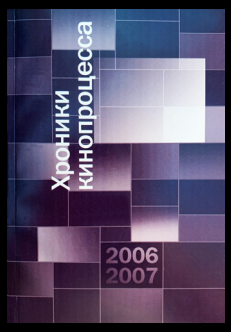
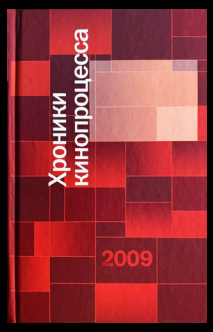
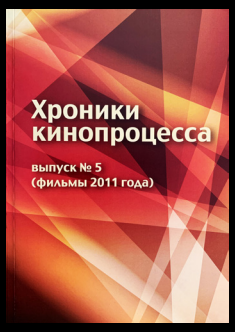
ТЕЛЕКИНЕТ
2021 # 1 (14)
Научно-критическое
рецензируемое
сетевое издание
о кино, телевидении и новых медиа
Специальный выпуск

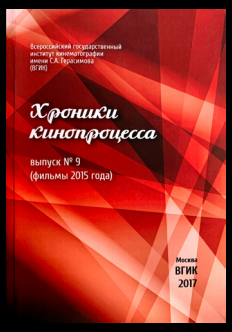
Главный редактор - Нина ЦЫРКУН

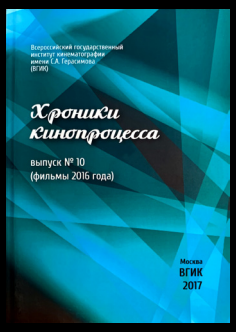
Хроники Кинопроцесса 13











Разводы и разводки.
Дебюты-2019
Нина ЦЫРКУН

«За что нас так, дяденька? Ведь мама за Сталина»
Евгений Габрилович: из фондов Музея кино.
Гарена КРАСНОВА

Детские травмы и государственные похороны:
российское кино 2019 года в зарубежной кинопрессе
Нина СПУТНИЦКАЯ, Максим КАЗЮЧИЦ

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Телекинет (Telekinet)
2021. № 1(14) | Специальный выпуск «Хроники кинопроцесса» №13

Научно-критическое рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа
Периодичность — 4 выпуска в год

Номер свидетельства о регистрации средства массовой информации
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Главный редактор номера —
Цыркун Нина Александровна, доктор искусствоведения

Учредитель журнала
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Редакционная коллегия

Главный редактор —
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения

Выпускающий —
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Технический секретарь —
Малеванная Нина Федоровна

Консультант —

Сюткина Марина Ивановна

Редакционный совет
Ветрова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения
Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии
Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения
Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения
Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Строева Олеся Витальевна, кандидат философских наук
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук

Адрес редакции
141203, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., к. 15
тел. +7(495)9933939
сайт издания: https://telecinet.com/telekinet
почта: telekineteditor@gmail.com

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей
17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства
17.00.09 — Теория и история искусства
24.00.01 — Теория и история культуры

Перепечатка материалов журнала невозможна без письменного разрешения Редакции.

Диплом
Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов РФ
в номинации:
SINE CHARTA (БЕЗ БУМАГИ) —
Казючиц М., Спутницкая Н. за издание журнала «Телекинет» (2020)

telecinet.com/telekinet

Telekinet
2021. # 1(14) | Special issue “Khroniki Kinoprotsessa“ No13

Critical and academic peer-reviewed e-journal of film, television and media studies
Quarterly

License number
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Guest Senior Editor —
Tsyrkun N. A., DS

Publisher
Sputnitskaya N. Y., PhD
Kazyuchits M. F., PhD

Editors

Senior editor —
Sputnitskaya N. Y., PhD

Managing Editor —
Kazyuchits M. F., PhD

Technical Secretary —
Malevannaya N. F.

Adviser —
Syutkina M. I.

Editorial advisory board
Vetrova T. N., DS
Granin Y. D., DS
Kazyuchits M. F., PhD
Kurash A. P., PhD
Nikolaeva E. V., PhD
Ognev K. K., DS
Parkhomnko Y. A., PhD
Salnikova E. V., DS
Smolyanskaia N. V., PhD
Sputnitskaya N. Y., PhD
Stroeva O. V., PhD
Tsareva M. A., PhD

Editorial
141203, Pushkino, Pisarevskaya ST, BLD. 13., R. 15
тел. +7(495)9933939
https://telecinet.com/telekinet
E-MAIL: telekineteditor@gmail.com

The main content of the journal corresponds to groups of scientific specialties
17.00.03 — Film, TV and other screen arts
17.00.09 — Theory and history of art
24.00.01 — Theory and history of culture

Reprint of the journal materials prohibited without the written permission of the editorial Board.

«Хроники кинопроцесса» — не имеющее аналогов продолжающееся издание, посвященное текущему российскому кинопроцессу, которое издается в Государственном центральном музее кино (Москва). В состав сборника входят обзоры фильмов разных видов и жанров, вышедших на экран в 2019 году, а также телесериалов и откликов зарубежной кинопрессы на российскую кинопродукцию. Сборник во многом носит дискуссионный характер: участники проекта не стремились к выработке единого суждения по поводу того или иного фильма, а определенные разногласия являются отражением критического многоголосья в ходе обсуждения кинолент, попавших во внимание обозревателей. Кроме того, в состав сборника вошли материалы, посвященные некоторым значительным событиям в Музее кино, имеющим непреходящее значение.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. ОБЗОРЫ

7 *Нина Спутницкая.* Три истории, или Любовь на карантине: мотив побега в фильмах женщин-режиссеров

11 *Нина Цыркун.* Разводы и разводки. Дебюты-2019

18 *Максим Казючиц.* Пандемия по Автору: стриминг, сериалы и месседж в России

24 *Нина Спутницкая, Максим Казючиц.* Детские травмы и государственные похороны: российское кино 2019 года в зарубежной кинопрессе

РАЗДЕЛ II. МУЗЕЙ КИНО

30 *Екатерина Хохлова.* Библиотека киноискусства

31 *Елена Долгопят.* Чужие письма

33 *Гарена Краснова.* «Крути и впредь на всю катушку…» Александр Птушко и Григорий Рошаль: из фондов Музея кино

РАЗДЕЛ III. АРХИВ | CHARTULARIUS

35 *Гарена Краснова.* «За что нас так, дяденька? Ведь мама за Сталина» Евгений Габрилович: из фондов Музея кино

41 Указатель фильмов и сериалов 2019 года, анализируемых в текстах

CONTENTS

SECTION I. REVIEWS

7 *Nina Sputnitskaya.* Three Stories, or Love in Quarantine: the Escape Motive in the Films of Female Directors

11 *Nina Tsyrkun.*Divorcement and rip. Debuts-2019

18 *Maksim Kazyuchits.* Pandemic for an Author: Streaming, Series and the Message in Russia

24 *Nina Sputnitskaya, Maksim Kazyuchits.* Juvenile Traumas and State Events: the Russian Films of 2019 and the Foreign Film Press

SECTION II. THE FILM MUSEUM

30 *Ekaterina Khokhlova.* The Film Publications Library

31 *Elena Dolgopiat.* Other People's Letters

33 *Garena Krasnova.* "Keep It Turning to the Fullest..." Alexander Ptushko and Grigory Roshal: from the Collections of the Film Museum

SECTION III. CHARTULARIUS

35 *Garena Krasnova.* "Why did they do this to us, *diaden'ka*? After all, my mother is for Stalin". Evgeny Gabrilovich: from the Collections of the Film Museum

41 Index. Films and TV series of 2019 Analyzed in the Articles

РАЗДЕЛ I. ОБЗОРЫ

УДК: 778.5р(09)«2000–2010»
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-7-10

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Три истории, или Любовь на карантине: мотив побега в фильмах женщин-режиссеров

Нина Спутницкая

Аннотация
В статье анализируются сюжетная структура, образы главных героев, способы воспроизводства социальной реальности и механизмы противостояния доминированию и репрессии в кинофильмах женщин. Анализ осуществляется на материале фильмов «Верность» Нигины Сайфуллаевой, «Мысленный волк» Валерии Германики и «Простой карандаш» Натальи Назаровой.

Ключевые слова
женская тема, Нигина Сайфуллаева, Валерия Гай Германика, Наталья Назарова, феминистская критика, интеллигенция в кино, образ женщины, киномелодрама

UDC
778.5р(09)«2000–2010»

Three Stories, or Love in Quarantine: the Escape Motive in the Films of Female Directors

Nina Sputnitskaya

Abstract
The author analyzes composition, images of the main characters, the ways of reproducing social reality as well as mechanisms of confrontation with dominance and repression represented in Russian female directors› films. The author focuses on Fidelity (“Vernost”, dir. Nigina Sayfullaeva), The Imagined Wolf (“Myslenny volk”, dir. Valeriya Gai Germanika) and The Pencil (“Prostoi karandash”, dir. Natalya Nazarova).

Keywords
a female theme, Nigina Saifullayeva, Valeria Guy Germanika, Natalia Nazarova, feminist criticism, intellectuals in cinema, a female image, melodrama

«Верность» Нигины Сайфуллаевой, «Мысленный волк» Валерии Германики и «Простой карандаш» Натальи Назаровой — фильмы, снятые режиссерами-женщинами в 2019 году, неожиданно сложились если не в манифест, то трехчастное заявление стратегии разрыва с феминистскими амбициями, инверсии мелодрамы. Жанровые параметры их весьма отчетливы: эротическая драма; сказка; школьная киноповесть, но служат они первичным манком, ибо картины эти в типичных для заявленного субжанра локациях фиксируют летаргию чувств, а заодно — летаргию феминистских амбиций в современной России.
Структура каждой из рассматриваемых ниже историй покоится на трех элементах: осмысление женщиной своего положения, сражение с «демонами» и несостоявшийся побег из зоны заражения. Темы побега от материнства, ожидания мужчины, страха перед самостью и ее обретение реализуются разными способами: хождение в народ, изоляция, случайные интимные связи с мужчинами. Но женщины не выступают против стихии, ибо она внутри них, и уже не важно, сами они, своей противоречивой природой ее породили, или все-таки пресловутая социальная действительность. Все три героини — представительницы интеллигенции и носительницы примерно одинакового культурного капитала: врач, хореограф, художник — не могут наладить коммуникацию со своими близкими, предпочитая скрываться в тайниках искусства высокого и низкого: одна учит рисованию детей, другая рассказывает быличку, третья противопоставляет пошлой мелодраматической пьесе яростную эротическую драму. Теоретик феминизма Гризельда Поллок как историк и наследник метода Мишеля Фуко, вдохновленная идеей «глаза власти», введенного французским ученым, уделяет в своих исследованиях особое внимание зрителю как агенту в продуктивном диалоге-потреблении культуры, ее исследовательские задачи определяются четырьмя вопросами: «кто смотрит, на что, на кого и каковы последствия этого с точки зрения властных отношений?» [3]. Методология Поллок в отношении выбранных фильмов позволяет обнаружить ряд типовых механизмов в репрезентации женской самости на современном российском экране и способы деконструкции элементов доминирующей культуры.
Героиня «Верности», едва заподозрив супруга в измене, спешит отыскать в заштатном баре партнера для секса, а наутро превратиться в добропорядочного гинеколога затем регулярно повторяет ритуалы неверности, пока адюльтер не станет достоянием общественности. Американки отыграли эти сюжеты еще в «Расцвет мисс Джин Броди» (1969) и «В поисках мистера

Ил.1. Постер фильма.

