в поисках зрителя

© Зайцева Л.А., 2018.

© Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова

О чём говорит экран 90-х

Системный кризис в кинематографе начала 90-х возник как следствие множества негативных явлений, обрушившихся на россиян, прошедших годы «перестройки», оказавшихся перед фактом распада СССР... И если извлечь из забвения названия картин хотя бы одного только 1991-го года, то окажется, что практически все они достаточно точно отразили отчаянное состояние, напряжённую обстановку, безысходность смутного времени. Поражаясь однообразию тональности киносюжетов, не могу отделаться от мысли, что именно они составили своего рода духовный портрет времени. Казалось, зритель мог захлебнуться от обилия фильмов. При этом, что ещё более удивительно, – фильмов современной тематики. О нашей жизни тех лет, увиденной глазами множества неведомых авторов, часто не имевших специального образования не только в области искусства кино, а даже и навыка, в принципе, позволявшего взять в руки съёмочную камеру... Сотни, несколько сотен (официально зафиксировано больше трёхсот) в год (История отечественного кино. М.: Прогресс-триада, 2005, с. 461). Однако, нельзя упускать из внимания, что это едва ли не главное из обстоятельств, определивших уровень массовой кинопродукции 90-х.

Названия, правда, кое-как можно разыскать. Отдельные энтузиасты-киноведы пытались составить справочники: проектов, съёмочных групп, картин – «однодневок». Их великое множество. Кризис кинопроизводства открыл дорогу, в основном, энтузиастам... с деньгами...

И эта, казалось бы, внекинематографическая «подробность» едва ли не прежде всего характеризует кинопроцесс десятилетия. Её нельзя упускать из вида как своего рода базу по отношению к условиям кинопроизводства в 90-е. Годы спустя профессионалы назвали поток подобных картин «кино за три копейки» (ТВ, А. Панкратов-Чёрный и др.), поскольку чаще речь шла не только о затратах на производство фильма, а главное – об огромных «откатах» при оформлении таких добровольных взносов.

Из того, что сохранилось и может быть расценено как отражение неоднозначной ситуации на экране, легко составить разноплановую картину репертуара. И всё же, при некотором отборе однотипных замыслов, при схожих уровнях их реализации, перед нами остаётся довольно характерный перечень фильмов, воплотивших, прежде всего, облик 90-х, единодушно названных «лихими». А на характерном лице экрана всё-таки проступит, пусть не сводимый к единому, ответ социально-растревоженного времени.

Почему же 90-е имеет смысл рассматривать как отдельный период?

Прежде всего, именно его «границы» вмещают колоссальные социальные сдвиги в жизни российского общества, их отражение зримо обозначилось на всех уровнях существования человека.

С самого начала десятилетия, в 1991-м году – распад СССР, череда противостояний субъектов «нерушимого»... Эти процессы сказались на всех сферах. Затронули, конечно же, и кинематограф. Он ведь был своего рода барометром, чутко реагирующим на малейшие колебания в жизни социума. Каких бы тем, проблем ни коснулся отечественный экран, анализ и комментарии исходили от автора – человека сегодняшнего дня...

Ситуация в киноотрасли не могла не сказаться на художественном уровне произведений. В фильмах тех лет отчётливо виден переломный характер экранной речевой основы.

Если до 90-х шёл поиск новых художественных решений (то есть, фильм двигался в направлении искусства экранного авторского «слова») на основе кинокультуры, сложившейся на прежних этапах, то теперь агрессивно проступает отказ от них. А в большинстве случаев элементарное незнание об их существовании.

Тогда что же взамен? Ведь «безъязыкая» система общения с аудиторией существовать, а тем более развиваться, не способна. И наш кинематограф (с чем не поспоришь) оказался именно в такой ситуации.

Самоустранение автора так называемого нового кино стало точкой отсчёта в процессе изменения устойчивой модели киноречи, своего рода мифологической системы (или идеологии прежних этапов). Да что там! Она рухнула буквально в одночасье, как в 1990-м бетонная стена, разделившая когда-то Германию на две идеологически несовместимые части... И отказ от прежней идеологии стал характерным знаком наступившего периода.

Однако с годами становится очевидным, что далеко не всё уже в те годы оказалось безвозвратно исчезнувшим.

Наряду с колоссальными потерями не только держались «на плаву», но и отражали внушительный, яркий образ наступившего беспредела, пусть немногие, однако весьма достойные произведения. Как бы исподволь, в облике сегодняшнего дня, в отражении подробностей меняющейся жизни на экране возникли отдельные штрихи, говорящие о стремлении отыскать основы новой киномифологии.

На протяжении практически всех 90-х ряд фильмов (уже известных из «оттепели» мастеров и немногих из начинающих) всё-таки продолжали наследовать язык выразительной киноречи, что не позволяло совсем уж пропасть диалогу экрана со зрителем.

О чём же говорит экран 90-х?

Начало периода обозначило состояние неустойчивости, некоего опасения, страха перед наступающим временем, какое-то магическое напряжение ожидания, предчувствия катастрофы. С убеждающей доходчивостью оно отразилось в таких картинах, как «Авария – дочь мента» (1989, реж. М. Туманишвили), «Беспредел» (1989, реж. И. Гостев), «Идеальное преступление» (1989, реж. И. Вознесенский), «Казённый дом» (1990, реж. А. Мкртчян), «Семья вурдалаков» (1990, реж. И. Шавлак, Г. Климов).

Даже в таком, как «Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным» (1989, реж. Ю. Кара). Перечень можно продолжить, что лишь усилит впечатление.

Легко понять: обилию хлынувшей «чернухи» прежде всего способствовали события реальной жизни.

В начале 90-х (распад СССР) страна пережила самые значительные перемены, что повлияло не только на массовое, но и на художественное сознание. В первую очередь, конечно же, на художественное сознание. Именно это в системе абсолютно неожиданных, казалось бы, превращений нашло отражение на экране.

Примером вполне могут стать названные фильмы. Они задали воссозданию происходящего в реальной жизни тревожный, мрачный, практически беспросветный настрой. И это состояние постепенно становится всё более однозначной характеристикой этапа. Давшего, в частности, имя одному из сборников бесед с кинематографистами – «Кино эпохи перемен» (Студенческий сборник. М.: ВГИК, 2004 г.). Нейтральное на первый взгляд, оно на самом деле повторяет древнюю восточную мудрость, грозящую каждому, кому судьба назначила жить в подобное время...

Перечисление социальных катастроф, пережитых Россией за десятилетие 90-х, сегодня легко найти во многих исследованиях, учебниках, публицистических статьях. На отечественные экраны эта пора мощным потоком двинула «негатив», в атмосферу которого оказался погружённым обычный человек.

Характерно, что из фильма исчезает традиционный для нашего кинематографа образ героя. Человека «социума» – деятельного, ищущего, видящего перед собой цель. Даже от «антигероя» 80-х новый персонаж принципиально отличается: пассивно-созерцательным равнодушием ко всему. Тот, в 80-е, всё-таки протестовал... Безвольное наблюдение за происходящим превращает его теперь в жертву – злых сил, негативной энергии, как бы разлитой вокруг...

Так преобразуется центральное звено характерной для нашего кинематографа системы.

Если обратиться к фильмам добротных профессионалов, мастеров талантливых, всегда авторски анализирующих действительность и теперь не уходящих от перемен в жизни общества, то становится только ещё более очевидно, что состояние панического страха перед агрессивно наступающим беспределом – самое характерное явление для кинематографа начала 90-х.

К подобным надо, конечно же, отнести ленту «Астенический синдром» (1991, реж. К. Муратова). Картина ошеломляюще воздействует жёсткостью анализа духовного состояния человека, оказавшегося в условиях наступившей жизни.

Интеллектуального, деятельного героя К. Муратова погружает в обыденную среду. И эта нехитрая сюжетная конструкция обнаруживает его неспособность нормально существовать (на эмоционально-психологическом уровне) в данных обстоятельствах и в подобном окружении.

Умение К. Муратовой соотносить состояние ведущих персонажей с бытовым реальным окружением человека уже в 70–80-е годы выделяло её кинематограф из череды многих своеобразных художественных решений. Теперь, картина «Астенический синдром» выявила прежде всего характер времени, его воздействие на личность современника.

Своего рода растерянность, утрата жизненных и нравственных опор характерны также для персонажей фильма С. Соловьёва «Чёрная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989). Экран отразил самочувствие молодого героя, оказавшегося в обстоятельствах наступившего времени. И если «Асса» (1987) заканчивалась единением, надеждой молодых, собравшихся на огромном стадионе, то «...Роза...», напротив, поражает тесными интерьерами, узкими коридорами, плотно заставленными уголками, из которых, похоже, нет выхода. Хотя и спасения укравшемуся в них человеку они не приносят.

Этот образ стеснённого, замкнутого пространства окажется авторским словом множества фильмов, характеризующих 90-е. Ограниченные площадки интерьеров, а затем и бесконечные свалки, помойки, ставшие примелькавшимся придорожным пейзажем, постепенно вытесняют бескрайность дорог на экране времени оттепели. Повторяясь во многих фильмах, они по-своему претендуют на роль ещё одного слагаемого, если говорить о процессе зарождения новой мифологической основы повествования в кино.

Что имеет в виду подобная символика принципиально изменившегося образа пространства, характерная на этом этапе для картин ведущих мастеров, знаковых для поколения времени «оттепели»? И хотя ответ лежит, скорее всего, за пределами киноведения, экран начала 90-х предлагает зрителю самостоятельно решать эти и подобные вопросы. А их всё отчётливей формулирует кинематограф, рассматривающий поведение человека.

В частности, речь идёт об обострённо-конфликтных отношениях. Так, фильм А. Рогожкина «Караул» (1989–1990) тоже рассматривает человека в условиях максимально замкнутого пространства. Буквально замкнутого. Именно в том смысле, что регламент военной службы резко и однозначно ограничивает круг (места событий, времени, партнёров) возможного выявления личности человека.

Такой анализ личности в вакууме «самопроявления» оказывается, по А. Рогожкину, адекватен тем условиям, в которых как бы из тёмных углов человеческой психики мощно выплёскивается потенциал негатива, многократно умноженный за счёт отсутствия каких бы то ни было сдерживающих факторов.

То есть, здесь не идет речь о нравственности. Будучи одногодками и лишь волей случая поставленные в неравные условия по отношению друг к другу, парни (конвоиры и ээки) ведут себя так, что у зрителя возникает некое подобие «модели» общественного устройства, в котором действительно – и законно – царит беспредел...

Да к тому же ещё и отсутствие выбора – выхода, дороги, когда-то открытой молодому герою оттепели... Её даже не пытается искать персонаж экрана 90-х.

Подобное же, по существу, впечатление оставляет и происходящее в фильме А. Балабанова «Груз-200» (2007).