Гудбара» (1977), но российское киносообщество оказалось к такому радикальному поведению не готовым. Поэтому «Верности» было суждено стать самой скандальной российской лентой года и оказаться в роли жертвы приоритета мужского взгляда. Награждение на «Кинотавре» стало важным кирпичиком в захватывающей биографии фильма, ибо эротическая драма уступила место дебютному «Быку» Б. Акопова — био-драме из жизни 1990-х годов. Провокационную «Верность» жюри отметило лишь специальным дипломом с формулировкой «За безграничную веру актеров в режиссера».

Лена (Евгения Громова) — врач, талантливый акушер, и Сергей (Александр Паль) — актер провинциального театра, женаты недавно, чувства не успели остыть, но в сексуальной жизни наметился простой. Однажды увидев подозрительную смс в телефоне мужа, Лена — сдержанная, подтянутая, уверенная в себе — решается отведать запретного плода. «В сексе все несчастливы, потому, что секс — это то, что нельзя» — наставляет Лену завотделением клиники, где она работает, и комментирует семейную неурядицу: «Или он для тебя не особенный, или ты для него обычная». За пару часов до своей первой измены Лена звонит мужу «просто так, без всякой информации». Казалось бы, она — человек очень практичный и к вопросам тела относится весьма технично. Она набирает опыт — последовательно и методично так же ловко, как она выполняет свою работу: спасибо автору за эпизод, когда, заручившись осторожным разрешением своей пациентки, она переворачивает плод в ее чреве. Но с замиранием Лена наблюдает, отзовутся ли измены — реальные и пока только мыслимые — на ее семейных отношениях, легче ли будет после этого общение с мужем. Сергей — напротив, актер, но всего себя растрачивает на сцене, не намереваясь переносить домой — в зону комфорта и отдохновения — мелодраматические штампы. Странным образом Лена и Сергей вместе, но сомнения в том, что они дороги друг другу возникают только к финалу фильма. У Сайфуллаевой получилась очень интимная, очень чувственная история с отменным накалом страстей, которой прощается некоторые нестыковки и небрежности.

«Верность» созвучна фавориту критики и зрителя «Аритмии» (2017) Бориса Хлебникова: также выразительна актриса и гармоничен тандем центральных персонажей и слегка карикатурны фоновые герои, у Сайфуллаевой это глупышки-беременные, их мужья, восседающие на джипах и медицинский персонал абстрактной клиники, в которой работает Лена. Но, если «Аритмия» (а год спустя “Обычная женщина” [2, С. 20–21] делала семейную драму частью социального анализа, то «Верность» заботит анализ женской сексуальности и проблемы женской телесности в современной российской культуре. В ней принципиально отсутствует ответ, зачем героиня решила нарушить границы и почему не стала сохранять свой брак, и выразительные долгие крупные планы восполняют психологическую неубедительность некоторых ее поступков.

Предсказуемо, что «Верности» не удалось стать универсальной историей — понравиться и зрителю, и профессиональному сообществу, оценившему смелость авторов, но не разглядевшему соль истории. Одним из исключений стала позиция журнала «Искусство кино», наградившего на исходе года Нигину специальным призом. На страницах журнала Антон Долин дает исчерпывающий анализ фильма — убедительный и подробный, называя работу Сайфуллаевой наследницей «Легкого дыхания» Ивана Бунина и «Дамы с собачкой» Антона Чехова и заканчивает разбор весьма оптимистичным выводом: «В последней сцене «Верности» Лена в большом городе, вдали от дома, заходит в трамвай. До этого мы видели ее за рулем своей машины, выписывающей восьмерки по замкнутому маршруту: от города к Зеленоградску или Светлогорску и обратно, от мужа к незнакомым мужчинам и обратно. Теперь она одна, на пассажирском месте. На лице знакомая необъяснимая полуулыбка, на пальце больше нет обручального кольца. Осторожно, двери закрываются. Движение начинается» [1, с. 43]. Но есть ощущение, что за пределами кадра — тупик. Главное в Лене все-таки подчеркнутая незрелость: она не готова к деторождению, но является талантливым участником в детопроизводстве. Собственно как и героини Германики и Назаровой — к удивлению близкого окружения, готовы растрачивать себя на малоперспективных подростков, но не готовы латать нитки на собственном семейном счастье — гордые и противоречивые.

Женские страхи в «Мысленном волке» проигрываются на традиционном сюжете возвращения блудного ребенка. Дочь (Елизавета Климова) приехала к Матери (Юлия Высоцкая) с ребенком в рюкзаке, то ли жаждет восстановить утраченную связь, то ли получить согласие на продажу дома. Оказавшись отрезанными от мира в деревенской избушке, за несколько часов женщины успевают поговорить, натерпеться страха и изгнать его. А после сказочного нападения мифического хищника и визитов мужчин, дочь хватает в охапку свое дитя и мчится в неведомую даль через горящий лес. «Мысленный волк» — фэнтезийная мелодрама по сценарию Юрия Арабова, не стоит особняком в творчестве Валерии. От фильма остается впечатление недосказанности, эскизности, но, прежде всего, обращает на себя внимание несоответствие лексики, образа, поведения, окружающему ландшафту и социальной среде, которую режиссер на этот раз характеризует очень скупо. Германику и прежде манили ограниченные локации: школа, дом, офисная курилка, регулярные вылазки в бар/подъезд — и вот мотив добровольного заточения с новой силой и яростью реализуется в «Мысленном волке», сюжет которого складывают те же

разговоры о мужчинах, маме, подругах, пережевывание обид, истерики и объятия. Мужские персонажи, приготовленные для инициации героини Высоцкой, карикатурны. Увы, непростительно карикатурен мальчик-карлик (сыгран девочкой). Остранение доминирующей культуры необходимо Валерии для разрушения привычного стереотипа в интерпретации. На экране царят женщины, спешно выстаивают они свой мир — хрупкий и ускользающий, борются со страхами, меняются, но не взрослеют. По-прежнему режиссера интересует история одиночества и попытки благоустроить приватную зону, бегство в ограниченном пространстве частной жизни без возможности все-таки выйти из него и по-прежнему — попытка смириться с самой собой.

Высоцкая не вполне вписывается в эстетику фильмов Германики и изысканный лексический облик, придуманный Арабовым, не вполне уживаются в художественной ткани пародия на нуклеарную семью (мужчина — мыслится, не существует) и сюжет возвращения в духе дебютного фильма Андрея Звягинцева. «Мысленному волку», вероятно, не хватает той самой документально достоверной фактуры, с которой обычно ассоциируют кинематограф Германики. Но пространство притчи — новое для Валерии — мастера превращения девичьей истории в специфический биографический опыт, она обживает уверенно, сохраняя исповедальную интонацию и здоровый цинизм — в данном случае это вставки компьютерной графики и заявление картины на финансирование в Минкульте в категории «православное кино».

Жажда смерти Другого изживается женщинами поколения Икс [5], которые даже подбираясь к пятому десятку, снова и снова проходят инициацию в заброшенном, похожем на границу миров бревенчатом доме в своеобразном “чистилище” и недоумевают, почему благостные картинки о загробной жизни посвящены мужчинам: именно таким фэнтезийно-языческим эпизодом режиссер открывает «Мысленного волка». По фильмам Германики можно изучать историю повседневности, даже если эта повседневность прячется за сказочными штампами, гламурными открыточками, пропахла аэрозолями, отретуширована татушками и подмазана гель-лаком… ибо за всем этим плотно и точно вычерчены чаяния российской женщины, с одной стороны обреченной оставаться заложницей пресловутых штампов и социальных норм, с другой — обуреваемой неотступной языческой тревогой [4].

Условная формула авторского месседжа, вокруг которой выстраивается повествование в «Простом карандаше» — «луч света в темном царстве», выражается буквально: в комнате, где селится приехавшая из крупного города учительница, отсутствует электричество. Однако предельная простота метафор (в принципе характерная для жанра школьной повести), предсказуемость визуальных рифм и нарочитость персонажных референций не размывают, между тем, скупой точности социальной драмы Натальи Назаровой. Мотив пресловутого хождения в народ срастается здесь со стратегией жены декабриста. Формальное основание приезда безвестной художницы из Петербурга на север России в том, что ее муж, Сергей Золотарев — художник-диссидент, отбывает срок в близлежащей колонии по сфабрикованному обвинению. Таким образом, «Простой карандаш» выходит за границы школьной повести, тяготея к проблематике социально-критического романа, хрестоматийной для российской культуры теме лишних людей и переосмыслению устоявшихся в кинематографической традиции героев-масок.

В школе, где Антонине Золотаревой (превосходная актерская работа Надежды Гореловой) предстоит пройти педагогическую и человеческую инициацию, правит бал отнюдь не взрослый коллектив, но немногословный ученик Миша Пономарев — брат местного вора в законе, рецидивиста, ныне отбывающего срок. Подросток собирает дань с учеников, избивает одноклассников, игнорирует требования учителей, при этом автор избегает назидательных лекций, дискуссий или крупных планов антагониста. Вообще бандитизм представлен в фильме отраженно. Лица Пономарева-старшего мы и вовсе не успеем разглядеть, ибо масштаб чинимых им бедствий для автора важнее. И куда важнее — личность Антонины. Даже когда на уроке рисунки Леонардо да Винчи рифмуются с глазами раскрытого ею молодого дарования — Димы — мы подозреваем, что это все — лишь исчадие воображения гордой и прекраснодушной Тони.

Утешение и вдохновение отвергнутая всеми, включая узника, героиня находит в мире природы и архитектуры, раскрывающихся под закадровый аккомпанемент чудесной сонаты d-moll Доменико Скарлатти. Неслучайно, едва только столкнувшись с угрюмыми обитателями городка, Антонина устремляется к магическим видам Петербурга, запечатленным на строгих черно-белых открытках. При этом графика северной столицы и спелые краски осени входят в конфликт, дублируя даже не противостояние жителей больших городов и периферии, но почвы, из которой они произрастают. Искусственная городская среда порождает иллюзии (неслучайно вдовствующая по вине Пономарева-старшего библиотекарь училась в Петербурге и жила по соседству с Антониной), поэтому теряется хрупкая фигура учительницы то в разрезах голых стволов деревьев, то у стен домов, то у окаймленного припыленным золотом леса шоссе в никуда.

В фильме авторам удалось выстроить удручающую, беспросветную и убедительную картину, вовсе не прибегая к социальным диалектам. Но пустой взгляд подростка холодит не меньше, чем это могли бы сделать сцены насилия или бездумный карнавал. Потому отдельно хочется отметить персонажей второй линии: «Простой карандаш» напоминает, как кинематографично может быть равнодушие. Портреты второго плана выходят за границы карикатур и превращаются в пугающие своей подлинностью типажи, предлагают характеры произрастающие, увы, не только за пределами 1250 километров от столицы. При этом все они — от молчаливой бабки Пономаревых, охочей до денег, до директора школы, заведующей детской комнатой милиции или соседки Тони,— все они несут тягостную ношу материнства и потому взирают на учительницу-теоретика с усталым сочувствием. Также сурово смотрят на героиню и матерые двухэтажные дома с раскидистыми мансардами.