А. Рогожкин и А. Балабанов, мастера, в сущности, одного поколения, очень активно в этот период осваивают действительность как материал, требующий беспристрастного авторского анализа и бескомпромиссных оценок. Однако, если А. Рогожкин более основательно пробует разобраться при этом с возможностями собственно кинематографа, разных способов анализа действительности за счёт сюжетного, жанрового своеобразия, способов реализации художественного образа среды экранного действия, что более отчётливо проявится в его следующих картинах («Блокпост», 1998, «Кукушка», 2002...), то для А. Балабанова более характерна по-своему изысканная однонаправленность обличающей тональности, мастерский анализ подробностей с точки зрения негативного восприятия действительности. Этим рано ушедшим из жизни мастером резко и однозначно рассказано о катастрофической «эпохе перемен», в которую ему было отпущено судьбой реализовать в художественных образах своё личностное представление о действительности.

Ещё более жёсткие сюжеты, анализирующие сложившуюся ситуацию, приходится на воссоздание подробностей войны. Видимо, для мастеров, которые обращаются к нравственным проблемам современного человека, более открытыми и максимально обострёнными условиями проявления характеристики наступившего времени оказываются именно такие обстоятельства.

В ряду подобных произведений отдельного разговора заслуживает картина «Дамский портной» (1990, реж. Л. Горовец).

Редкий случай для экрана 90-го, где речь идёт о событии времени Великой Отечественной войны, всего об одной из знаковых страниц её истории – трагедии Бабьего Яра, когда были уничтожены тысячи мирных граждан. Ничто не могло спасти этих бессмысленных жертв: от детей, только ещё начинающих жить, их матерей, впервые испытавших радость взросления собственного ребёнка, до мирно стареющих, никому не приносящих тревог, тихих от природы мастеров совсем негромкой профессии и как-то не ожидающих зла, враждебности от людей.

Почему же именно такой сюжет всплыл вдруг на экране 90-го? И. Смоктуновский в главной роли мудро и проникновенно рассказал о судьбе прожившего тихую жизнь человека, оказавшегося в плотном потоке таких же безвинных людей, покорно и почти не понимая своей участи, идущих к Бабьему Яру...

Может, по-своему некорректно рассматривать этот момент в истории кинематографа начала 90-х, столь отчётливо и однозначно совершившего разворот от традиционного для советского экрана киногероя к человеку потерявшему, утратившему потребность выхода из замкнутого пространства, способность контакта с окружающими. Чаще всего и не ищущего выхода, а тихо и безнадежно «плывущего по течению»... И в «Астеническом синдроме», и в «Карауле» или «Грузе-200», и даже в «Дамском портном», где безликая враждебная сила гонит в смертельную пропасть Бабьего Яра огромную массу людей, целый народ, подвергнутый унижению и истреблению.

Стоит, наверное, напомнить, что в своё время поэт Е. Евтушенко написал поэму «Бабий Яр». Так вот тогда, в условиях «оттепели» автор даже услышал отдельные упрёки – в излишней трагичности, в безысходности образного звучания поэтического текста. Фильм «Дамский портной» с пониманием и сочувствием к героям картины, к народу, подвергнутому истреблению, оказался востребованным в контексте 90-го года...

Эти произведения начала периода стали своего рода точкой отсчёта явлений, характерных для целого десятилетия 90-х, – с его негативным восприятием жизни, угасающей на глазах энергией сопротивления обстоятельствам. Со всё более замысловатыми сюжетами, анализирующими реальную ситуацию. Какую бы модель исторического времени ни привлекла картина

90-х, логика событий, развитие действия, оказалось, непременно приводили к ситуации, характерной именно для анализа происходящего сегодня, сейчас.

И этим загадка поворотного момента (для истории страны, в первую очередь) в кинематографе России, переоценка автором отношения к окружающей жизни в высшей степени характерна. Это можно видеть как на примере фильмов, спустя годы застывших, наверное, навсегда на полках кинофондов, или вовсе пропавших, так и тех немногих, что сохранили для нас облик и образ времени загадочных, смутных, лихих 90-х годов.

Названная здесь часть из них оказалась только началом процесса – разрастания способов отражения на экране времени перемен...

Сложно из нашего сегодняшнего далека осуждать авторов за этот настрой, упрекать в утрате представлений о назначении истинного искусства. Да такое понимание жизни экраном и не имело перспектив развития, не способно было к глубоким образным обобщениям. Отразившая реальность «триада» (инертный герой, бездорожье, дом-свалка) оказалась, как показало время, не имеет ресурсов для обновления, нежизнеспособна...

Новое поколение вставших к кинокамере молодых, жёстко отодвинувшее мастеров прошлого призыва, ничему не успело ещё научиться... Да их фильмы в большинстве случаев так и не вышли на экран. А потому можно только сочувственно вдуматься в смысл названий некоторых из картин 90–91 гг.: «А в России опять окаянные дни» (1990, реж. В. Васильков), «И чёрт с нами» (1991, реж. А. Павловский). Или: «Каталажка» (1990, Г. Кеворков), «Кошмар в сумасшедшем доме» (1990, реж. Н. Гусаров), «Час оборотня» (1990, реж. И. Шевченко). А ещё: «Самоубийца» (1990, реж. В. Пендраковский), «Сатана» (1990, реж. В. Аристов). К тому же: «Убийство в ночном поезде» (1990, реж. А. Махмудов), «Убийца» (1990, реж. С. Мартыанов), «Убийца поневоле» (1990, реж. М. Баймухамедов), «Я не хочу так больше жить» (1990, реж. О. Байджигитов)...

На подобных сюжетах, звучащих как отчаянный крик (не о помощи, а именно гибельный, безнадежный крик), лежит знак неверия – ни в спасительное искусство вообще, ни в способность кино достучаться до человека.

По этой же причине, обращаясь к подобным фильмам, нет смысла рассуждать о творческом наследии, о способах киноречи, о каких-то попытках обогащения экранного языка. Нет реальной надежды и на то, что хоть часть подобных картин сохранилась как явление, запечатлевшее начало перемен: времени, в корне изменившем жизнь.

Однако даже в этом однотипном потоке можно выделить и отдельно рассмотреть несколько фильмов, не просто оставшихся в памяти парадоксальностью восприятия реальности, но и сказавших о состоянии человека, поневоле оказавшегося в условиях, полностью исключающих его представление о нормальной жизни. Часть из них не должна быть забыта не только текущей критикой, но и историками кино.

Один из таких – фильм «Нога» (1991, реж. Н. Тягунов, сц. Н. Кожушаная) – картина исключительная и одновременно типичная для тех лет.

...На экране обычный двор, подростки... Множество деталей, оттенков настроения, характерных моментов обыденной жизни обращены к зрительской памяти. Наверное, разговор о беспечной открытости людей времени «оттепели»...

Герою идти в армию (акт. И. Охлобыстин)... Родом из юности Б. Окуджавы и М. Калика, он готов искренне служить. Знает вкус дождя, влажную теплоту света сценариев Г. Шпаликова, беспечность мальчишек из ранних фильмов Г. Данелии и М. Хуциева... И безоглядно ступает на дорогу, ведущую к Афгану... Случается, однако, так, что, подорвавшись на mine-ловушке, парень теряет ногу...

И сюжет картины – не просто о фантомной боли. Отсутствующая нога обретает отдельную жизнь (исп. роли П. Мамонов). События развиваются в традиции гоголевских фантазматических («Нос»).

Двойник-фантом непринужденно вводится в сюжет сознанием человека, замученного бесконечной болью. Мучительные поединки парня и двойника-фантома изменяют психику, мироощущение человека... Обретая всё большую власть, Нога становится реальным проклятием и злом, обустроивая собственное «царство» на жизненном пространстве поверженного героя. Им всегда теперь существовать вместе. А прошедший Афган вчерашний мальчик станет бессильно, отчаянно проклинать судьбу, тогда как царствующий двойник буквально вытеснит его из реальной жизни... Бессмысленно, видимо, уточнять, что в атмосферу предвоенного двора с открытыми настежь окнами, к состоянию ожидания некоего счастливого будущего отчаявшиеся, озлобленные герои картины больше уже никогда не вернуться.

К сожалению, авторы «Ноги» – и довольно успешная сценаристка Н. Кожушаная, и режиссёр Н. Тягунов, не снявший больше ни одного фильма (да и этот не был в прокате, сохранившись только на нестандартных носителях), – довольно рано ушли из жизни...

Другой, снятый режиссёром Л. Бобровой фильм «Ой, вы, гуси», – тоже полнометражный дебют. Следующие её картины упрочили мнение о мастере как истинном знатоке глубинной российской деревни. С её непредсказуемо широкой душой, беспробудным пьянством, непробиваемым природным оптимизмом, позволяющим стойко держаться корнями, храня в себе веру в самое лучшее...

Чёрно-белая игровая картина возрождает приверженность экрана к документальности (как цвет не прижился в хроникальных сюжетах, так и чёрно-белая фактура игрового фильма невольно ассоциирует его с репортажной съёмкой). Постановочный сюжет Л. Бобровой серьёзно претендует как раз на достоверность отражения истинной жизни. В главных ролях, при этом, снялись реальные крестьяне – братья, оба алкоголики.

Сценарий вольно излагает реалии непридуманной жизни. Хроникальность изображения вовлекает в орбиту восприятия беспросвет существования человека на фоне завораживающе-прекрасных пейзажей (герои, объясняясь в кадре по-деревенски остро и эпатажно, не поддаются авторской правке реплик и монологов). И это даёт возможность окружающим обстоятельствам выглядеть такими, какие они есть на самом деле. Есть смысл принять столь любопытное свойство режиссуры автора «...Гусей...» за попытку обновления глубины отражения жизненной ситуации: ведь такой взрывной силы сочетание истинной достоверности, художественной погруженности её фрагмента в окружающее природное пространство – не встретишь у других мастеров, работающих рядом.

И, в принципе, – обратившись к обычному человеку, к непридуманной жизненной ситуации, молодые оказались вполне способными разглядеть и настоящую боль, и неприкрашенную банальными фантазиями жизнь...

Эмоционально обжигающая правда экрана покоряет у Л. Бобровой. Однако не покидает ощущение отстранённости этого загадочного мира, как бы выведенного за пределы реальной действительности.

Своеобразным аналогом непридуманной жизни, близким по авторскому настрою и эмоционально объединяющим происходящее в кадре действие, выглядит, как представляется, картина «Облако-рай» (1991, реж. Н. Досталь).

Сценарий (Г. Николаев) был написан значительно раньше. В нём основательно до монументальности, эксцентрично до изумления отразилось время, предшествующее 90-м... Ситуация этакого вселенского застоя.

...Сфинксы-бабушки на скамеечке у подъезда, тесноватые коммуналки, сочувствующие-равнодушные соседи... Все и обо всех давно уже знают... Тягуче-однотонная жизнь лишь на миг очнулась неожиданно (для него самого) от оброненной парнем фразы о скором его отъезде... В момент оказались разобранными нехитрые вещички, объявились претенденты на комнату... И пришлось ему наскоро собраться, а поутру отбыть на случайной попутке, положив на колени гитару... С этим всколыхнувшаяся, было, застылость снова обрела равновесие.

Так достоверно и впечатляюще воссозданное в сценарии время застоя оказалось способным сказать о многом: авторское ощущение атмосферы в действии, в деталях, в поведении персонажей проступает не просто как фон вовсе ничего не значащих событий. Она сама, эта атмосфера, и есть герой задуманного сценария. Застывшее болото, остановившаяся жизнь, сонное бездумье как бы перетекает из кадра в кадр, погружая зрителя в пришедшее на смену «оттепели» равнодушие и апатию.

Однако режиссёр Н. Досталь не зря задерживает зрительский взгляд на календаре. Тот висит на двери в комнате героя и слегка покачивается каждый раз, когда кто-то из соседей входит, чтобы обозначить свои притязания на ту или иную вещь, уже как бы бесхозную. На этом календаре – 1991-й год...

Так деталь оказалась знаковой: она вносит значительные коррективы в авторскую трактовку несколько лет пролежавшего без движения сценария о времени застоя. Теперь на первый план выходит человек, «выталкиваемый» из социума. Его реальная судьба в начале 90-х, поразительное равнодушие к ней со стороны окружающих, общества, где каждый оказывается «сам за себя»... И не столько бабушки на скамейке, сколько ближние, с детства знакомые соседи агрессивно занимают его жизненные позиции, не оставляя парню путей отступления.

Равнодушие к судьбе ближнего, экстаз лёгкой «наживы», вовсе незавидной, составляют эмоциональное пространство коллективного действия. «Проводы» соседа по силе воздействия уже далеки от состояния «застоя»: равнодушия, инерции... Именно агрессия изменила акцент авторской тональности. Приблизила внутрикадровый комментарий к сегодняшнему дню. К самочувствию человека 1991-го года... И практически каждая реплика, взгляд, движение в кадре приобрели эту мощную энергию агрессивности, совсем далёкую от инертности застойных лет, определяюще-характерную для атмосферы 90-х...

Так получается, что кинематограф, погружившись в новое измерение характера современности, выявил совсем иные акценты, изначально, наверное, дремавшие в самом раннем варианте замысла. То есть, в этом случае с уточнением времени, оно, оказавшись в иной, социально изменившейся ситуации, вдруг выявило свой скрытый до поры психологический потенциал.

Движение художественного произведения (сценария) из одного исторического периода в другой (фильм) произошло посредством уточняющей предметной детали. Календарь на двери в комнате героя, слегка покачиваясь, побуждает зрителя осознать атмосферу происходящего на экране. За эти годы оттепель и застой сменились временем перемен. Жизнеописание двора из одного контекста («Я шагаю по Москве», Г. Данелия) перешло в другой («Облако-рай», Н. Досталь) – по мере эволюции массового сознания...

Это говорит и о том, сколь значительной может быть выразительная сила экранной детали. В данном случае она привлекает не наличием конкретного предмета в более чем скромно обустроенном жилище героя, ей отводится по существу знаковая роль в характеристике изменившейся психологии людей с наступившими новыми временами. Ведь именно об этом идёт речь, когда соседи энергично делят между собой «освобождающиеся» предметы утвари. Накрыв на стол, организовав шумные проводы (в прежних традициях), они радушно и доброжелательно делят «по совести» вещи, уже не замечая стоящего поодаль хозяина.

Фактически на долгие годы российский экран отправил в небытие и другой знаковый для того времени фильм – «Цареубийца» (1991, реж. К. Шахназаров).

Если экранный вариант «Облако-рай» открывает преемственность, казалось бы, разных периодов – перетекание застоя в беспредел, – то «Цареубийца» по-своему рассуждает о вине поколений перед историей собственной страны. О расплате каждого за злодеяние, совершенное, как казалось когда-то, во имя великой цели... Этим «Цареубийца» перекликается с другой знаковой картиной предшествующей эпохи – «Покаянием» Т. Абуладзе (1984).

Покаяние за преступление отцов авторами «Царевубийцы» воспринято как возмездие времени поколениям живущих сегодня. Пространство здесь очерчено границами всего двух интерьеров: преступления (дом Ипатьева, где была расстреляна царская семья) и наказания (психбольница)... Пациент, считающий себя убийцей царской семьи в 1918-м году, и врач, пытающийся его исцелить посредством «ролевой игры», оказываются вовлечёнными в обстоятельства давней трагедии.

Время за счёт перепадов растревоженной памяти наделяется безграничностью. Врач постепенно обретает черты и приметы, говорящие о его воплощении в образ убиенного большевиками императора Николая II.

К. Шахназаров (а со временем он подтвердил свой интерес к композициям, анализирующим духовную жизнь, личность героя) реализует конфликт сложнейшего по психологической напряжённости противостояния. Если Т. Абуладзе находил разрешение проблемы, приведя к раскаянию следующее поколение, то у К. Шахназарова речь идёт не о раскаянии во имя прощения, отпущения греха... Замкнутое пространство и выразительная протяжённость исторического времени «диалога» жертвы и палача – проблема вечная. Человек принимает на себя содеянное предшествующими поколениями и всё же не получает при этом избавления – ни от покаяния, ни от раскаяния. Вина остаётся навсегда.

Хотелось бы обратить внимание ещё и на то, что в общем потоке фильмов всё отчётливее проявляется разделение на картины, способные привлечь реальное зрительское внимание, и фильмы-однодневки.

Количество последних буквально зашкаливает. Хотя и здесь, кажется, намечается возможность некоего перемещения акцента. Правда, к ещё более мрачной тональности. Это, наверное, говорит и о том, что масса нахлынувших в кинопроизводство непрофессионалов пытается удержаться на плаву, обращаясь к тому, чего ещё никогда «не показывали» (криминал, бесовщина, «чернуха» с «порнухой» и проч.). Эта линейка, как ни странно, будет только прирастать с каждым годом, открывая всё новые запретные шлюзы...

Однако, вместе с тем, параллельно, пусть единицами, увеличивается прослойка картин, выполненных профессионалами и, как правило, обращённых к серьёзной, актуальной для времени тематике. В них бережно воссоздаётся культура выразительного языка. Находит отражение характер непростого времени, ставятся вопросы, поистине актуальные не только для сегодняшнего дня. Проблема личностной идентичности, цена человеческого общения, нравственной ответственности поколения за содеянное не только в прошлой, но и в сегодняшней жизни. Те сущностные вопросы, решением (или постановкой) которых занималось истинное искусство во все времена.

По этим причинам анализ периода 90-х, кажущегося на первый взгляд провальным и так представленным в совсем немногих критических обзорах, может быть более основательно пересмотрен. В первую очередь за счёт разделения общего неконтролируемого потока картин на откровенную «чернуху» и вполне достойные кинопроизведения.

Активно развернувшийся «теневого бизнес» продолжает наращивать массовое производство дешёвых поделок. Может быть, и не случайно прокат не только не успевает, но и в каком-то смысле сопротивляется однотипным сюжетам-однодневкам. Так, недавно модная «убойная» тематика, похоже, идёт на убыль: из картин подобного типа уже совсем немногие оказались в зоне внимания. Среди них «Арифметика убийства» (1991, реж. Д. Светозаров), «Бегущая мишень» (1991, реж. Т. Теменов), «Террористка» (1991, реж. С. Раздорский), «Цена головы» (1992, реж. Н. Ильинский). Такое впечатление, что азарт производства фильмов подобной тематики, спрос на них полутеневого видеорынка существенно угасает. Зато рядом вдруг оказалась открывающая новую нишу лента зарубежного производства «Неизвестный с хвостом».

Интерес ко всякого рода чертовщине так же волнообразно начинает нарастать, чуть оттеснив при этом явно романтизированный криминал.

Однако не всё так просто. Именно теперь целый ряд фильмов постепенно группируется вокруг прежде практически не представленной на экране тематики. Крепнувший дикий кинобизнес бросился разрабатывать ещё одну поистине «золотоносную жилу»: в ход пошли сюжеты сексуального свойства.

Вот некоторые из говорящих названий (прокатные данные об этих картинах, как практически и обо всех остальных фильмах 90-х, в большинстве, отсутствуют: многие просто не выходили в прокат). И всё же:

«Болотная стрит, или Средство против секса» (1991, реж. М. Айзенберг), «Обнажённая в шляпе» (1991, реж. А. Польшинников), «Путана» (1991, реж. А. Исаев), «Рабэ вумен» («Резиновая женщина», 1991, реж. С. Гурзо-мл.).

Несколько, может быть, неожиданно на этом фоне выглядит пара картин более близких современной тематике. Их авторы обращаются к политико-социальным проблемам: «Деревня Хлюпово выходит из Союза» (1992, реж. А. Вехотко), «По Таганке ходят танки» (1991, реж. А. Соловьев).

Парадокс (а может, и авторская находка), способный привлечь внимание зрителя, заключается в несовпадении величин. Иронично прикасаясь к совсем недавним событиям из нашей реальности, экран, смеясь, как бы предлагает расстаться с ними, отбросить как позабавившую мир нелепость, исторический казус.

При этом стоит обратить внимание на то, что картины подобного рода (и о криминале, и о прорвавшейся на экран сексуальной тематике, и с аллюзиями по поводу политической напряжённости тех дней) уровень авторского «посыла» зрительному залу формулируют, в большинстве, прямым текстом – в названии картины. Как правило, сама она при этом уже не содержит каких-то особых «акцентов» в подаче событийного материала, способных выявить авторское участие в его осмыслении. То есть, стоит обратить внимание, – если речь о киновыразительности, о языке подобных картин, – что только лишь словесная формулировка названия уже целиком исчерпывает смысл так называемого замысла. Картина развлекает, иллюстрирует, забавляет зрителя своей парадоксальностью, вседозволенностью.

К ним можно было бы отнести и некоторые ленты профессиональных кинематографистов. Например, картину «Прорва» режиссёра И. Дыховичного (1992).

Реальный исторический фон (снятые когда-то А. Медведкиным на экспериментальную цветную плёнку документальные кадры парада 1938 года) сочетается в «Прорве» с гиперболически-эпатирующим рассказом о пегой кобыле, которую для С. Будённого чекисты перекрасили в чёрный цвет и «превратили» в жеребца, навесив внушительный искусственный фаллос... В острейшей сатирической стилистике фильм представляет, по сути, трагическую историю: и сотрудников НКВД, которые в финале все попадают под расстрел, и женщины, прошедшей ад общения с подобными нелюдями, став точно такой же перемолотой временем жертвой... Лик «большого террора» проступает на фоне столичной архитектуры: кичливого сталинского ампира... Со временем, правда, эта картина, с её гневным разоблачительным пафосом, выйдя она в прокат, смотрелась бы как явный анахронизм.