В череде киноассоциаций при просмотре «Простого карандаша» на первый план выходит все-таки не классическая киноповесть о школьниках и даже не «Барышня и хулиган» Владимира Маяковского, а «Весна на Заречной улице» Марлена Хуциева и Феликса Миронера — с ее вниманием к фабричным локациям, диалогу, повседневности. В коллективном портрете учителей средней школы нет эксцентрики в духе Киры Муратовой, хотя весьма под стать ее поэтике, например, нелепый учитель-совместитель словесности, истории и физкультуры, неловко подбивающий клинья к Антонине, исполненный Александром Дорониным, (доселе известным по роли Чернышевского в российской версии «Берега утопии»), беспощадно и точно. Знаменательно, что узловой для драматургии школьной повести эпизод знакомства с педколлективом из учительской перенесен в интерьеры квартиры: безобидная вечеринка в сопровождении малосольных огурчиков и аккордеона — пристанище чудовищ. Здесь автор отказывается от штампов и аттракциона, рисуя картину ровными штрихами. Не образ жизни, но образ

мыслей учителей ужасает. Ученики для них — безликая масса, школа — зона карантина, и что типично для средневековой картины мира, дети как таковые не представляют интереса. В этой усеченной утрированной картине принципиально отсутствие крупных планов детишек младшей школы (камера фиксирует их лишь искоса — покорно отдающими пожитки Пономареву). Зато особого внимания удостоены подростки с характерными для пубертата прыщами и затаенной надеждой. Но главное, под прицелом социального анализа оказывается поколение родительниц.

Антонина не стала матерью, отвержена в качестве жены, не сложилась в заметного художника, но навсегда осталась подростком. Оттого так легко и непринужденно находит она контакт с доброй половиной класса Пономарева, что чувствует себя восьмиклассницей и с раздражающим обывателей восторгом, провозглашает это. Проблема Антонины Максимовны в том, что она воспитывалась на «Веселых картинках», власть в которых, так или иначе, держал ментор Карандаш. Слишком маленький временной зазор между режимами, когда она могла вырасти из пионерской формы, выработать равнодушие к лозунгами, но она не перестала верить, что пустоту можно чем-то заполнить.

Портретное сходство с героиней Ирины Печерниковой из «Доживем до понедельника» (1968) Станислава Ростоцкого — инструмент для препарирования известного типажа. Маркеры шестидесятницы неслучайно наложены на дитя перестройки. Прическа и энтузиазм наследуются Антониной с поправкой жирным шрифтом на возраст. Героиня Гореловой — отнюдь не вчерашняя студентка, а яркий представитель потерянного поколения, который, не успев распробовать свободу, к сорока годам потерял ее. Потому так подчеркнут и избыточный оптимизм, с которым взирает художница на карельские пейзажи. В конечном итоге, мечта Антонины запечатлеть благостные картины вопреки обстоятельствам полна не романтических надежд, но одержимости — произрастающей, видимо, от подавленной боли и отказа от пресловутого смирения. Прикуривая с недалекой, но закаленной жизнью соседкой по квартире, первую в своей жизни сигарету и стыдливо признаваясь в поцелуе с коллегой, героиня гласит: «Некоторые бросают, а я начну».

Как выясняется ближе к финалу истории, у мужа давно другая женщина, гораздо успешнее и значимее. И то, что ей некогда приехать в колонию не отменяет права Сергея не любить бывшую жену и избегать ее заботы. А что остается Тоне? Смириться с серостью? Упрямо движется она к трагической развязке, мелькая меж засыпающих деревьев в бордовом пальто и черных полусапожках, упрямо не замечает удивления и не внимает предостережениям аборигенов городка.

Антонина Золотарева — апологет новых технологий образования начинала занятия с подростками с обводки контура фигуры, вдохновилась пустотой, которую рисовали ребята, и, наконец, решилась предложить им изобразить человека. Для новых уроков даже приобрела гипсовую голову Сократа… Но не сбылось: криминальный сюжет перегородил дорогу роману воспитания. Противостоять беззаконию ученик Антонины может либо отчаянной и преступной силой, либо побегом.

Сегодня ни учительницу, ни зрителя не вдохновляет тайный=маргинальный мир производства, как когда-то восхищали Таню из «оттепельной» «Весне на Заречной улице» чудеса сталеварения. В нынешние времена фабрика — это стабильно отлаженное производство продукции узкого ассортимента, работники которой знают, что здесь почти каждому полену суждено стать пишущим средством. Если в прежние времена литье металла символизировало силу и веру в человека и государство, то финальной сценой «Простого карандаша», своеобразным измельчением штампа автор фиксирует: все что в этом городе/стране можно обточить, будет пущено на конвейер. Штабеля деревьев, как и штабеля простых карандашей, имеют равную ценность, потому что простой вопрос, для чего нужен простой карандаш и что им можно создать, задать Антонине уже некому. В 2019 г. женщины-режиссеры переписывают женских персонажей, слегка отклоняющихся от нормы, обратно в бинарные системы и кинематографически воспроизводят доминирующие структуры власти в нашем обществе.

Литература

1. *Долин А.* Морская болезнь. Искусство кино. 2019. № 11/12. С. 43.
2. *Казючиц М.* К вопросу об авторском дискурсе в современных игровых телесериалах России // Телекинет. 2019. № 2. С. 14–22.
3. *Поллок Г.* Созерцая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Спб., Алетейя, 2001. С. 718–737.
4. *Спутницкая Н.Ю.* Самые обаятельные и привлекательные // Искусство кино. 2012. № 4. С. 19–23.
5. *Schippers M.* Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony. *Theory and Society.* Vol. 36. No. 1 (Feb., 2007). P. 85–102.

References

1. Dolin, A. Morskaya bolezn [Seasickness]. *Iskusstvo kino.* 2019. No.11/12. P. 43. (in Russian)
2. Kazyuchits, M. K voprosu ob avtorskom diskurse v sovremennyh igrovyh teleserialah Rossii [To the Issue of the Author in Contemporary Russian Feature TV series]. *Telekinet*. 2019. No. 2. P. 14-22.
3. Pollok, G. Sozercaya istoriyu iskusstva: videnie, poziciya i vlast' [Beholding Art History: Vision, Place and Power]. *Vvedenie v gendernye issledovaniya. Hrestomatiya.* Saint Petersburg: Aletejya, 2001. P. 718-737. (in Russian)
4. Sputnickaya, N. Y. Samye obayatel'nye i privlekatel'nye [The Most Charming and Attractive]. *Iskusstvo kino*. 2012. № 4. P. 19-23. (in Russian)
5. Schippers, M. Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony. *Theory and Society*. Vol. 36. No. 1 (Feb., 2007). P. 85-102.

УДК: 778.5р(09)«2000–2010»
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-11-17

Разводы и разводки. Дебюты-2019

Нина Цыркун

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В статье рассматриваются наиболее характерные полнометражные игровые дебюты российских режиссеров 2019 года. В качестве ключевых тем анализируются внутрисемейные и сексуальные отношения, поиски женской самоидентификации, возвращение к 1990-м годам — переломной эпохи становления новой России. Отмечается, что особенности новой генерации режиссеров заключаются не в тематике как таковой, а в нюансах подходов, трактовок и визуализаций.

Ключевые слова
Смена поколений, национальное кино, поколенческий разрыв, жанровое многообразие, традиционные ценности

UDC
778.5р(09)«2000–2010»

Divorcement and rip. Debuts-2019

Nina Tsyrkun

Abstract
The author considers the most characteristic full-length feature films of Russian debutants of 2019. As the key topics coupled and sexual relations, problem of feminine self-identification, return towards 1990s — the crucial epoch of formation of becoming Russia are specified. A point is made that peculiarities of the new generation's approach are distinguished not in the topical field itself, but in nuances of treatments and visualisations.

Keywords
Shift of generations, national cinema, generation gap, genre multiplicity, traditional values

В 2019-м году главные направления не только вообще в российском кино, но особенно в дебютном, определились на двух основных кинофестивалях — Московском международном и национальном «Кинотавре». Президент Сочинского фестиваля Александр Роднянский из года в год отмечает, что лицо сегодняшнего российского кино приобретает свое особое выражение именно благодаря молодым авторам. Вот и на этот раз он подтвердил свою точку зрения: «Пришла пора смены поколений, и нам очень важно не пропустить при отборе тех авторов, кто определит лицо российского кино на ближайшие годы. Задача главного национального фестиваля — быть всегда на шаг впереди уже существующих кинопроцессов. Находить в настоящем ростки будущего». И дело не в тематической новизне как таковой, а в нюансах подходов, трактовок и, что более всего немаловажно,— визуализаций. Начнем с дебютов сочинского «Кинотавра», кстати, юбилейного — 30-го.

Во-первых, уже не в первый раз в конкурсной программе отмечался приоритет женщин (из пятнадцати конкурсных картин «Кинотавра» шесть сняты режиссерами-дебютантами), причем как создательниц фильмов (они составили почти половину конкурсной программы), так и их героинь, не просто рассуждающих, а тестирующих такие важные вещи, как верность и измена, ревность и прощение, любовь и секс, и все это, как правило, без особой стыдливости, но и без грубого нахрапа.

Во-вторых, дебютанты не прошли мимо постоянно присутствующей, застрявшей на нашем экране еще с начала 90-х годов криминальной тематики, обращение к которой на этот раз обошлось без часто сопутствующей романтизации.

Однако при том, что большая часть конкурсной программы юбилейного «Кинотавра» была посвящена женщине и семье, но главный приз все-таки завоевал мужской фильм — снятый мужчиной и с мужчиной в заглавной роли. Вернемся к нему позже.

Драма Марии Агранович «Люби их всех», снятая по собственному сценарию, запоздала с выходом на экран — картина была готова еще год назад, но премьера состоялась на 30-м «Кинотавре» уже следующего 2019-го года, а прокат начался в октябре. Так что фильм пропустил вперед сериальный дебют театрального режиссера Константина Богомолова «Содержанки», получив ярлык «Содержанки-2». Однако, в отличие от сериала Богомолова, главный актер фильма Агранович — женщина, а не мужчины, которые пользуются ее услугами содержанки. Это не означает, что сама героиня всегда одерживает верх — в первых же кадрах мы видим, как один из них Толя (Кирилл Сафронов) жестоко с ней прощается, бросая в уплату деньги, но она, которую зовут Надежда, их не берет. Надежда — лишь одно из символических имен этой девушки. Два других — Вера и Любовь, и всех троих играет одна актриса Алена Михайлова. Пострадавшая от прихоти содержателя Надежда, сильная и беспощадная Вера, кроткая блондинка Любовь — каждая из них живет своей жизнью, становясь частью пути к задуманной цели, которая обернется драматичным итогом, за которым, следуя логике фильма, последует новый виток приключений хитрой на выдумки, неукротимой девушки. На самом-то деле ее зовут Сашей, а имена и биографию она меняет в зависимости от планов, которые строит насчет мужчин, оставаясь независимой, втайне желая именно эту независимость себе обеспечить денежным фундаментом. Другое дело, что и она не застрахована от внезапной вспышки настоящего чувства, и тогда Саша сама станет жертвой, что, как оказывается, было ей с детства предначертано. По иронии судьбы, она любит сына Глеба

(Сергей Гармаш) — человека, который был всех добрее к ней; для него она, пожалуй, та самая Любовь, которая блеснула, когда его жизнь уже клонится к закату.

«Мама, а чего ты мне сказки не читала?» — этими словами все сказано, и все предопределено. О настоящей Саше более всего говорит то, что, несмотря на давний разрыв с матерью, несмотря на затаенную боль, которая и движет ее поступками, она, регулярно встречаясь со своей теткой на лестничной площадке (всегда только там, на условном перекрестке жизни), передает для матери деньги, в глубине души сохраняя дочерние чувства и, как оказывается в финале, сама готовясь стать матерью.