Зато оказались живучими сюжеты, затрагивающие более основательные темы – духовной цельности человека, цены каждой отдельной жизни, личности. Здесь речь может идти о фильмах «Гений» (1991, реж. В. Сергеев), «Небеса обетованные» (1991, реж. Э. Рязанов). Один – о не востребоваемости истинного таланта, загубленного обществом потребления. Другая картина – о равнодушии наступившего времени к людям, практическая целесообразность которых, с прагматических позиций, стала равна нулю...

Экран, казалось, обходит стороной, старается напрямую не касаться реальных проблем начала 90-х. Однако сама история происходящего в кадре, судьбы персонажей, развитие

сюжета как бы охвачены отчётливо прописанной атмосферой, властной над жизнью людей тех лет.

Герой фильма «Гений» (акт. А. Абдулов) – один из них. Судьба таланта в условиях беспредела как раз и содержит размышления авторов о сегодняшней ситуации невостребованности, безуспешной попытке найти свой путь. И вокруг фигуры молодого учёного формируется теньевая система хватких проходимцев, понимающих, как приспособить его талант в своих целях... Если в реальной жизни такие самородки часто уходили из профессии, то у новых хозяев их бесценный дар способен стократ окупиться.

И картина «Небеса обетованные», где от искромётной комедийности фильмов Эльдара Рязанова осталась разве что только чудаковатая манера поведения персонажей (сняты, как всегда, ведущие исполнители многих ролей в его фильмах). Своего рода художественный типаж, экранная биография постоянного персонажа картин мастера вносит дополнительное, обертоное звучание в своеобразие стиля этого режиссёра.

Говоря об отражении экраном контекста начала 90-х, есть смысл сопоставить эти картины. Тогда проявится ситуация, в которой даже в условиях безвременья человек способен (и должен) сделать свой выбор, хотя, тревожно заключает фильм, при этом его судьба остаётся не реализованной. Поколение потерянных талантов представлено как явление, характеризующее время.

В череде подобных сопоставлений нельзя обойти вниманием диалог по-своему знаковых картин, таких как «Бесконечность» М. Хуциева и «Любовь» В. Тодоровского. Один из мастеров – архитектор кинематографа «оттепели», автор, в своё время предложивший игровому экрану стиль поэтического документализма. Другой – из молодых, из поколения сыновей, которые в это время активно осваивают позиции в кинорежиссуре (сын оператора и режиссёра П. Тодоровского). Именно с фильмов начинающего режиссёра В. Тодоровского (а затем ещё и продюсера), по существу, обозначился тот самый «кинематограф молодых», который начал опровергать прежние стереотипы. Однако этот автор одним из первых во многом также наследовал стилистику и нравственные ориентиры отцов.

В «Бесконечности» М. Хуциев как бы очищает поэтическую стилистику своего документализма от каких бы то ни было наслоений безвременья. Напротив, в его завораживающих зарисовках, в кадрах, запечатлевших неизбывную природную ценность буквально каждого мгновения жизни (мастер возрождает изобразительный язык общения со зрителем на уровне эмоций, переживаний человека, созерцающего пространство до мелочей развёрнутого перед ним мира). На экране царит очищенная от наслоений повседневности память о прожитой жизни... Есть, может быть, повод говорить и о том, что режиссёр, в своё время жёстко отвергший стилистику фильма-памяти А. Тарковского «Зеркало» (см. ИК, дискуссию о фильме), сам обратился теперь, в отстранённости от сегодняшнего дня, к подобной визуальной образности, фиксируя ностальгическое состояние человека, оглянувшегося на прожитую жизнь...

«Любовь» В. Тодоровского, напротив, со всей тщательностью, с детальными подробностями прорисовывает быт, среду обитания молодых героев именно начала 90-х годов. Здесь документальности материального мира, предметной среде, «вещной» атмосфере (а это, как скоро выяснится, отличительный признак стилистики анализа обстоятельств экранного действия в картинах молодых, на словах отрицающих «папочкино кино») уделено непомерно большое внимание. Погруженность в быт молодых героев отличает манеру самого, наверное, представительного из мастеров молодёжного кино. В реалиях этого быта – речевой камертон картины.

Приятеля – студенты (акт Е. Миронов, Д. Мадянов) существуют по сложившимся стереотипам, вольно распоряжаясь своей собственной жизнью. Один, как может, обустроивает загородный более чем скромный быт родителей. Другой предпочитает иждивенчество при обеспеченных подружках... Задав параметры анализа, автор переключает камеру на, казалось

бы, банальную, однако вполне неоднозначную ситуацию. Первый, поддерживая едва знакомую девушку в сложной, оскорбительной для неё ситуации, погружается в отчаянную, хотя и бессильную борьбу. Сам не слишком отчётливо понимая, восстаёт против конкретного зла, оказавшегося злом «вселенским».

Семья его девушки предпочитает покинуть страну. Понимание необратимости безликого зла, его бессмысленные выкрики в телефонную трубку, – как раз та самая характеристика времени, доставшегося молодым... Так, даже самые первые сопоставления картин начала 90-х позволяют выявить особенности этого переломного момента.

Конечно, нельзя забывать и о том, что именно в это время катастрофически рушится кинопроизводство: до продюсерской системы оно ещё не созрело, а старая модель руководства уже не работает. Отпадает от единого кинопроцесса такая его важнейшая составляющая, как прокат. Площадкой просмотров и обсуждения фильмов становятся своего рода «мини-фестивали», существенно оградившие доступ картин к массовому зрителю. Тем не менее, такие контакты автора с киноаудиторией дают всё-таки возможность говорить о некоторых особенностях обновления киноотрасли, о переходном времени.

Прежде всего, о чём уже упоминалось, речь должна идти о принципиально разных по содержанию потоках. Один акцентирует внимание на негативных сторонах жизни, иронично и отстранённо формируя неприятие сложившихся реалий. Этот поток, быстро набирая темп, обращён к демонстрации тёмных её сторон. Утверждаясь в настроенности на негатив, на раньше недоступные экрану подробности существования человека, он всё ускоряет обороты, успешно изыскивая средства для постановки десятков таких сюжетов.

Однако неизбежно повторяясь, а потому, утрачивая к себе интерес, сама эта тенденция вынуждена обновлять, множить шокирующие атрибуты современности. Так, романтизация «воровской» тематики сменяется интерьерами психбольницы, уже в следующем году занимающими пространство кадра в картинах, в основном, молодёжного крыла нового кино. Затем на ведущие позиции устремляются подробности сексуального спектра обыденной жизни («Резиновая женщина»), бесовская тематика («Неизвестный с хвостом»)... Кажется, этому движению не будет предела... Однако до массового проката большинство таких фильмов не доходит.

Надо при этом внимательней присмотреться к тому, что же происходит на другом, противоположном крыле кинопотока.

Достойные картины, оказывается, занимают не столь внушительное пространство в кинопроизводстве, однако продолжают время от времени появляться, не давая пропасть кинематографу как явлению искусства. И как раз в них идет процесс обновления языка. Именно этим, а не броскими эпатажными названиями они по сей день привлекают к себе внимание. «Дамский портной» и «Астенический синдром», «Облако-рай» и «Царевийца», «Бесконечность», «Любовь»... Не так уж мало. Такие картины достойно берут на себя задачу сохранения, разработки перспектив становления российского киноэкрана.

Представительность этих и немногих других выбранных из общего потока фильмов даёт возможность проанализировать сложную, хаотично-изменчивую панораму кинопроцесса, на первый взгляд вовсе не поддающуюся структурированию, и преодолеть царящую в исследованиях прежних лет методику его анализа как цепочки несоединимых отдельных фильмов. Утративших, кажется, некую общую составляющую – в тематике, стиле, манере художественной реализации замысла.

Именно спустя время, отдалившее от нас 90-е, благодаря меняющейся жизни, формируются и некие критерии анализа, оценок движения в целом.

Практически по этой же линии содержательно-смыслового разграничения проходит отчётливо обозначенная поколенческая граница авторов произведений. Интересы молодёжи группируются вокруг довольно чётко обозначенной тематики. В этой сфере явственно обнаруживается сдвиг в сторону всё более эпатажных публику, многих истинных поклонни-

ков кино, тематических и содержательных предпочтений: «Номер люкс для генерала с девочкой» (1991, реж. А. Александров), «В поисках золотого фаллоса» (1992, реж. С. Аларкон), «Стерва» (2009, реж. В. Шевельков), «Вынос тела» (1992, реж. В. Лонской)...

Всё больше фактов говорит о том, что эпатазирующую тематику предпочитают начинающие кинематографисты, молодые, только недавно взявшие в руки съёмочную камеру и, как правило, не прошедшие школу профессионального обучения люди. То есть, агрессивно наступающий непрофессионализм активно стремится завладеть кинорынком, прокатной сферой, терпящей в эти годы колоссальные убытки, в том числе из-за прекращения планового производства. Да к тому же, из-за резкого падения зрительского интереса.

Разрыв в представлениях о возможностях, о назначении кино в жизни общества и каждого отдельного человека следует, наверное, рассматривать как одну из главных проблем, перед которыми оказалось киноискусство первой половины 90-х. Даже при том, что большинство мастеров и в прежние годы, наверное, далеко не всегда задумывались об этом. Однако само понимание роли искусства в жизни человека определённо оставалось одним из ведущих источников творчества – в любой сфере. Кроме того, массовость кинопотребления, безусловно, располагала постоянно видеть его нравственно-образующую ипостась.

Свойственный молодым интерес к «запретному» всё отчётливее сочетается с неумением (и нежеланием) освоить мастерство экранного авторского высказывания («папочкины» способы отвергаются). Скорее, привлекает простая вседозволенность, возможность показать прежде «запретное», желательно – крупным планом... Подростковое любопытство, «подглядывание» несомненно видится в названных выше сюжетах.

Эта линия отпадения от традиционного кинопроцесса внушительной ветви «молодёжного» кино (для видео-тусовок) собрало, однако, свою аудиторию. Та часть зрителей, которой предназначались подобные картины, предпочитала домашние просмотры. Со своим кругом интересов. Обычного, состоявшегося кинозрителя такая тематика, очевидно, всерьёз не привлекала.

Однако и в стане молодых возникали явления, способные на языке искусства высказать суждение о современности. Это фильмы, поставленные по сценариям П. Луцика и А. Саморядова. Оба автора-сценариста – выпускники ВГИКа. Их творческий союз (к сожалению, на протяжении недолгой жизни) наиболее ярко выразил поколение 90-х, внёс в кинематограф художественно безупречно выраженную характерность авторского почерка, точно и убедительно предлагая экранный анализ проблем и противоречий современности.