Саша сочиняет сказку своей жизни, работая уборщицей, а представляясь, к примеру, студенткой филфака. Фильм строится как цепь эпизодов, которые не сразу удается связать воедино, причем некоторые сюжетные линии так и остаются оборванными, но это создает особую интригу с перспективой в будущее, а героине придает многомерность, воплощающую в себе эскизы к портретам разных женщин, несущих в себе единую суть поисков счастья, ключи к которому она держит в своих руках.

Счастливой женщина, как и любой человек, становится, когда превращается в хозяина/хозяйку собственной жизни — об этом эксцентрическая и грустная, остроумная и поучительная комедия Анны Пармас (сц. Анна Пармас, Мария Шульгина, Елизавета Тихонова), основанная на личном опыте режиссера, «Давай разведемся» (призы «Кинотавра» за лучший сценарий и за лучший дебют).

Обычная, загнанная работой и семейным бытом женщина — предмет сочувственного и любовного изучения Пармас в новелле киноальманаха «Петербург. Только по любви», в сценариях к фильмам «2 дня» и «Кококо» и вот, наконец, в полнометражном режиссерском дебюте. А свой дар комедиографа Пармас отточила на сценариях к телевизионному скетч-шоу «Осторожно, модерн!». Анна Михалкова с детски-доверчивым взглядом и умением смешить без акцентированного комикования идеально сочетает в себе эти встречные движения режиссерского эго. Она играет женщину узнаваемую и типичную — врача-гинеколога, мать семейства, добытчицу (супруг сидит дома с детьми — бывает такое, не нашел работы, а она консультирует пациенток по телефону даже из бассейна), женщину, которая в лучших традициях комедиографии, забыв шапочку для бассейна, невозмутимо надевает на голову больничный бахил. Маше приходится крутиться на трех работах, чтобы исполнить мечту мужа — ему желается жить на природе, и никаких упреков в его адрес! Увы, муж Миша (Антон Филиппенко) оказывается неблагодарным — Маша случайно узнает, что он ей изменяет, но не старается неверного удержать, даже убедившись, что беременна, даже когда он, поняв, что совершил глупость, возвращается с повинной. Маша страдает, плачется в жилетку подруги, а возмездие и без нее настигает Антона — он попадает в цепкие ручки авторитарного фитнес-инструктора Оксаны (Анна Рыцарева), которая властно лепит из него мужчину-мечту по лекалам здорового образа жизни. И зритель, безусловно сочувствующий Маше, радуется, когда он зарабатывает от получившей его во владение хозяйки оплеуху. Ну, а Маше достается главный приз — она научилась жить свободной и самодостаточной женщиной, не страдая комплексом неполноценности — в отличие от, к примеру, советских времен героини Светланы Крючковой из фильма Никиты Михалкова «Родня», страстно выкрикивавшей, что «одинокая женщина — это не-при-лично!». Одновременно героиня Пармас будто вступает в спор с «трехликой» Сашей из фильма Агранович, составляя антитезу заточенной на феминистский пафос агрессивности в пользу спокойно взвешенной женской мудрости. «Не обязательно же все время выигрывать!»,— говорит Маша проигравшим в семейном заплыве детям, мужу и самой себе. И доказывает нам, что проигрыш может оказаться самой настоящей победой.

На фоне вырвавшихся на авансцену «Кинотавра» женщин-режиссеров неожиданным диссонансом прозвучало откровение их конкурента Бориса Акопова, полемично сказавшего в интервью, что признает только мужское кино, мужскую любовь, мужскую силу, мужскую ненависть и боль: «Я не верю в женскую режиссуру в принципе. Я люблю женщин, я их уважаю, я абсолютно не сексист. У женщин свои достоинства, их очень много, спорить об этом глупо. Наверное, самый крутой женский фильм “Восхождение” Шепитько, но это мужской фильм» [1]. Таким образом, он солидаризуется с «маскулинной» точкой зрения, подробно проанализированной американским киноведом Люси Фишер еще в конце 1980-х. Она, в частности, суммировала этот взгляд следующим образом: «Перефразируя старую поговорку, что за детьми надо смотреть и нечего их слушать, можно сказать, что на женщин надо смотреть, и нечего позволять им видеть» [4, с. 23].

И вот оказалось, что Акопов победил. На юбилейном «Кинотавре» впервые за десять лет (считая от «Волчка» Василия Сигарева) главный приз достался именно его дебюту «Бык». (Оператор Глеб Филатов, как и сам режиссер, вгиковский выпускник, получил на «Кинотавре» приз за лучшую операторскую работу, а фильм к тому же получил главный приз программы «К Востоку от Запада» 54-го Международного кинофестиваля в Карловых Варах).

«Бык» создан тем же продюсерским центром «ВГИК-Дебют», снят тоже в Твери, что и лента «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов». Соответственно и эта криминальная драма из 90-х сходу должна была вызвать на себя огонь критики, которая, впрочем, из года в год задается одним и тем же вопросом: почему молодые режиссеры так редко берутся выразить на экране свое мыслечувствие по поводу современности, а предпочитают обращаться к временам либо своего детства, либо вообще еще отсутствия на земле? Ответы могут быть разные, начиная с утешительного — мол, большое видится на расстоянии, необходима дистанция для осмысления сложных вещей и проч., а может быть, это действительно трудноподъемно — адекватно представить нечто, что пребывает в периоде турбулентности, становления. Но вероятен и такой ответ: в прошлом мы видим поразительно схожее с настоящим. На такое прочтение «Быка» наталкивает случайный, казалось бы, эпизод вечеринки в клубе, где по прихоти моды, которая движется кругами, тогдашняя молодежь выглядит одетой так же, как ее нынешние сверстники. И возникает ощущение, что пресловутая эпоха «лихих» и не заканчивалась вовсе, а длится, лишь время от времени только слегка меняя внешность по моде сезона. А может быть дело в том, что мы не извлекли из опыта тех лет уроков, и требуется вновь и вновь обращаться к ним, в том числе с тем личностным интересом, который присущ тем, кто эти годы сам прожил. Видимо, каждый из этих ответов в той или иной мере годится для оправдания рождения «Быка» в поджанре эксплуатационного кино.

34-летнему выпускнику ВГИКа, бывшему танцовщику Большого театра Борису Акопову на момент действия фильма было лет 12, и на его картину о 1990-х отложились некоторые детские воспоминания (в том числе и собственные свидетельства, и рассказы отца-следователя), а в титрах значится, что в ее основе — реальные события. Фильм даже начинается с того, что младшая сестренка вдруг прибегает на «стрелку» к Быку, а потом еще дети случайно становятся свидетелями гибели

Ил.1. Постер фильма.

одного из персонажей. От личного опыта проистекает незаемная непосредственность, искренность и ностальгическая нежность работы Акопова, хотя все равно очень хочется упрекнуть автора во вторичности.

Заглавный герой Антоха Быков с так неподходящей для щупловатого бледного парня кличкой, по школьному обыкновению образованной от фамилии — Бык,— заведомо должен вызывать зрительскую симпатию подобно обреченной четверке из «Бумера» (2003) Петра Буслова с более изобретательными кличками (Кот, Рама, Килла и Ошпаренный) или московским браткам Саше Белому, Космосу, Пчеле и Филу из сериала Алексея Сидорова «Бригада» (2002) и, конечно, Даниле Багрову из дилогии Алексея Балабанова «Брат»/«Брат 2». И своя бригада у Быка тоже есть — Македонский (Александр Самсонов), Дуглас (Сергей Двойников), снимающий на поляроид хронику текущих событий, и Савой (Александр Левин). И так уж совпало, что «быками» в криминальном мире называют подручных воровского авторитета, выполняющих его личные, часто рискованные поручения.

Плюсы и минусы, рождающиеся в результате столь личного опыта режиссера, но наложенного на многомерный общий, в том числе художественный, опыт, изящно сформулировала кинокритик Ольга Касьянова: «Это почти пустой по мыслям, но переполненный образами и эмоциями видеодром припоминания. Нет в нем фетишизма ностальгии, а только сладкий ущерб: это было трудно и важно, это рвало голову “на десяточку”, а значит — на экране будет красиво мерцать, глубоко болеть».

Итак, 90-е годы, подмосковная Балашиха, серый, тоскливый, убогий быт. Антоха (Юрий Борисов) недавно вышел из тюрьмы и преисполнен решимости начать новую честную жизнь: зарабатывать, заботиться о матери, сестренке и робком, не похожем на него брате-студенте. Но случайность едва не возвращает его снова за решетку, в участке Антохе грозят повесить на него несколько чужих дел — и сегодняшний зритель, конечно, не может не провести аналогию с не так давно прогремевшим делом журналиста Ивана Голунова, которого пытались посадить по сфабрикованному делу. На церемонии открытия «Кинотавра» председатель жюри Константин Хабенский говорил об этом деле, а фильму члены жюри приз присудили единогласно. За Быка «вписалась» не общественность, как в случае с Голуновым, а авторитет из самой Москвы Моисей (Игорь Савочкин), и, как водится, недаром — Бык обязан отдать долг: навести «порядок» на рынке, поставить на место кавказскую мафию. Но это дорога в один конец с серией жестоких и кровавых эпизодов, точку в которых призвана символически поставить показанная на телеэкране предновогодняя речь президента Бориса Ельцина, объявляющего о своем уходе. Конец эпохи «лихих» годов должен смениться временем новых надежд, но пока что герои фильма застряли в безвременье…

История страны рифмуется с судьбой одного, но такого типичного для того времени провинциального парня. (Надо заметить, что этот прием уже использовала дебютантка Аня Крайс в фильме 2017 года «Нашла коса на камень». Финал открыт, и, вероятно, на самом деле в картине точку ставит не президентский демарш, а заработанная на зоне из-за того, что Антохе пришлось резко бросить спортивные тренировки сердечная слабость, болезнь — кардиомегалия, известная также как «бычье сердце»,— так первоначально и должен был называться фильм. Большое сердце Быка подсказывает ему, что негодным путем он идет, что главная его задача — защитить и обезопасить мать, оградить брата и сестру от повторения его пути, но умом он понимает, что исправить ничего не сможет. Так что финал фильма, режиссер которого обошелся без всякого налета романтизации и времени, и его героев, неоднозначен, как и открывшаяся за ним эпоха.

Еще один криминальный фильм на «Кинотавре» и тоже из прошлого — «Куратор» Петра Левченко (сц. Петр Левченко). В основе сюжета — реальное дело так называемого «красногорского стрелка» Амирана Георгадзе — бизнесмена, убившего в октябре 2015 года четырех человек в районной администрации, после того как власти отказали истцу вернуть сильно задолжавшему по кредитам бизнесмену 20 миллионов долларов. Имена и детали дела в фильме изменены, теперь убийцу зовут Димур Кавсадзе, его играет Михаил Гомиашвили (это, кстати, копродукция, фильм снят совместно с Грузией). Причина трагических событий — стремительно разрастающаяся городская стройка, бенефициары которой не только застройщики, но и власть предержащие, и между теми и другими возникают трения. Устранить проблему и найти убийцу берется бывший силовик, решала-«куратор» Александр Данилин (Юрий Цурило). Обстоятельства осложняются тем, что он — друг Димура, который верит, что Данилин поможет ему бежать на родину в Грузию. Но дружба дружбой, а меркантильный интерес и виды на будущее благополучие выше, так что спастись Михаилу не удается.