К их первым заметным работам относятся сценарии фильмов «Дети чугунных богов» (1993, реж. Т. Тот) и «Дюба – дюба» (1992), который лёг в основу дебютной полнометражной ленты тоже выпускника ВГИКа А. Хвана.

Картину Хвана постигла та же «непрокатная» судьба, что и многих других в этот период. Не состоялся также и вполне ожидаемый международный фестиваль успех «Дюба – дюба». Отправленная на конкурс в Канн, она была встречена весьма прохладно: проблемы молодого героя 90-х в России, поиск им своего места не привлекли внимания фестивальной зарубежной публики. Да и непросто было дебютному фильму оказаться перед судом именитых мастеров...

Однако её образное решение, своеобразный подход к реализации проблем человека позволили на, так сказать, перекрестье жизнеописания современного героя и характерной детальной выразительности предметного мира, его окружающего, на своего рода «биографии» ведущих визуальных деталей высказаться об особенностях жизни человека нашего времени, общих для всех законах его судьбы.

...В прологе и на финальных титрах мощный кузнец из куска бесформенного металла молчаливо и долго выковывает лезвие... На символическом прочтении этих кадров настаивает, конечно, кольцевая композиция, – приём, издавна прижившийся в литературе. Однако сразу напрашивается и недвусмысленный образ – страны, бросившей в своё время буквально всё

и всех на индустриализацию, а в итоге сотворившей не только орудие, но в каком-то смысле и подобного ему человека... Однако фильм-то – о современности. И сегодняшний молодой герой (акт. О. Меньшиков), наверное, генетически несёт в себе свойства, передаваемые одним поколением другому.

Он студент ВГИКа. Собирается стать сценаристом. Эта подробность весьма откровенно говорит о несомненной автобиографичности замысла. Будущий кинодраматург – романтик по натуре – мечтает освободить из заключения девушку, медсестру... Однако поступки героя, его донкихотство на деле оборачиваются бессмыслицей. Идя, по существу, на преступление, он всё же добивается для девушки свободы, в то же время, наконец, поняв, что сам вовсе не любит её. Андрей (так зовут героя) в конце картины погибает...

Эмоционально расцвеченная попытка освободить человека, вместе как бы вырваться из застывшего времени, при этом насыщенность предметного мира картины непрестанно движущимися, динамичными деталями, – всё это противостоит неподвижной и неразрешимой рутине, в которой пребывает жаждущий подвигов студент-сценарист...

Фильм как бы ставит вопрос: во имя чего? (Или кого?). Однако герой не находит вразумительного ответа. Авторы, сценаристы и режиссёр, анализируют душевные порывы своего героя в условиях «безгеройного времени» (термин М. Туровской)... Иллюзия движущегося мира вокруг, перемещение вещных масс имитируют, по мысли авторов, динамику, жизнь окружающего пространства. Реальная неподвижность, застылость, взятая «в кольцо» знаковых кадров драматургическая композиция, – очень многое в этом фильме участвует в рождении смыслового ряда, авторского высказывания о своём времени...

Лишь немногие киноленты, реально рассуждающие о проблемах современности (в первую очередь, как можно понять, о вопросах нравственности, о взаимоотношениях людей), оказываются актуальными, расшифровывая существенные для времени проблемы. Подавляющее же большинство – скороспелки, изъясняются чаще глумливо, с расчётом на мгновенный отклик самой нетребовательной части киноаудитории. Хотя, в большинстве, касаются примерно тех же вопросов. Можно ли, например, поставить рядом такие картины, как «Анкор! Ещё анкор!» (1992, реж. П. Тодоровский) и «Номер люкс для генерала с девочкой»? Или «Угра – территория любви» (1991, реж. Н. Михалков) и «В поисках золотого фаллоса»?

О картинах П. Тодоровского («Анкор...») и Н. Михалкова («Угра...») надо говорить, обращаясь к вопросу о роли киноискусства 90-х в сохранении, развитии позитивных тенденций, о значении экрана в анализе духовно-нравственной ситуации, характерной для общества времени 90-х. Ведь о каком бы периоде ни вёл речь кинематограф на данном этапе, он говорит о том, что происходит с внутренним миром человека сегодняшнего. Что происходит с нами сейчас.

Ленты, тешащие подростковое любопытство, нет смысла часто упоминать. Однако другой тип фильмов ещё и сегодня востребован на экране, нередко их повторяют на телевидении.

Вот, например, в картине П. Тодоровского рассказывается история сложных взаимоотношений людей, «запертых» в закрытом военном городке, где все на виду: семейные ссоры, любовь, смерть, предательство, человеческая подлость и трусость. Стареющий полковник (В. Гафт) живет с молодой медсестрой (И. Розанова), не разведясь с довоенной женой. Ситуация трагична, гибельна как для ушедшего в результате из жизни начальника военного городка, так и для его цветущей подруги, потерявшей жаркое внимание молодого любовника (акт. Е. Миронов).

В картине Н. Михалкова русского шофёра-дальнобойщика (акт. В. Гостюхин) поражает принятый в монгольской степи обычай охранять брачные отношения, выставляя перед кибиткой знак, запрещающий случайным путникам заглядывать к ним в это время...

Сопоставляя «тусовочные» и профессиональные картины, появившиеся в течение одного периода и оказавшиеся по разные стороны кинопроцесса, обнаруживаешь, что всё-таки

очень маленькая доля принадлежит тем, которые поддерживают позитивный процесс развития искусства кино. Львиная, без преувеличения, – лентам с негативной ориентацией. Почти тут же, однако, пропадающих из зоны внимания реальной зрительской аудитории.

Итак, кроме экзотических названий ныне, кажется, не существующих фильмов, всё-таки сохранились такие ленты, как «Дети чугунных богов» и «Дюба – дюба», «Анкор, ещё анкор!» и «Угра – территория любви».

Однако возникает проблема, в свете которой совсем не просто отказаться и от тех картин, которые время хотело бы (и это справедливо) напрочь отбросить и позабыть. Дело в том, что в большинстве из них приняли участие заметные, талантливые кинематографисты. И не исключено, что не только проблема заработка влекла их в те дни к участию даже в самых, казалось бы, сомнительных проектах (об этом в TV-сюжете «Кино за три копейки» откровенно рассказывает А. Панкратов-Чёрный). Даже самым именитым профессионалам иной раз было искренне интересно поработать с материалом, не отвечающим его, так сказать, «амплуа». Поломать стереотипы, в том числе и зрительского восприятия, окунувшись в энергетику и фактуру образа, сложившегося на экране благодаря его прежним работам.

Например, Олег Меньшиков, сыгравший Чацкого или Живаго, берётся за роль Остапа Бендера в телесериале «Золотой теленок» (2005, реж. У. Шилкина)... Сергей Безруков, романизирувавший судьбу бандита Саша Белого в телесериале «Бригада» (2002, реж. А. Сидоров), отваживается на роль Иешуа в экранизации романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (2005, реж. В. Бортко)... Впечатляет И. Смоктуновский, после «Гамлета» Г. Козинцева и блестящей самопародии на эту роль в комедии Э. Рязанова «Берегись автомобиля», теперь, в претендующей на детектив картине «Гений» всерьёз играет главаря банды. Этакое «нового русского», оказавшегося в те годы реальной всеильной властью... Поскольку фильм сохранился и его нередко можно увидеть по телевидению, невольно подмечаешь, как И. Смоктуновскому, как бы на «втором плане» профессионально исполняемой роли, неловко и скучно искать в себе для экрана свойства личности и характера, отвечающие образу персонажа...

Вынужденное выживать в ту пору киноискусство сохранило для вдумчивого зрителя множество и других штрихов кризисного периода.

Важно заметить также, что и сектор безудержного стяжательства тоже наращивает поисковую энергию, не стоит на месте. Так, на протяжении первой трети 90-х можно почувствовать некую сконцентрированность на освоении прежде запретной тематики сообществом коммерсантов от кинематографа. И отчётливо видно, как на первом временном отрезке царит явный разброд интересов: тут и убийства [(«Арифметика убийства» (1991, реж. Д. Светозаров), «Бегущая мишень» (1991, реж. Т. Неменов), «Террористка» (1991, реж. С. Раздорский)], и секс («Обнажённая в шляпе», «Резиновая женщина»), и даже попытка политического «глума» («Деревня Хлюпово выходит из Союза»).... Однако в следующие годы интересы дельцов от кинематографа основательней концентрируются на чём-то более определённом.

То это политическая составляющая, то бандитский беспредел, то всё более откровенный секс. И, пожалуй, дело не только в том, что так стремительно меняется жизнь. Скорее, бизнес вокруг кинематографа становится всё более криминальным. Ловит, внимательно отслеживает спрос и буквально бросается осваивать (грубо, поверхностно), так сказать, «жареные» факты и темы.

Отсюда (сегодня простым глазом замечаемая) «массовость» переброса коммерческим кинематографом интереса к той или иной, преобладающей в данный момент, наиболее бойко продаваемой тематике. Эти тенденции сохранятся на всём протяжении 90-х, пока не прорастут всходы посеянного коммерцией интереса к продюсерской киноиндустрии, пока не появятся грамотные специалисты в этой отрасли. А в данный момент, к сожалению, замороженные «заказчики» множат чернуху, придавая кинопроцессу откровенно негативную окраску.

Итак. Если всё-таки попытаться хоть как-то систематизировать огромный поток фильмов-однодневок для массового потребления, то отчётливо сформируется несколько «тематических» групп. К примеру, один только 1991-й год (расцвет беспредела) обозначит интерес производителей подобных поделок: «Арифметика убийства» (реж. Д. Светозаров), «Бегущая мишень» (реж. Т. Теменов), «Террористка» (реж. С. Раздорский), «Болотная стрит, или Средство против секса» (реж. М. Айзенберг), «Обнажённая в шляпе» (реж. А. Польшинников), «Путана» (реж. А. Исаев), «Резиновая женщина» (реж. С. Гурзо-мл.), «По Таганке ходят танки» (реж. А. Соловьев), «Деревня Хлюпово выходит из Союза» (реж. А. Вехотко)...

И во всём этом как-то пытаются не затеряться «Небеса обетованные», «Бесконечность», «Любовь»...

Анализ общего потока всех этих фильмов, и теперь и тогда предпринятый в прессе, воссоздаёт ощущение хаоса, растерянности человека. Экран отразил состояние личности, в одночасье оказавшейся перед разрушенными идеалами. 1992-94-й – пик растерянности «самого массового из всех искусств» перед наступившим временем тотального беспредела. Кинолента предлагает героя, раздавленного временем. Искажены принятые прежде идеалы (в фильме «Гений» авторскими свидетельствами об открытиях в доме главного героя – акт. А. Абдулов – обклеены стенки туалетной комнаты). Выброшенные из жизни энтузиасты-старики («Небеса обетованные») поют свои бодрые когда-то песни, обитая на свалке. В картине «Любовь» обывательская жизнь студента вынуждена радикально измениться, как только он попытался – безуспешно, как-то по-донкихотски – защитить свою любовь от безлико-злой агрессии...