По-видимому, создатели фильма слишком понадеялись на известность прошумевшего в свое время дела, не учтя, что события такого рода настолько нередки в наше время, что быстро забываются либо вообще проходят мимо широкого внимания. Так что сюжет кажется слишком непонятным, а по линии визуального воплощения картина неоправданно, но навязчиво отсылает к «Шультесу» Бакура Бакурадзе. Долгие, ложно многозначительные проходы Данилина, за спиной которого следует кинокамера, мрачное и непроницаемое выражение лица Юрия Цурило, заходы в супермаркет или непонятно на что намекающий эпизод в детском саду, где детки ставят «Аргонавтов» — все это, возможно, и создает

требовавшееся режиссеру общее унылое настроение, но не раскрывает мотиваций поступков персонажей и плохо способствует исполнению главной нарративной задачи. Однако кроме этой эмоциональной реакции фильм подспудно настраивает на мысль о необходимости тотального недоверия. Переговорщик как чрезвычайно важная фигура различных коммуникационных процессов современной жизни подвергается здесь взгляду с отчуждающей дистанции, заставляющему прийти к выводу: за этим человеком стоят определенные интересы, которым он только и служит, а все прочие соображения из поля его внимания и учета начисто выведены. Таким образом, еще один сегмент регуляции межличностных и других общественно значимых отношений попадает в зону занимающей все новые и новые плацдармы «постправды» [3].

Выпускник Школы-студии МХТ Григорий Добрыгин неслучайно получил спецприз, премию «Золотой орел 2011» в номинации «Будущее зависит от тебя» — за самый резкий взлет в профессии. К тридцати трем годам, кроме театральной деятельности он успешно попробовал себя в разных кинематографических профессиях — разумеется, актера (в его фильмографии почти два десятка ролей, а за роль в фильме «Как я провел этим летом» Добрыгин удостоился «Серебряного медведя» Берлинского кинофестиваля), сценариста, продюсера и, наконец, он представил на «Кинотавре» свой полнометражный режиссерский дебют, причем выступил на этом фильме еще как сценарист (в соавторстве с Александром Родионовым и Ильей Носоченко) и продюсер. Следует добавить, что короткометражные работы Добрыгина «Измена» и «Верпаскунген» завоевывали на «Кинотавре» дипломы и призы, а новая картина под названием «Sheena667» еще до Сочи успела не просто побывать на кинофестивале в Роттердаме, а стала там первым российским фильмом в главном конкурсе за последние пять лет после «Комбината “Надежда“» Наталии Мещаниновой.

О том, насколько серьезно режиссер отнесся к своей новой работе, говорит тот факт, что работу над ней он закончил буквально в утро ее демонстрации в Роттердаме, до последнего момента отшлифовывая детали. Добрыгин очень взыскательно подобрал команду. Оператор с мировой славой Михаил Кричман, как и замечательный мастер-художник Андрей Понкратов, хорошо известные по работам с Андреем Звягинцевым, полгода провели с режиссером в конструировании схем ключевых моментов фильма, а диалоги, во многом обязанные сценаристу Александру Родионову, внесли в картину особый текстуальный слой, характерный для героев уникальный язык, напоминающий короткими фразами афоризмы из русских сказок. Актеры в эпизодических ролях — Надежда Маркина в роли матери Вадима и Юрий Кузнецов в роли отца Оли, добавляют фильму правдоподобия и ненавязчивого юмора, снимая излишнюю драматичность сюжета. Благодаря множеству бытовых деталей и случайных реплик в фильме узнается достоверная картина типичной жизни среднестатистических россиян, которым, как выясняется, все же чего-то не хватает.

Герои фильма, муж и жена — люди того же поколения, что и сам Добрыгин, им немного за тридцать, только живут они не в столице, а в провинциальном Вышнем Волочке (а провинцию Добрыгин знает не понаслышке, сам там вырос). Профессии у них вполне заурядные: Вадим (Владимир Свирский) автомеханик, арендует небольшую автомастерскую, Оля (Юлия Пересильд) работает на почте и немножко мошенничает, просвечивая лотерейные билеты в поисках выигрышного. Супруги люди практичные и серьезные, строят планы на будущее, исходя из местных условий: дорога тут скользкая, «дорогой смерти» ее называют, машины часто попадают в кювет, и если купить подходящий по цене эвакуатор, можно хорошо прирабатывать. Они никогда особо не интересовались жизнью в соцсетях и на разных сайтах в интернете; разве что Вадим искал там фотографии машин, из которых можно было бы выбрать что-нибудь нужное. Дом, прилепившийся к невзрачному боксу автосервиса, почта, столовая, свалка-кладбище разбитых машин — вот и вся их «вселенная». Но однажды его приятель случайно забыл закрыть сайт, который он предпочитал смотреть в гостях, и открыв после его ухода компьютер, Вадим попал в сети профессионалки виртуального секса, изобретательно выуживавшей деньги из охмуренных ею мужчин. Заокеанская красотка в бикини (Джордан Роуз Фрай) предстает под ником Sheena667. Настроенным на бесстыдный обман чутьем Шина находит ключик к сердцу и кошельку Вадима, сыграв на его сочувствии, сердоболии, жертвенности. То ли роковая случайность совпала с кризисом среднего возраста Вадима, то ли он оказался безоружным перед виртуальной властью, но вся его крепко налаженная жизнь пошла наперекосяк.

В сущности, историй про виртуальность, врывающуюся в реальную жизнь, не только в мировом, но и в российском кино набралось немало, можно, пожалуй, объединить их в единый жанр с поджанрами и жанровыми гибридами, но Добрыгин с соавторами-сценаристами нашел свой ракурс, выводящий «Sheena667» из ряда фильмов, концентрирующихся не на, так сказать, машинной психологии, и возвращающих эту работу скорее в традиционный дискурс встречи обыкновенного российского мужика с миром за пределами его привычного обжитого круга со всеми фатальными последствиями. (Можно, к примеру, вспомнить по этому случаю героиню фильма Александра Галина «Плащ Казановы» или героя фильма Владимира Меньшова «Любовь и голуби».)

Автомеханик неуклюже представляется запредельному во всех смыслах чуду «бизнесменом», берет на себя чужую роль, пускаясь в немотивированный побег. Как сказочный герой, Вадим пошел туда, не зная куда, в поисках не зная чего. Нет никаких видимых причин, чтобы отказаться от этого вполне благополучно устроенного мира с красавицей-женой, а вдруг получается, что чего-то ему все-таки не хватает, и эта неизвестность манит его, соблазняет, ставит перед ним чуждые задачи — выучить английский язык, хлопотать о получении американской визы, найти денег и променять свою на двоих с женой мечту на автомобиль ради недосягаемой красавицы… В итоге виртуальное приключение в его житейском антураже приводит к тому, что Вадим начинает ощущать гнетущее чувство вины перед Олей. Но, продолжая уходить из чрезмерного драматизма, фильм завершается обнадеживающей нотой — проездом Вадима и Юли на мотоцикле, хотя возникает в кадре настораживающий как предупреждающий дорожный знак, визуальный нюанс: наброшенная на их изображение холодновато синяя сетка компьютерного монитора.

Российская кинокарта становится все более «закрашенной» цветами нового регионального кино. В частности, феномен многожанрового якутского стали называть «киночудом-Саха» и «Сахавудом», причем ядро этого явления составляют именно дебютанты. Кино в республике снимается пару десятков лет, но новый бурный старт был дан в 2016 году, когда с дорогостоящего исторического дебютного эпика «Тайна Чингисхана» Андрея Борисова, республиканского министра культуры и театрального режиссера, родилась якутская киноиндустрия. Чуть ли не вся съемочная группа, работавшая тогда на этом фильме, осталась

в профессии. Теперь в Якутии есть частные студии и госкомпания, ежегодно на экраны местных кинотеатров выходит от 10 до 20 полнометражных фильмов, снятых на якутском языке, обычно за сущие копейки, без помощи Минкульта и Фонда кино. Кино снимают в самых разных жанрах, иногда чисто любительски, во время отпуска, а иногда как настоящее авторское, в том числе с участием узнаваемых, полюбившихся зрителям отечественных звезд.

Подъем национального кино был встречен зрителями с энтузиазмом: они с удовольствием ходят в кинотеатры смотреть фильмы, снятые на родном языке, к тому же чаще всего проникнутые понятной им общностью человека и природы, земной и в то же время таинственно мистической. Экзотика якутского кино привлекает к нему внимание и в разных частях России, и за рубежом. Триллер «Мой убийца» (2016) Костаса Марсана был выдвинут на получение «Золотого глобуса» в номинации «Лучший иностранный фильм», биографическая драма «Его дочь» (2016) Татьяны Эверстовой удостоена Гран-при выборгского «Окна в Европу». Дебют «Костер на ветру» Дмитрия Давыдова — фаворит кинофестиваля «Движение»: картина получила три приза, а также награду канадского ImagineNATIV. В 2018 году глубоко укорененная в национальной культуре драма «Царь-птица» дебютировавшего в полнометражном кино Эдуарда Новикова получила Гран-при 40-го Московского международного кинофестиваля и названа лучшим фильмом кинофестиваля в Торонто. А в 2019 году обладательницей приза зрительских симпатий 41-го ММКФ и приза XXII Шанхайского международного кинофестиваля, а также других наград стала Любовь Борисова с лентой «Надо мною солнце не садится», снятой по ее же сценарию на основе повести Николая Лугинова «Каменный мыс».

Съемки картины проходили в экзотически звучащем на наш слух месте — на самом севере Якутии, в Булунском улусе, в селе Найба, расположенном на побережье Хара-Улахской бухты в море Лаптевых.

Главный герой — великовозрастный (уже усы выросли) тинейджер Алтан (Иван Константинов), подобно своим сверстникам в любом другом краю живущий в виртуальном мире и снимающий на айфон короткие ролики-вайны. Беззаботная жизнь парнишки заканчивается, когда обеспокоенные затянувшимся бездельем и скептически настроенные против интернет-культуры родственники отправляют его изучать настоящую жизнь на песцовой ферме на далеком острове, где, правда, есть спутниковый интернет. Соседом Алтана в безлюдном краю оказывается будто вышедший из старинных сказаний старик Байбал (Степан Петров). Мудрый дед готовится к концу земного срока, и первым делом просит нового знакомца похоронить его рядом с могилой жены. Алтан поначалу не на шутку пугается столь серьезно настроенного соседа, но деваться некуда — куда убежишь с острова! Поневоле начинаешь общаться, и понемногу оба, стар и млад, начинают узнавать друг друга. Дед делится с Алтаном заветным желанием — найти пропавшую без вести дочь Надю; когда-то давно они втроем плыли на лодке, лодка перевернулась, жена утонула, но трехлетнюю девочку тогда не нашли, ее унесло течением, так что может быть она осталась в живых. И Алтан, явно не надеясь на счастливый результат, а просто по привычке и от нечего делать снимает видеоблог об их с Байбалом житье-бытье, выкладывает в сеть, начинается кампания по поиску пропавшей Нади, а два поколения находят общий язык, сотканный из местных обычаев и современного образа жизни. Мудрость веков учит радости простых вещей, детская искренность дает надежду старости; Байбал обретает внука, Алтан находит силы помириться с родителями, вспомнить об ушедших предках и спеть о них песню, благодаря которой, по словам режиссера, родился замысел фильма.

Фильм Любови Борисовой услаждает глаз панорамами солнечных просторов далекого края, но в то же время автору легко предъявить претензии: слишком заданная поучительная идея, предсказуемый расклад партнерских ролей, сентиментальность… Однако, видимо, в обществе, уставшем от эфирных склок и взаимных обвинений, назрел запрос именно на такое — может и не вполне реалистичное, зато вселяющее надежду кино. И по итогам зрительского голосования лучшей картиной 41-го Московского Международного кинофестиваля была признана именно эта лента, а партнер Приза интернет-портал «ПрофиСинема» вручил свою награду «Ключ к сердцам зрителей» ее режиссеру.