То есть, в фильмах, напрямую высказавшихся о своём времени, возник образ человека беспомощного. Может, и талантливый, однако совсем не способный противостоять наступившим переменам. Чаще – не пытающегося. А если и выбравшего протест, так терпящего неминуемый крах всех своих благих начинаний...

Это такие фильмы, о которых действительно можно хоть что-то сказать спустя годы. Талантливый герой А. Абдулова («Гений») безучастно наблюдает со стороны бессилие власти, благоденствие беспредельщиков... Отрешённость от реалий жизни студента (Е. Миронов, «Любовь»), когда семья его девушки под давлением безликих хамов расстаётся с собственным домом... То есть, конкретно характеризованный герой (личность неординарная или, напротив, обыденная, а то и целая компания старичков-энтузиастов) равно оказываются в некоем заброшенном состоянии. Невостребованность, отдельность, оборванность каких-либо разумных связей с окружающим миром обозначают параметры образного толкования автором личности своего героя. Отпадение личности от социума в подобных картинах приобретает свойства характеристики человека, несущего на себе приметы времени.

Очень серьёзную роль играет и ситуация, в которой оказывается такой персонаж. Безысходность – её основное подтекстовое назначение. И если «развлекательный» кинематограф не придаёт ей отдельного смысла, то для экрана, пытающегося сохранить признаки принадлежности к искусству, такого рода обстоятельства – явление знаковое...

В «Небесах обетованных» брошенные на пустыре старики, верные собственным заветам социальной справедливости, на самом деле осуществляют фантастически-неправдоподобный жест несогласия с происходящим вокруг. Их революционно-бодренький напев, пафосный взлёт над свалкой, куда их отбросила жизнь, – это лишь художественно выразительная режиссёрская метафора, вовсе не содержащая ни ноты оптимизма... «Бесконечность», ностальгируя о прожитой жизни, погружает героя в состояние неподвижной рефлексии... В немногих фильмах, достойных памяти о кинематографе 90-х, герой оказывается в подобных обстоятельствах.

Стоит отдельно акцентировать внимание и на образе пространства в таких произведениях.

В предыдущих периодах образ экранного пространства приобрёл значение важнейшего выразительного компонента авторского комментария (7 января 2017 г. продюсер А. Роднян-

ский на TV озвучил данные о самых доходных, и по сегодняшний день успешно продаваемых российских фильмах: ими, оказывается, до сих пор остаются картины А. Тарковского...). Уходя от избытка диалоговых разговорных конструкций, кинематограф последовательно активизировал принцип живописной выразительности как важнейший из составляющих кинообраз. В той или иной степени востребованные сюжетом, достаточно профессионально разработанные съёмочным коллективом знаки пространственного образа от одного этапа к другому утверждали свою роль одного из компонентов авторского монолога.

Бездомье человека на экране 90-х – ещё одна, «недостающая» составляющая мифологической системы. Пустое, во многом безжизненное (в ряде случаев основной интерьер – психбольница, неприметная выгородка, помойка как место обитания) пространство характеризует атмосферу существования сегодняшнего героя. Это заброшенные пустыри, постройки барачного типа. Или как будто необжитая квартира... Такого рода кинообраз, лишённый человеческого тепла и ощущения элементарного уюта, характерен для экранного пространства немногих достойных кинолент 90-х.

В серовато-безликом военном городке, где отгороженные от мира обитают герои картины П. Тодоровского «Анкор, ещё анкор!», вокруг каждого из персонажей однотонный неуют, унылая неподвижность...

Обращаясь к «подробностям жизни», подобные фильмы убеждают в существовании на экране 90-х произведений, которые задают вопросы. Пытаются привлечь общество к реальным проблемам, требующим внимания, к решению множества судеб конкретных людей. Человек, оказавшись отколотым от общества, единичностью своей судьбы способен поставить нас перед проблемами, коснувшимися всех...

Размежевание кинопроцесса на параллельные потоки будет продолжено.

В одном ряду «Альфонс» (1993, реж. В. Златоустовский), «Бабочки» (1991, реж. А. Малюков), «Супермен поневоле, или Эротический мутант» (1993, реж. Н. Джигурда). Рядом «Заложники «дьявола»» (1993, реж. А. Косарев), «Иди и не оглядывайся» (1992, реж. А. Меньшиков), «Обаяние дьявола» (1993, реж. В. Потапов), «Пьющие кровь» (1991, реж. Е. Татарский)...

Расширяется производство и ещё одной тематической ветви: «Маэстро вор» (1994, реж. В. Шамшурин), «Лихая парочка» (1993, реж. А. Сиренко), «Мелодрама с покушением на убийство» (1992, реж. Н. Малецкий), «Пистолет с глушителем» (1993, реж. В. Ховенко)... А к ним добавляется нечто, сказавшее о полной исчерпанности фантазии у авторов потока подобных картин: «Тараканьи бега» (1993, реж. Р. Гай), «У попа была собака» (1994, реж. Б. Невзоров), «Маленькие человечки Большевистского переулка, или Хочу пива» (1993, реж. А. Малюков)...

К слову, «Пистолет с глушителем» можно сопоставить с вышедшей рядом картиной В. Хотиненко «Макаров».

И конечно, киноведение, оказавшись перед потоком картин-однодневок, в тот момент не смогло адекватно отреагировать на происходящее. Кроме студенческого сборника бесед с кинематографистами («Кино эпохи перемен»), были выступления в печати, но их авторы выглядят растерянными. Критика не готова анализировать мощный вал «чернухи» как единое явление и те противостоящие ему немногие картины, которые реально поддерживают кинопроцесс (Сб. рецензий «90-е. Кино, которое мы потеряли» М.: Зебра-Е, 2007.; Кокарев И. «Российский кинематограф: между прошлым и будущим». М.: Российский фонд культуры, 2001 г.; «Российское кино: парадоксы обновления». Сб. статей, М., Материк, 1995 г.; Разлогов К. «Новое русское кино» как воплощение духа времени // История страны / История кино. – М.: Знак, 2004 – с. 375–388.). Однако от этого вовсе не исчезла необходимость понять реальную роль кинопроцесса 90-х в становлении экранного искусства и рассмотреть в потоке «нового русского» истинную, пусть немногочисленную группу картин, благодаря которым не

иссякает процесс существования кинематографа во времени, как бы оно ни провоцировало на утрату ориентиров...

В 1994-м году такие произведения, пусть их немного, продолжают диалог со зрителем, всерьёз понимающим кино как искусство. Среди них снятая А. Кончаловским с И. Чуриковой в главной роли, как бы в продолжение к «Асе Клячиной...» картина «Курочка Ряба» (1994, Франция-Россия), упомянутый выше «Макаров» (1993, реж. В. Хотиненко), фильм-память «Незабудки» (1994, реж. Л. Кулиджанов)...

Обращение к жанру

Сопоставляя картины, можно увидеть ещё и такую особенность периода, как возникший и всё нарастающий интерес к жанровым разновидностям (в основном, к комедии). Правда, чаще это комедия абсурда, сатирическая, комедия положений.

В советские времена подобные жанровые формы смешного не были столь распространены. Экран 90-х обратился теперь к приёмам смехового искусства, подзабытым структурам, поскольку само время, конечно же, продиктовало отношение к происходящему в такой авторской интерпретации. А может, интерес зрителя к фарсовой эпатажности сюжетов молодёжного кино привлёк к ним внимание и состоявшихся мастеров?

Комедия абсурда избрала полем для экспериментов волну фильмов-однодневок. Однако при этом ведь и фильм В. Меньшова «Ширли – мырли» (1995) достаточно полно воссоздаёт её жанровые каноны.

Главная героиня (единство в многоликости – акт. И. Чурикова) гротесково, посредством двух-трёх реплик, в фантастически-изобретательной мимике, пластическом рисунке роли вовлекает зрителя в удивительную «игру смыслов» бесшабашной матери-одиночки, работающей проводницей... Недалёкая, простодушная, постоянно попадающая впросак, она произвела на свет, как «под копирку», нескольких сыновей (акт. В. Гаркавин), так и не повзрослев при своём уже солидном возрасте...

Основная сюжетная ситуация порождает массу смешных, парадоксальных эпизодов с участием кого-то из главных персонажей.

На второстепенных ролях известные актёры (О. Табаков, Л. Полищук...) тоже творят чудеса, выступив в необычном для себя формате некоего «знака» времени – своего рода роли – «портрете». Они рисуют образ, опираясь целиком на абсурд – в жесте, мимике, пластике, в манере произнесения реплик, стараясь при этом выглядеть предельно серьёзными. Актёр работает не на раскрытие характера своего героя, а на нелепую ситуацию, в которой тот оказался. Мелкий дебошир громогласно выкрикивает лозунги-призывы по любому поводу... Не в меру любознательная иностранка пытается освоить «экзотические» русские слова и связать их по нормативам доступной ей логики...

Как-то в одном из TV-интервью, говоря о кино тех лет, автор картины «Ширли-мырли» В. Меньшов ответил лаконично: какое было время, таким становилось и кино. Однако при этом его лента являет собой отличный образец трудного в исполнении, необычного для нашего экрана жанра – комедии абсурда. Ни до неё, ни впоследствии таких «попаданий» в жанровый канон наш кинематограф не добивался (если не считать основательно забытую картину А. Медведкина «Счастье», 1935 г.)...

Всего годом раньше выхода на экран фильма В. Меньшова актриса И. Чурикова сыграла главную роль в картине А. Кончаловского «Курочка Ряба» – судьбу по сути личностно-трагическую. При этом – именно за счёт удачливо сложившейся карьеры героини в общественно-полезной жизни...

Судя по этой версии, профессиональный кинематограф 90-х интересуется логикой, мотивами перемен в характере человека 60-х, кардинально изменившегося за прошедшие годы. И здесь, конечно же, чаще работает не жанровый «канон»: психологическая драма опирается на традиционную для нашего кино структуру – анализ характера в предлагаемых обстоятельствах. Только теперь речь не о взрослении, не о труде приобретённом жизненном опыте. Логика нового сюжета говорит о прагматическом приспособлении к наступившим временам. Именно наука приспособления выводит когда-то растерянную, но при этом не сломленную судьбой женщину к тому уровню освоения жизненных условий, на котором зритель застаёт её теперь... И практически ничего от прежней Аси Клячиной...

А может быть в этом для И. Чуриковой и скрывался смысл перехода к роли в комедии абсурда?