На 17-м международном фестивале «Дух огня» в Ханты-Мансийске Гран-при «Цветы таежной надежды» завоевал хоррор 24-летнего дебютанта Петра Стручкова «Проклятый хомус», известный также как «Призрачный хомус» и под своим оригинальным названием «Кулук хомус». Режиссер, он же автор сценария, успел поработать монтажером и цветокорректором на многих якутских фильмах — в частности, на «Республике Z». В итоге полезными оказались опыт прохождения азов профессии и влюбленность в искусство кино, которую выдает очевидное обширное знакомство Стручкова с мировой классикой и современным репертуаром.

Хоррор стал едва ли ни родоначальником жанрового кино в Якутии, где он появился уже в 90-х, а к середине нулевых заполнил местные кинотеатры. (К фестивальному показу картина Стручкова уже заработала за пару недель проката в республике Саха почти три с половиной миллиона рублей — при населении края меньше миллиона.) Один из самых популярных поджанров якутского хоррора — тубэлтэ, мистическое кино о местных призраках, связанных с шаманизмом и культом предков. Кстати, снимал свое кино Стручков в доме своего деда в Мегино-Кангаласском улусе в селе Бютейдях.

Автор фильма не спешит нагнетать ужас, уделив значительную часть экранного времени представлению персонажей, прежде всего привлекательной молодой учительницы математики Сардааны Николаевны (Аэлина Колесова), которая по пятилетнему контракту приезжает на работу в далекий поселок, и местного фотографа Ньургуна. Мы узнаем, что матери он лишился уже давно, а его отец заведует краеведческим музеем, где в запертой на замок шкатулке спрятан древний музыкальный инструмент якутских шаманов хомус, который издает «космические» звуки, напоминающие горловое пение. Отец строго-настрого запретил сыну трогать хомус…

Именно музей как символическое место наследия национального прошлого становится источником ужаса, там просыпаются дремлющие силы зла, которые нечаянно пробудила математичка. Ньургун, пригласивший ее в музей, отлучился, а Сардаана нарушила запрет, и одно лишь прикосновение к необычному, самозвучащему хомусу вызвало у Сардааны видение, а дальше больше — ее начинают мучить ночные кошмары, и ключевая роль в сюжете переходит к традиционному для мирового хоррора персонажу — девочке-сиротке Сайаане. Правда, злые демоны так и остаются в снах и бесследно исчезают, когда им бы и разгуляться.

Надо сказать, что председателем жюри на фестивале «Дух огня» в этот год был филиппинский режиссер Лав Диас, которому чрезвычайно близка национальная самобытность и всяческая мистическая запредельность. И ему, конечно, импонировало

то, что в фильме Стручкова есть немало отсылок к мотивам демонических сил других народов и, конечно, фильмов других стран. Тем не менее, как пишет внимательно прослеживающий путь якутского кино Антон Долин, «Для России сегодня якутская культура и самая яркая, а также обсуждаемая ее ипостась последнего десятилетия: якутское кино позволяет услышать голос Иного и увидеть мир его глазами. Отказаться от высокомерия "цивилизованного" пришельца, отвергнуть привычную колониальную перспективу, забыть о правилах хорошего тона и правильного вкуса, столь часто диктующих наши оценки (порой незаметно для нас самих)». [2, с. 6]

Отсылки к демонизму свойственны и фильму-хоррору другого дебютанта — Александра Домогарова-младшего «Пиковая дама: Зазеркалье» (сц. Мария Огнева, Николай Митропольский, Анна Наседкина), причем тоже со своей этнической коннотацией. Это российский вариант американо-европейских сюжетов о таинственных происшествиях где-нибудь в закрытой школе или пансионе, но основанный на местной легенде. Как и «Проклятый хомус», фильм начинается с прибытия в частную школу, расположенную где-то в лесах, юной девушки-учительницы вместе с маленьким кудрявым братишкой Артемом.

«Пиковая дама…» — это своего рода продолжение истории о другой группе подростков, решивших вызвать «черную даму» — хоррора «Пиковая дама: Черный обряд» (2015) Святослава Подгаевского, ранее дебютировавшего ужастиком «Владение 18» (2013). Успех его «Дамы» породил целую волну хорроров — один за другим вышли «Диггеры» Тихона Корнева и «Маршрут построен» Олега Асадулина, «Дизлайк» Павла Руминова и «Конверт» Владимира Маркова, «Мертвым повезло» Вадима Валиуллина и «Черная вода» Романа Каримова. Все эти ленты вписываются в жанр «этнохоррора», основанного на национальных легендах, точнее, городском фольклоре.

…Группа старшеклассников, развлекаясь страшилками, проводит ритуальный мистический обряд перед зеркалом, найденным в закрытом крыле исторического особняка, где помещается школа, некое подобие Хогвартса. Они вызывают «черную даму» из местной легенды и уверены, что она исполнит их заветные мечты, что она и делает, но не так, как задумывалось, зато в соответствии с пороками просителей, получающими по заслугам.

Рецензируя фильмы Стручкова и Домогарова-младшего, критики ставили в упрек обоим неработающие штампы и клише, обильно использованные и в сюжетах, и в визуальном решении. А вот в картине с жутковатым названием «Папа, сдохни» эти штампы неожиданно оправдали свое присутствие. Причем, можно сказать, парадоксальным образом, суть которого сформулировал критик Андрей Гореликов: «Эта история не злободневная и даже не «вечная», а метафизическая: вот почему штампы постмодернистского Голливуда, в кои-то веки, сработали у нас»[1].

Постмодернистская черная комедия выстроена по известным моделям, отработанным в фильмах Квентина Тарантино, Гая Ричи или, как предпочитает говорить сам режиссер и автор сценария Кирилл Соколов, южно-корейским кинематографом. Кровавый сюжет, по-шекспировски завершающийся трагическим финалом «все они умерли», здесь не главное, как не главное и нарочитое обилие крови, а также макабрического юмора — разве не смешно, если, например, только что убитый «покойник» восстает из мертвых, когда его уронили на пол. Неслучайно ведь всю эту кашу заварила студентка театрального института — для нее это всего лишь игра, и зритель тоже приглашается воспринимать экранную историю как нарочитую искусственную стилизацию, но это не означает, что в ней нет своего серьезного смысла и даже урока.

Как бы то ни было, главное здесь — коллизия взаимоотношений поколений, ключом к которой становится образ отца главной героини, Андрея Геннадьевича, которому и желают сдохнуть, в исполнении Виталия Хаева. В 2006 году он сыграл знаменательную роль капитана милиции в фарсовой трагикомедии Кирилла Серебренникова «Изображая жертву», выступившего со страстным семиминутным обличительным диалогом в адрес поколения Х, вызвавшем его яростное отчаяние своим цинизмом, равнодушием и готовностью на бессмысленную жестокость. В свою очередь этот монолог отсылал к не менее страстному, хоть и без мата, застольному выступлению одному из отцов (Владимир Меньшов) в «Курьере» (1986) Карена Шахназарова. При том, что градус обвинений молодой поросли от фильма к фильму возрастает, смысл их сводится к тому, что старшим не на кого положиться, не на кого страну оставить.

Умение актера Александра Кузнецова, в первых же кадрах появляющегося как новый Раскольников в футболке с эмблемой Бэтмена у дверей чужой квартиры с молотком в руке, показаться в кадре наивным и беззащитным, не должно обманывать. Это даже не маска — просто в миллениалах наивность и жестокость вполне себе сочетаются, такая вот у них особенность.

Противостояние — или, скорее, дуэт/дуэль — Матвея и Андрея Геннадьевича изначально не в пользу младшего: куда его молотку до двустволки хозяина, майора полиции. Каждый раз, когда речь идет о конфликте поколений, суть его в различии ценностей. И вот вопрос: какие ценности на кону в данном случае, в России конца второго десятилетия 21-го века? Младший пришел, чтобы убить старшего, потому что об этом попросила его любимая девушка (Евгения Крегжде), которая в свою очередь хочет устранить отца, чтобы завладеть его деньгами. А кто таков отец? Он взяточник, раздобывший набитую купюрами сумку неправедным путем; он обманывает друга, соседа и сослуживца (Михаил Горевой), который просит у него денег на лечение больной жены («Она и так умрет!», бросает он уличившему его в обмане другу); жену (Елена Шевченко) свою держит в ежовых рукавицах, так что она слова боится вымолвить. Какие уж тут ценности… Тут речь не о морали, а о распределении жизненных благ в денежном выражении.

В тесном помещении типовой двухкомнатной квартиры разворачивается побоище, в ход идут молоток, ружье, кухонный нож, дрель, пистолет, и в итоге никого не жаль, потому что все с одинаковой хладнокровной жестокостью готовы убить. Кроме одного человека — тихой жены Андрея Геннадьевича, которая робко удаляется с места разборок, чтобы покончить с собой. Ее успевают снять с петли, но несчастная падает, ударившись головой об угол комода, и теперь уж спасения не будет. Она — единственная безвинная жертва, страдающий символ власти насилия, в котором нетрудно разглядеть масштабное обобщение и метафорический смысл. Как и в образе эпизодически включенного в сюжет маньяка (Александр Домогаров-мл.) в футболке с надписью Russia, иронично отсылающей к героине «Нелюбви» Андрея Звягинцева, которая совершает свой бег на месте на тренажере, пока не останавливается.

На том же международном фестивале «Дух огня», но уже в следующем 2020-м году разгорелся небольшой скандал в связи с фильмом дебютантки Ксении Ратушной «Аутло»: при том, что раздавались ратующие за сохранение семейных ценностей

1 URL: https://kinoart.ru/reviews/ubit–boga–molotkom–film–papa–sdohni–kak–shvatka–bessmertnogo–geroya–i–menta

возмущенные нетрадиционной тематикой голоса местных жителей, картина взяла на форуме три приза, в том числе приз за музыку (композитор Михаил Барковский), Приз гильдии операторов имени Павла Лебешева за операторскую работу получил Геворг Маркосян, а картина удостоилась приза «Цветы таежной надежды» как лучший фильм российской программы, причем было отмечено, что решение было принято единогласно.

«Школьный» фильм из жизни сегодняшних старшеклассников московского района блочных многоэтажек Чертаново населен необычными персонажами, начиная с учителя (Сергей Епишев), интеллектуала и трансгендера или гея, и заканчивая неизвестно откуда явившейся девицей со значимым именем-прозвищем Аутло (от английского «изгой», «преступник», «лицо, объявленное вне закона»). Она (в этой роли Елизавета Кашинцева) и в самом деле побывала в заключении, откуда ей помог выбраться пожилой высокопоставленный покровитель, которого она называет «папочкой», в силу собственной немощи любитель понаблюдать за сексом своей подопечной со стороны. По словам режиссера (она же автор сценария), она не относится к ЛГБТ-сообществу, но ее всегда интересовала тема существования сексуальных меньшинств в обществе, которое в большинстве своем относится к их представителям, мягко говоря, неодобрительно. Так что практически всех персонажей фильма, в том числе гетеросексуалов, можно назвать «аутло». Еще два основных героя — старшеклассники Альфач (Глеб Калюжный), победительный красавец-спортсмен, и новичок Никита (Виктор Тарасенко), отличившийся умением хорошо снимать видео на смартфон. Групповой секс и наркотики в подростковой среде, жесткое насилие, садомазохистские сцены и матерная лексика — полный набор признаков, чтобы не получить прокатное удостоверение, но Ратушной (она продюсер фильма, снятого к тому же на собственные средства), кажется, это удалось.

Для контраста, усиливающего реалистичность и современную окраску фильма, сюда вводится параллельная, не связанная с основным действием ретро-линия из 1980-х про генерала, который почему-то привел своего зятя в бордель, а тот влюбился в трансвестита, и в результате, по закону того времени, его ждет показательный суд. Ориентируясь на реалии актуальной жизни, автор ориентировалась на творчество классиков — от Боккаччо до маркиза де Сада и Пьера Паоло Пазолини, и воплотить замысел режиссеру, журналистки по образованию, удалось с помощью клиповой манеры, с какой снята эта лента.

Идеальный материал для размышлений о моральных ценностях, особенно традиционных, акцентируемых сегодня российским государством,— библеистика и история христианства, то есть крайне редкий в наших осинах сюжетный источник. Да и припадать к нему сегодня довольно опасно — слишком много домыслов и интерпретаций замутнили его светлые воды. Можно только гадать, почему Евгений Амелин взял за литературный материал своего сценария к режиссерскому дебюту «Варавва» (2018) далеко не блещущий художественными достоинствами и глубокомыслием роман английской писательницы 19-го века Марии Корелли. Вообще качество основы для сценария еще не определяет качество фильма — ни в лучшую, ни в худшую сторону. Однако в данном случае к ней особое внимание и особые претензии, касающиеся прежде всего не сакральной фигуры Христа и не заглавного героя Вараввы, а прочих, в основном выдуманных персонажей.

Варавва (Павел Крайнов) — вор и разбойник, которому грозила позорная казнь распятия на кресте вместе с Иисусом, и который был ради праздника Песех (еврейской Пасхи) помилован толпой. На самом деле, подобно какому-нибудь типичному современному пареньку, пострадал он за то, что по настоянию женщины, которая была недостойна его чистой любви, убил ее любовника-фарисея. Эта женщина — сестра апостола Иуды Искариота Юдифь (Регина Хакимова), которая влюблена во врага Иисуса, первосвященника Каифу, и с ней связаны самые мыльнооперные сюжетные завихрения фильма. Например, оказывается, что именно она подговорила брата Иуду предать Иисуса. Выйдя на свободу, Варавва думает, как ему жить дальше и пытается выяснить у Юдифи некие странности происхождения Иисуса. К счастью, на улицах Иерусалима Варавве встречается мудрый странник-маг Мельхиор (Залим Мирзоев), который поможет ему во всем разобраться. Тем временем жена Пилата упрекает мужа в том, что он осудил невиновного, а Каиафа всячески старается отговорить прокуратора Иудеи от оправдания Иисуса, играя на чиновничьих чувствах наместника. В его интерпретации Иисус — революционер, провоцирующий брожение умов, а значит, подрывающий устои власти. И Пилат (Константин Самоуков) принимает известное решение, а то «кесарь лишил бы меня места».

В фильме обойдены фундаментальные темы новозаветной истории, зато сюда подмешаны мотивы, с наивной однозначностью намекающие на некоторые сегодняшние социально-политические обстоятельства.

Литература

1. *Акопов Б.* «Я за потрясения»: победитель «Кинотавра» Борис Акопов — о фильме «Бык» и времени без героев». Интервью Наили Гольман — URL: https://www.buro247.ru/culture/cinema/17-jun-2019-boris-akopov-interview.html
2. *Долин А.* Хребты иного мира // Искусство кино. 2021. № 1–2. С. 5–9.
3. *Завершинский К. Ф.* Политика постправды как «реинкарнация» мифического в современных практиках политической легитимации // Политика постправды в современном мире. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 79–82.
4. *Fisher L.* Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 362 p.

References

1. Akopov, B. "Ya za potryaseniya": pobeditel «Kinotavra» Boris Akopov — o filme Byk i vremeni bez geroev". Interv›yu Naili Golman ["I›m for shocks": "Kinotavr" winner Boris Akopov — about the film The Bull and the time without heroes". Interview with Naili Golman] — URL: https://www.buro247.ru/culture/cinema/17-jun-2019-boris-akopov-interview.html (in Russian)
2. Dolin, A. Hrebty inogo mira [Ridges of Another World]. *Iskusstvo kino.* 2021. No 1-2. P. 5-9. (in Russian)
3. Zavershinsky, K. F. Politika postpravdy kak «reinkarnaciya» mificheskogo v sovremennyh praktikah politicheskoj legitimacii [Post-Truth Politics as the "Reincarnation" of the Mythical in Modern Practices of Political Legitimation]. *Politika postpravdy v sovremennom mire.* Saint Petersburg: Skifiya-print, 2017. P. 79-82. (in Russian)
4. Fisher, L. Shot/Countershot: Film Tradition and Women›s Cinema. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 362 p.

УДК: 792.8р+338.467.6
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-18-23

Пандемия по Автору: стриминг, сериалы и месседж в России

Максим Казючиц

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
Статья посвящена изучению российских стриминговых сериалов. Основное внимание уделяется тематической специфике, обусловленной эмансипацией стриминговых сервисов от вещательных частот федерального телевидения. Выделяется важная тенденция, связанная с активным развитием авторского сериала, позволяющего постановщику достаточно свободно осуществлять критику ряда институтов современной России.

Ключевые слова
стриминг, телевидение России, стриминговые сервисы, ТНТ-Премьер, Premier, Start, Жора Крыжовников, Борис Хлебников, Павел Костомаров

UDC338.467.6

Pandemic for an Author: Streaming, Series and the Message in Russia

Maksim Kazyuchits

Abstract
The author analyses Russian streaming series, focusing on the thematic specifics conditioned by streamers' dispensation from Federal TV broadcasting. The article identifies an important trend connected with the rapid development of TV-series which allows the showrunner to openly criticize certain institutions of contemporary Russia.

Keywords
streaming media, Russian television, over-the-top content platform, TNT-Premier, Premier, Start, Zhora Kryzhovnikov, Boris Khlebnikov, Pavel Kostomarov

Стриминговое телевидение в России в последние несколько лет активно развивается, стабильно расширяя аудиторию, что отвечает мировой тенденции в развитии системы потокового мультимедиа. Распространение контента осуществляется через онлайн-кинотеатры и иные сервисы, позволяющие пользователям получать потоковый контент от производителя непосредственно. Так, «ТНТ-Премьер»[2] заявил о себе в 2018-м году громкими проектами «Звоните ДиКаприо!» и «Домашний арест», получившими широкий общественный резонанс и значительные отклики в СМИ. Напомним, что характерными чертами сериалов стала ярко выраженная авторская составляющая: с одной стороны, остросоциальная критика чиновничества, коррупции, сравнительная свобода в способе разработки столь деликатной для современной России темы и, с другой — возможности для создания весьма сложных экранных произведений, использующих емкие, близкие к авторскому кинематографу художественные образы, очевидно не рассчитанные на целевые аудитории федеральных телеканалов («Звоните «ДиКаприо!») [2, с. 14–22]. Проекты продемонстрировали высокий потенциал стриминговых сервисов в России во многом потому, что они в гораздо меньшей степени были ограничены, в сравнении с федеральными телеканалами, нормативными требованиями к показу (политика телеканала-вещателя, формальные цензурные ограничения на использование в эфире обсценной лексики, обнаженной натуры и пр.) [5]. Они могли рассчитывать на внимание более молодой аудитории, изначально ориентированной (под влиянием зарубежных сериалов) на просмотр высококачественного контента, соответствующего общемировым тенденциям в использовании выразительных средств (режиссура, работа оператора, актерские работы и т.д.), нарративных стратегий, выбора темы [3, с. 6–12].

В 2019 году сериалами, получившими одни из наиболее высоких рейтингов, стали «Эпидемия» (вышедший на онлайн платформе «Premier») и «Шторм» (вышедший на онлайн платформе «Start»)[3]. Оба проекта созданы режиссерами, связанными с авторским, фестивальным кино — Павлом Костомаровым и Борисом Хлебниковым.

Сериал «Эпидемия», снятый Павлом Костомаровым, обладателем Серебряного медведя за операторское мастерство, был представлен в виде полнометражного фильма на 41-м МКФ в Москве («Эпидемия. Вонгозеро»). Также проект побывал на МКФ в Каннах. Литературная основа также сыграла свою роль: стремительно приобретающий популярность одноименный роман Яны Вагнер [1]. Исходное событие сериала — пандемия смертельного вируса охватывает Москву и стремительно распространяется по России. Формальное сквозное действие первого сезона — спешный отъезд главных героев в дачный дом в Карелии на Вонгозере. В проекте Костомаров использовал две арки/линии. Первая из них мелодраматическая, в ее основе лежит любовный треугольник между Сергеем (Кирилл Кяро), его бывшей женой Ириной (Марьяна Спивак) и новой пассией — психологом Аней (Виктория Исаева), осложненный тем, что в той и этой семье есть дети. Семейство приятеля Лёни (Александр Робак), его гражданской беременной жены Марины (Наталья Земцова) и дочери от первого брака — вторая

2 Сервис «ТНТ–Премьер» был образован в 2018 году, владельцем выступает «Газпром Медиа». Сериалы «Домашний арест», «Звоните ДиКаприо!» стали дебютными проектами сервиса. В 2019 году компания изменила название на «Premier».

3 Образован в октябре 2017 года компанией «Yellow, Black and White», которая производит сериалы для показа как на телевидении, так и для стриминговых медиа платформ.

Ил.1. Постер фильма.

линия семейно-родственных отношений, добавленный в качестве своеобразного противовеса, который постоянно делает отношения персонажей / семей неустойчивым, обостряя внутренние конфликты героев.

Вторая линия прямо относится к развлекательной составляющей, которая определяет и формат сериала,— психологический триллер, хоррор и, если судить по способу построения пространства,— роуд муви. Основное действие построено на контактах героев с жителями России, вглубь которой они неумолимо продвигаются.

В первой серии немало места уделено именно процессу организации карантина. Любопытно, что проект вышел за несколько месяцев до начала пандемии коронавирусной инфекции, и таким образом, постановщики не имели возможности соотнести реалии карантинного протокола в России и каким-либо образом скорректировать концепцию проекта для большей достоверности. Обращает на себя внимание, что организация карантина, а также выезды для изоляции людей в рамках специальных лечебных учреждений осуществляется отнюдь не сотрудниками медицинских учреждений: вместо скорой помощи или реанемобиля, выезжает «автозак», изоляцией инфицированных занимаются представители силовых структур.

Ключевым для первой серии является эпизод, когда в общеобразовательную школу по вызову директора о вспышке заболевания прибывает хорошо узнаваемый по российским реалиям серый грузовик полиции, люди в черной амуниции — по стилю спецодежды вполне соответствует ОМОНу или СОБРу,— в респираторах входят к детям. Смысл эпизода представляется символичным: де-факто вводится линия противостояния государства и народа. В этом же эпизоде появляется целый ряд специфических маркеров, позволяющих представить в чрезвычайно невыгодном свете силовые структуры. Стоит указать на сцену, где все дети, которые контактировали с потенциально зараженной вирусом девочкой, собраны в физкультурном зале. (Локация отсылающая к трагическим событиям в Беслане.) Начальник спецподразделения сообщает директору, что вся школа с этого момента находится в полной изоляции. Далее весь отряд идет к возможно зараженному ребенку — девочке лет десяти, забившейся в угол. На нее направляется странное устройство, напоминающее пульверизатор для инсектицидной обработки. Следующие планы — девочку на носилках, густо покрытую белой краской, без простыни, без маски вносят в грузовик-автозак и увозят в неизвестном направлении. Родители бросаются к ребенку, однако представители силовых структур их не пропускают.