Иную судьбу оставшихся на обочине женщин анализирует фильм «Незабудки» (1994 г., реж. Л. Кулиджанов), по-своему ностальгически рассказывая о человеке, родословная которого, если вдуматься, тоже исчисляется от прошедших десятилетий.

Вообще, надо заметить, что к середине 90-х как бы исподволь изменяется направленность интереса экрана к судьбе отдельного человека. И снова приобретает устойчивость сложившаяся в прежние времена структура анализа характера. Уже не только абсурдные условия, в которых он, волей-неволей, вдруг оказался. Герой берётся в новых, правдиво и подробно развёрнутых, часто необычных обстоятельствах. Однако всё настойчивей автор говорит о стремлении их преодолеть.

При этом из картин, ориентированных на вкус нетребовательной публики, можно теперь назвать разве что такие, как «Воровка» (1994, реж. В. Краснопольский, В. Усков), «Авантюра» (1995, реж. В. Макаров)... Зато и по сей день заслуживающих внимания становится всё больше. По ним, на фоне поисков прежде не освоенных жанров, можно судить и о попытках возрождения подхода к анализу духовной жизни человека.

Поскольку само время не давало определённого повода для оптимизма, жанровые основы сюжета о современности привлекли, кроме комедии-глюма, ещё и возможности всегда популярной в народе конструкции сказки. В её одежды облачились герои положительные.

Фольклорные мотивы незримо, как бы исподволь, однако надёжно пропитывают повествование. О том, как мы должны – и могли бы – жить в предлагаемых современностью обстоятельствах. Сюжеты киносказки в большинстве составили реальные события нашей жизни.

Обновлением жанровых канонов сказки ярко выделяется из общего потока трилогия «Любить по-русски» (реж. Е. Матвеев) или «Пешаварский вальс» (1994, реж. Т. Бекмамбетов, Г. Каюмов). Стоит внимательней присмотреться в этой связи даже и к таким картинам, как «Утомлённые солнцем» (реж. Н. Михалков)... Однако речь о жанровых канонах нашей киносказки справедливей, наверное, вести, отсчитывая родословную от экрана 30-х годов. В первую очередь от сюжетов картин И.А. Пырьева, рассказывающих о счастливой жизни колхозной деревни тех лет...

Лидирующие позиции постепенно прочно заняли такие популярные жанры, как комедия (в обстоятельствах времени – сатирическая комедия абсурда) и киносказка, реализующая представления автора о победе над злом...

Где-то к середине 90-х начала вдруг, по логике «сказочного» сюжета, потихоньку изменяться пространственная среда экранного действия. Не то, чтобы это серьёзно повлияло на происходящее в кадре, нет. Но стали значительно менее навязчивыми такие безликие места, о которых говорится в фильмах «Воровка», «Авантюра», «Убийца»... При этом явно что-то случилось с интерьерами и пейзажами в картинах «Время печали ещё не пришло» (1995, реж. С. Сельянов) или «Ширли-мырли». Они пока только перестали вызывающе эпатировать зрительный зал. Работая в формате пространства художественного, стали не оправдывать, не объяснять творящийся беспредел, а напротив, в большинстве эпизодов оказались антиподом, отчаянным авторским жестом – несовпадения реальных условий и поведения персонажей.

Такого рода противоречие явилось, как чуть позже стало отчётливей проявляться, знаком, говорящим о несоответствии естественного окружения неадекватному поведению существующего в нём персонажа. Абсурд видимого несовпадения составил основание авторской тональности изложения истории.

До того герою 90-х приходилось обитать в заброшенных дворах, на многолетних свалках, в неудобных квартирах, полутёмных пустынных улицах... Фильм В. Меньшова почти целиком снят в просторных интерьерах, в обустроенных, не без изящества обставленных комнатах, в современных, удобных пространствах новейших «средств передвижения», будь то скоростной

поезд или новейшей модели самолёт. А проблема картины – какой человек это пространство осваивает, с какими манерами, с каким багажом погружается в лайнер или является на официальный приём в присутствии иноговорящих гостей. В. Меньшов лукаво предлагает этот вопрос в рамках своей комедии абсурда.

Вместе с тем, в недлинном списке фильмов, ещё и сегодня сохраняющих вокруг себя серьёзную аудиторию, оказались вышедшие именно в 1995-м: «Барышня-крестьянка» (реж. А. Сахаров) – достойная экранизация повести А. Пушкина. Достоверно, бережно воссозданный, полузабытый экраном в суматохе начала 90-х мир российской усадьбы XIX-го века, размеренный быт её обитателей негромко напомнил о своих ценностях – доброте, неспешности, летнем потоке тепла и света...

Это была не только предновогодняя рождественская сказка. «Барышня-крестьянка» заговорила со зрителем на языке уходящего, казалось бы, кинематографа, возрождая идеалы покоя и нравственной уравновешенности, какие Россия хранила с давних времён.

И оказалось, что совсем не надо исполнять блюз на помойке, гоняться по всему свету за мифическими братьями-неудачниками. Достаточно просто знать, что дальние родственники будут к обеду. Что варенье отменное, а разговор «ни о чём» окажется душевным и добрым...

Это, конечно же, в 1995-м явно противоречило тому, что творилось вокруг. Однако – напоминало нам всем, что прежние времена не исчезли навечно. Что мы, сегодня совсем другие, недавно так запросто и душевно общались. Ходили в гости, ждали от жизни чудес. Что нас окружал просторный российский пейзаж...

Пространство фильма-экранизации сыграло важнейшую роль в возвращении современнику духовных ценностей и традиций, повернуло лицом к России, которую надо помнить всегда...

Тот же посыл легко можно обнаружить и в картине «Любить по-русски» Е. Матвеева, хотя однозначно её оценить положительно, наверное, «не поднимется рука»... Режиссёр играет здесь и главную роль.

Лента о том, что доставшееся нам «по рождению» необходимо всеми силами, любым способом защищать – от варварского нашествия невесть откуда взявшихся «новых русских» – алчных и наглых в своём невежестве.

«Любить по-русски» тоже сказка. Наваянная мотивами российских пейзажей, широко и неоглядно распахнутых, не предвещающая чёрного дня. Сердцевина фильма – любовь. Между людьми, трудно выбирающими свой путь... Однако ряд параллельных любовных историй – только видимая и увлекательная часть замысла. Основание, по Е. Матвееву, объединяющее все эти судьбы, – любовь к земле, к своей исконной, равнинной, израненной и щедрой. По-русски любить её – это встать стеной, всем миром. Оградить землю от нашествия новых варваров.

Фильм-сказка «Любить по-русски» целиком опирается на реалии сегодняшнего дня. Он степенно ведёт рассказ о событиях, об отношениях между людьми, о бытовых подробностях простой деревенской жизни...

И это ещё одна особенность экрана 90-х. Ведь «чёрная» картина в те дни тоже до предела сгущает подробности, обращаясь к бесцветным унылым краскам. Открывает зрителю во многом выдуманный мир, сконструированный авторами для эффектного воздействия на зрителя не только беспросветными судьбами героев, но и визуально, за счёт мрачной «картинки» кадра. Тоже – своего рода сказка.

Е. Матвеев работает, кажется, на чужой территории, подменяя негатив «чёрного» кинематографа искряще-вдохновенными красками, в традициях русского фольклора. Конечно, пространственный мир русской сказки способен содержать множество и негативных, пугающих оттенков. Опасных событий, из которых герою надо выйти невредимым, очистившись и победив «чудище». Так и здесь... В этом смысле картина Е. Матвеева вписалась в традицию

русского фольклора. Рассказывая о сражении людей за свою землю с многоликим злом, фильм-сказка «Любить по-русски» претендует на жанровый формат эпического полотна.

Значительно более заземлённой на нашей реальной действительности, совсем недавнего прошлого видится картина Н. Михалкова «Утомлённые солнцем» (1994). (Не случайно, наверное, она стала такой же многосерийной, как фильм Е. Матвеева). Ей тоже свойственна эпичность повествовательной манеры.

Оказалось, что уже к середине 90-х зрителем был востребован герой, активно защищающий непреходящие ценности от разного типа «чудищ», объединяя вокруг себя людей, готовых противостоять злу. На экране такой мифологически-непобедимый подвижник теперь соседствует с представителем другого круга, безропотно принявшего чёрную полосу в жизни, нашедшего способ приспособиться к её условиям.

Где-то на пересечении этих полярно обозначенных тенденций, как представляется, можно определить содержание замысла Н. Михалкова.

С одной стороны, изобразительный образ пространства говорит о нетленных ценностях. События, отношения героев разворачиваются преимущественно на фоне природы. Подмосковные пригородные места, до войны ещё не утратившие первозданной красоты... Окружение, что играет самую заметную роль в повествовании, активно способствует неспешному рассказу об отношениях людей. Да и название отсылает как бы к безмятежному предвоенному времени, когда в чести был и городской романс («Утомлённое солнце нежно с морем прощалось...» – строка одного из них). Оно сообщает изначальные ритмы, некую беззаботность покоя и любви, царящих, кажется, повсюду.

Обстоятельства картины, сохраняя видимость благополучия и доверительности, поведут, однако, героев к сложнейшим психологическим (и не только) противостояниям. Герои многосерийной эпопеи будут появляться на экране, всё более сложно вовлечёнными в ход истории.

Эта модель происходящих в фильме событий превращает окружающие героев реалии в образ. Художественное пространство во многом помогает осознать рождающееся ощущение контраста, несовпадения параллельных потоков – действий героев и окружающего их мира, размеренного быта человека в условиях предвоенного покоя... Конфликт начнёт назревать как бы исподволь и в полной мере окажется объектом авторского суждения на уровне сопоставления отношений людей и логики истории, что ведёт его участников к оценке их характеров и поступков.

Для Н. Михалкова работа над этим эпическим полотном означала знаковый поворот творческого пути в сторону интереса к тематике государственного размаха, к проблемам исследования исторического опыта, выпавшего на долю целого поколения...

Важно увидеть, что на этом этапе режиссёр обновляет, по существу, и весь актёрский состав. Так, если на первом, творчески наиболее ярко состоявшемся периоде его сотрудничества с единым коллективом исполнителей, чётко реализуется авторская установка партнёрски-монолитного ансамбля, то теперь предпочтение отдаётся отдельным профессионалам, показавшим себя на экране именно последних лет. По принципу наиболее узнаваемых зрителем лиц отбирается состав, где каждый исполнитель, играя свою отдельную «партию», реализует определённый аспект общего замысла. Автономно, внутренне формируясь и изменяясь. Персонаж, выпавшая ему роль рождается уже не столько в контакте, во взаимодействии с партнёрами. Он, прежде всего, «сам по себе», он обособленный мотив в общей партитуре авторской композиции... (Как когда-то в фильмах-сказках А. Роу: за каждым – своя мифология). По принципу «саморазвития» формируются характеры и судьбы главных героев, доверенные, как правило, «звёздному» составу исполнителей. Такая перемена в режиссёрском стиле постановщика, отказ от создания слаженного актёрского ансамбля, сообща играющего одну тему (к примеру, «Свой среди чужих, чужой среди своих»), говорит об истоках многих изменений на протяжении нового этапа становления режиссуры Н. Михалкова.

Мотивы и признаки перемен

Имея в виду эти особенности наиболее жизнеспособных фильмов 1995-го года, можно, наверное, говорить о том, что в середине 90-х совершается серьёзный поворот в кинопроизводстве. Кажется, ощущается продюсерская рука – даже на такой устоявшейся манере, как кинематограф Н. Михалкова.

Экран пытается искать альтернативу сюжету о людях, забытых обществом, махнувших на себя рукой. Если на первых порах появившийся в кадре активный искатель собственного места в сегодняшней жизни довольно агрессивно отвоёвывал его у других, существующих рядом (олигарх в «Гении», молодой лейтенант в «Анкор!...»), не беря в расчёт участь растоптанных им людей, то теперь ему на смену приходит человек, для которого судьбы окружающего мира не пустой звук... Именно этого героя в авторской трактовке мощно поддерживает пространственный образ экранной композиции...

В «Барышне-крестьянке» художественный мир русской природы, усадебного быта, пришедший из отечественной литературы и некоторых кинопроизведений времени «оттепели», теперь составляет фон раскрытия характера, внутренне как бы освещая его истоки животельной силой русской природы. (У Н. Михалкова здесь в активе экранизация романа И. Гончарова «Обломов»)...

Е. Матвеев предложил образ России как объект событийного конфликта. Острое, неприемлимое, смертельное противоборство горстки людей с наглежащим миром разрушителей российской «особости» составляет именно то основание психологических столкновений, контактов, которые становятся мотором развития действия.

Картина Н. Михалкова связала противостояние характеров и судьбы России. От мирных лирико-повествовательных эпизодов предвоенных лет она постепенно погружается в мрачные глубины противоречий исторического процесса, когда на фоне дачных пейзажей милые собеседники оказываются в реальных условиях жестокого режима становления власти...

А над всем этим можно поставить эффектные эпизоды экранного «глума» – фольклорного жанра осмеяния «всё и вся», – людей, оскверняющих мир своим безрассудством и пошлостью, – «Ширли-мырли» В. Меньшова, так своеобразно сказавшего о времени 90-х...

...Кинообщество встревожилось, наконец, состоянием кинематографа в условиях 90-х...

Конечно, нельзя утверждать, что критика отчётливо, осмысленно заговорила об условиях, о жизненных обстоятельствах, породивших «чернушную» полосу в произведениях о современности. Речь, скорее, шла о судьбе собственно кинодела, о материальных проблемах отрасли, – не о социальных условиях, породивших такое кино. И всё же вопрос, наконец, прозвучал однозначно: «Будет ли у кино второе столетие?»...

На этот тревожный возглас откликнулись многие: ведь он оказался не только сигналом опасности вконец утратить контакт со зрительным залом. Множество накопившихся проблем свелось к тому, что теряет позиции кинематограф как явление, составляющее важнейший компонент социокультурной жизни общества...

Исследователи занялись проблемой сохранения кино, его роли, воздействия на общественное (не только художественное) сознание: так будет ли у кино второе столетие?..

В связи с этим 1995-й год оказался переломным в судьбе экранного искусства: поставленный критикой вопрос активизировал поиски государством способов сохранения «важнейшего из искусств»...

Уже в августе 1996-го руководство страны принимает закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации». В этом законе, в частности, изложены веду-

щие направления деятельности государственной власти по сохранению и развитию российского кинематографа.

На основании этого закона Госкино в 1997-м году разработало и приняло концепцию развития кино России до 2005-го года и план действий по её реализации.

...Услышанное руководством страны киносообщество при реальной господдержке смогло заметно активизировать более эффективные формы контактов со зрителем...

Если взять в расчёт длительность отдельного периода и судить по таким меркам о динамике кинопроцесса 90-х, то окажется, что катастрофическая ситуация, наметившаяся в самом начале, довольно заметно начинает теперь выравниваться. Перемены проступают не только в преобладании всё большего количества картин, которые остаются востребованными ещё и сегодня. Меняются тематические предпочтения, тип человека, отражающего время. Меняется окружающая среда, в которой он действует. Выразительное пространство, предметная обстановка получают иные содержательные функции. Их знаковая составляющая говорит внимательному зрителю совсем о другом. Претендуя на метафорическое значение, предлагает увидеть более основательное, близкое реальному человеку толкование.

Судьба «человека на помойке» приобретает, скорее, отвлечённо-сказочный характер, не ассоциируясь с истинной ситуацией в реальной жизни. Примерной «точкой отсчёта» может послужить фильм «Барабаниада» (1993, реж. С. Овчаров). Его анализ представлен в сборнике статей «90-е. Кино, которое мы потеряли» (см.: Валерий Фомин. Невыученные уроки «Барабаниады», с. 105–113).

Речь на экране идёт о самом этом предмете, взятом как символ нашего совсем не простого прошлого.

Внушительных размеров строевой барабан – непереносимый атрибут оркестров на военных парадах и демонстрациях, – его нынешняя судьба по существу оказывается едва ли не основным носителем авторского замысла, тоже своего рода фильма-сказки. Во всяком случае, вместе с хозяином-музыкантом в какой-то момент барабан (речь о нём) становится ненужным: потребность в пафосных мелодиях, солирование ударных, подобных данному инструменту, как бы говорит фильм, – отпала. Он (да и его коллега – барабанщик) теперь не востребованы: такое наступило время...

Конечно, уже сама ситуация есть своего рода метафора. Отошли времена маршей и торжеств. Хозяин инструмента оказывается на улице, а сам барабан – обременительным и тяжёлым грузом, с которым практически невозможно передвигаться. Да и выбросить тоже нельзя: музыкант и инструмент – как бы одно целое... То есть, визуальная ситуация продолжает воссоздавать так называемую развёрнутую метафору... Оставшись бездомным, ненужный музыкант находит применение и своему громадному инструменту: барабан становится своеобразным местом для жилья, домиком, в котором обустроился человек, водрузив его на самом верху огромной горы мусорной свалки... (Повторяясь в целом ряде картин, образ свалки оказывается знаковым, характерным для начала 90-х в фильмах, рассказывающих о современности).

Так, пафосный барабан, превращаясь в атрибут свалки, – житейски осваивается теперь уже бывшим музыкантом. Назначенный для маршей и торжеств, он превращается в крошечное уютное жилище обосновавшегося здесь человека, разложившего рядом небольшой костерок для изготовления какой-то еды и чашечки чая...

К середине 90-х, однако, способ перенесения смыслов, придания привычному объекту иного содержания за счёт перемещения его в другую «социопсихологическую» среду, приобретает новые оттенки и звучание, заметно отличные от однозначной, достаточно прямолинейно представленной в зрительской памяти. На подобном несовпадении выстроена история в картине «Барабаниада».

Для примера можно взять и фильм «Мусульманин» В. Хотиненко (1995).

Если отвлечься от конкретных подробностей развития сюжета, то его «схема» во многом, оказывается, совпадёт с реализацией замысла картины, рассмотренной выше. Только героем на этот раз станет не предмет, за которым социумом закреплены определённые знаковые позиции, а реальный человек. Солдат, мальчишкой когда-то ушедший из деревни в армию и оказавшийся в афганском плену... То есть, прожив несколько лет в другой среде, он целиком меняет, так сказать, статус: покинув родные места юношей, плоть от плоти обыденной деревенской жизни, он за годы плена основательно впитывает законы и нормы другого образа жизни...

Если в сюжете С. Овчарова роль инструмента преобразуется сообразно изменившимся обстоятельствам, то есть, барабан становится ненужным, бессмысленным в новых реалиях, то оказывается, что герой фильма В. Хотиненко «Мусульманин» (акт. Е. Миронов) практически точно так же не вписывается в теперешний уклад своей семьи, близких. Становится, как минимум, лишним в обыденном течении сельской жизни.

Быт деревни тоже напоминает по своей бессмысленности ту вселенскую городскую свалку, над которой возник вышедший из употребления барабан... Плотные аналогии по всей линейке событий проводить, конечно, бессмысленно, однако они явно присутствуют в развитии действия того и другого фильма.

Человек, вернувшийся в родные места спустя много лет, в изменившихся условиях не способен не то чтобы вписаться, а даже хоть как-то приспособиться к ним. Пусть не буквально, однако по существу оказавшись теперь на огромной «свалке» путаной жизни сельчан (беспорядочно пьют, мечтательно-заворожённо рассуждают о долларах... Собственный брат даже пытается уйти из жизни, утратив к ней всяческий интерес). Ещё вчера деревенский парень теперь оказывается на отшибе обычной жизни. И нет для него возможности приспособиться решительно ни к чему...

Сопоставляя сюжетные схемы и замечая некие характерные совпадения в развитии действия, не обнаруживаем, однако, в этих картинах такого общего, объединяющего компонента повествования, как развитие метафорического основания. А он ведь, как правило, характерен для бытования предмета в качестве знаково-назидательного начала. «Мусульманин» произведение реалистически достоверное. Отказавшись от прямых аналогий или метафор, В. Хотиненко предпочёл документированную среду, обыденный фон происходящего в кадре. Реальная русская деревня, сегодняшние заботы крестьянской семьи, бестолковые посиделки с трёхлитровыми банками самогона. Стареющей местной красавицей... То есть, по существу на той же самой «помойке», вселенской свалке, где оказался и некий отвергнутый жизнью герой «Барабаниады».

При этом, если первая картина даже названием намекает на обобщённо-фольклорный жанр сказания, то фильм В. Хотиненко говорит языком наблюдений за реалиями обыденной жизни. Оттого картина и более строга, драматична по форме, откровенно безысходна в авторских суждениях.

Надо заметить, правда, что к финалу «Мусульманина» сюжетные линии продвигаются как-то всё более поспешно, рывками. В перечислении событий помимо торопливости выходит на первый план произвольная, не вытекающая из логики развития действия и характеров, череда эпизодов. Отчего рассказ становится всё более откровенно назидательным, спрямлённым...

При сопоставлении этих картин, «Барабаниады» и «Мусульманина», помимо неких параллелей в развитии сюжетного замысла, можно обнаружить и расхождения. Они говорят о более достоверном и ответственном взгляде на сегодняшнюю жизнь автора «Мусульманина». Здесь речь о человеке, не готовом вписаться в новые реалии, хоть как-то приспособиться к изменившемуся образу жизни. Фольклорный сказ «Барабаниады» зовёт, напротив, примириться с обстоятельствами.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.