В сериале подлинную подоплеку механизма изоляции населения разъяснит случайный ролик на Ютубе, который увидит сын Ани: блоггер на видео говорит, что никакого лечения правительственная программа борьбы с инфекцией не предусматривает; белая жидкость из пульверизатора, которая властями называется обеззараживателем и которой военные покрывают заболевших, в действительности — несмываемая краска, позволяющая в дальнейшем оперативно опознавать зараженных. Смысл метафоры очевиден.

Выходу сериала на платформе сопутствовал скандал, связанный со снятием 5-й серии сезона по цензурным соображениям, поскольку были показаны государственные внутренние войска, выполнявшие карательные операции в российской глубинке — больных людей массово расстреливали, производя «зачистку» либо на местах, либо, вывозя на автобусах,— в полях.

Для сравнения, в тексте романа, в котором гораздо больше описаний катастрофы, действия силовиков представлены как последняя мера, за которой произошло и падение самых структур государства: «”— Недели две назад,— сказал Андрей,— когда они еще думали, что это может помочь. Начали почему-то с окрестных деревень. Здесь было больше всего заболевших, и думали, что болезнь придет именно отсюда, потому что Вологда погибла, а Череповец еще держался. Он сказал, так решили военные. У них не было сил вводить карантин и ставить кордоны, и они просто зачистили всё в радиусе тридцати километров к северу”.— “То есть как — зачистили? — спросила я у Сережи, который продолжал сосредоточенно вести машину, не вступая в разговор…» [1, с. 267].

В той же серии местные жители объединились в ополчение, возглавляемое медсестрой в исполнении Анны Михалковой, и в ответ на карательные меры предприняли собственные — расстреляли и уничтожили представителей внутренних войск. Позже данная сюжетная линия, как отмечалось в прессе[4], была скорректирована: добавлен закадровый голос диктора новостей,

4 Промо–продюсер ТНТ обрушилась с критикой на «цензуру» на российском ТВ // «Московский комсомолец» 16.12.2019.— URL: https://www.mk.ru/social/2019/12/16/promoprodyuser–tnt–obrushilas–s–kritikoy–na–cenzuru–na–rossiyskom–tv.html

сообщивший о действующих на территории страны незаконных бандформированиях, занимавшихся массовыми расстрелами. Эпизоды, связанные с «зачисткой», выстроены на основе локации местной больницы, в которой размещались зараженные. Ее пространство в сериале необитаемо, оно репрезентирует стремительное протекание болезни и столь же быстрые действия властей. Здание появляется в кадре, когда туда приезжает фельдшер скорой помощи Павел (Александр Яценко) за лекарством-панацеей, которое обещал дать ему приятель-медик. Приезд машины снят с верхней точки, в левой части кадра находится фасад больницы. Большинство окон раскрыто, несмотря на зимнее время, или выбито, почти из каждого свисают простыни, по которым, вероятно, больные пытались выбраться наружу, однако пока не вполне ясно почему. Несколько мертвых тел лежат ниже на крыше подъезда, по пятнам крови на одежде (пижамах) трудно определить, следы ли это от осколков или от пуль. Здание пусто, нет ни больных, ни персонала, лекарства отсутствует, коллега мертв. Пространство больницы, представленное в разобранном эпизоде, все еще недостаточно информативно и является частью сюжетной интриги.

В романе то же место разработано совершенно иначе: события разворачиваются возле больницы, внутрь персонажи не заходят, нападение больных происходит здесь же, в сериале — это отдельный эпизод. Фельдшер привозит лекарства давно ожидавшим его пациентам, и они пытаются силой отобрать у него препараты: «Обращенное к улице длинным фасадом двухэтажное здание с темными окнами и входом, спрятанным под треугольным металлическим козырьком, действительно было похоже на больницу; не было ни ограды, ни забора, отделявшего его от дороги, просто небольшой расчищенный от снега пятачок, на котором стояло несколько автомобилей с зажженными фарами. Именно они оказались источником слабого рассеянного света, заметного еще издали. Людей было немного — человек двадцать-тридцать; они стояли небольшой плотной группой, очень близко друг к другу. В одном из автомобилей я узнала «буханку». Выходит, они действительно ждали его, подумала я, он не зря торопился. Три недели, три долгих недели больница принимала заболевших, раскладывая их вначале по палатам, затем — в коридорах, а потом, очень быстро, заболевшие начали умирать, уступая место новым, но они все равно ждали; и даже если лекарство, за которым они послали его, оказалось бесполезным, он все равно вернулся — потому что обещал. У них уже нет электричества, как и везде в округе, и связи нет тоже; для того чтобы собрать сейчас, ночью, такую толпу перед больницей, кому-то, наверное, пришлось дежурить у окна день за днем, ночь за ночью, чтобы не пропустить момент, когда «буханка» появится на дороге. И когда она наконец появилась, тот, кто первым ее заметил, должен был как-то предупредить остальных, подать им сигнал, и все они побежали сюда, чтобы получить свою порцию надежды» [1, с. 259–360].

Второе знакомство с пространством больницы происходит, когда потерявшийся Егор, сын Наташи, попадает внутрь, спасаясь от военных. Здесь появляется героиня Анны Михалковой, контузившая огнетушителем силовика, которому почти удалось схватить ребенка. Однако наиболее обстоятельное исследование больничного пространства происходит вместе с возвратившимися за Егором персонажами. Выйдя на задний двор, они обнаруживают тела всего оставшегося больничного персонала и больных со стреляными ранами, беспорядочно наспех сваленные в кучу. Больничное пространство оказывается для Костомарова ключевым элементом критического дискурса: через отраженное действие и значимые детали показана фактическая стратегия борьбы с вирусом: больные, зараженные или оказавшиеся на карантине, уничтожаются.

Важно отметить, что линия, показывающая государственные меры профилактики и борьбы с вирусом, является значимым месседжем авторской инстанции. Вопрос о незаконных вооруженных формированиях, производивших расстрелы, остается открытым. В любом случае, признаком символического значения эпизодов и сцен с военными в сериале являются очевидные нарушения нарратива: вместо одних клише (на карантин прибывают врачи и скорая помощь) Костомаров использует другие, заведомо нелогичные (серые грузовики-автозаки и одетые в спецодежду силовики в масках в центре Москвы, тем более в школе), подчеркивая авторский дискурс. Власти поступают с населением, у которого ограничены возможности здоровья, как с преступниками.

Следует отметить, что критический аспект сериала связан не только с представителями силовых структур, но и политических элит. В 7-й серии герои оказываются на даче одного из подобных высокопоставленных военных чинов, который к моменту прибытия персонажей застрелил свою семью и застрелился сам. Случай не позволил ему поджечь элитный особняк, который оказывается временным прибежищем для приехавших. Именно здесь в кабинете мертвого генерала можно слышать за кадром радио, где диктор говорит, что действующие в телесериале группы зачистки в действительности являются незаконными формированиями на территории РФ.

Пространство сериала изначально было жестко поделено автором на два кластера: 1) достаточно формальное, с проработкой только символически важных для Костомарова аспектов пространство Москвы; 2) остальная часть страны, через которую пробиваются герои, живущая по совершенно иным законам. Основная часть сериала построена в традициях жанра роуд муви, где представлена «другая Россия» — глухая провинция с преимущественно маргинальном населением, дикими нравами и так далее.

Формальное сквозное действие первого сезона — поездка в дачный дом на Вонгозере — позволяет в полной мере продемонстрировать подобный материал, который является ничем иным, как набором зрелищных аттракционов.

Так, первая подобная локация — хутор, находящийся в полном запустении деревянный дом, где живут зараженные вирусом местные жители и куда приезжают на постой главные герои. Интересно, что сама по себе болезнь является во многих отношениях формальным двигателем сюжета (поскольку именно из-за нее герои покидают Москву в поисках убежища). Однако зрелищная составляющая включает не только симптоматику вируса, но и прежде всего реакцию персонажей (разных профессий и социального происхождения) на экзистенциальную ситуацию пандемии. На хуторе герои случайно обнаруживают, что во втором бараке/доме находится семья местного жителя, все давно ослепли от вируса. Для большего драматизма Костомаров специально показывает слепых маленьких детей, сидящих на корточках и поедающих сырое мясо. Слепая мать семейства, схватив топор, бросается на вошедших и получает два выстрела из двустволки от героини Исаковой. В романе, в свою очередь, обитатели одного из дачных домов, с которыми столкнулись герои,— такие же беженцы. Массаркра не происходит, в дом, чтобы вернуть украденные продукты, логично отправляются мужчины. Произошедшие события даны в пересказе Андрея: «…А потом вдруг Андрей сказал: — У них там дети. Дети больные. Мы вышибли дверь, решили — так будет правильно, выбить, а не стучать, потому что мы пришли разобраться, а там всего одна комната, и они лежат, две

девчонки, маленькие совсем, и кровь на подушках. И запах, ужасный такой запах, они даже не испугались, мы стояли там на пороге, как идиоты, а они лежат и смотрят на нас, как будто им уже все равно, и коробка эта сраная стоит на полу, они ее даже не открыли, понимаешь, они, наверное, все равно уже не могут есть. Мы даже не стали заходить. Ты прав, Серёга. Здесь нельзя оставаться. Поехали отсюда к чертовой матери» [1, с. 267]. В работе с этим эпизодом хорошо виден замысел проекта: события перестраиваются таким образом, чтобы поддерживать зрелищность проекта — сцены переписываются, комбинируются, чтобы функционировать как аттракционы. Интересно, что темпо-ритм романа Вагнер явно рассчитан на многотомное, серийной произведение, откуда появляются многочисленные описания того, что видят персонажи, многие эпизоды выписаны гораздо менее остро, чем в сериале.

Не менее колоритен эпизод, где Лёня вместе с женой и дочерью становится пленником некоей безумной лесной жительницы/старухи, которая пытается его сексуально эксплуатировать. Любопытно, что практически тот же мотив использовал свое время и Сергей Лозница в фильме «Счастье мое»: потерявший память герой также становится объектом сексуальной агрессии местной жительницы, живущей приблизительно в таком же диком доме. Однако пространство жилья лесной «ведьмы» у Костомарова выстроено гораздо более подробно: герой не только эксплуатируется известным образом, но и выполняет работы по хозяйству, например, он на морозе колет дрова и т.д.

Формальное отложенное событие всего сезона — приезд в дом на озере — оказывается, разумеется, формальным, поскольку здесь разыгрывается очередной виток драматической части сериала с клифхэнгером на следующий сезон. Сергей узнает, что Аня в действительности банально использовала его, будучи при этом сама психически больной: она, страдающая, видимо, шизофренией с потерей кратковременной памяти, записывает, чтобы не забыть, все свои поступки в дневник. Здесь используется мотив, достаточно распространенный в кинематографе Голливуда о потери кратковременной памяти: страдающие подобным заболеванием персонажи, как правило, пытаются фиксировать события, свою персональную историю любым доступным путем (татуировки на теле, записки, предметы в качестве символов и пр.). Один из классических примеров таких проектов — «Помни» (2000) Кристофера Нолана.

Если сопоставлять экспозицию и стратегию разработки сюжета первого сезона у Костомарова и в североамериканском проекте «Ходячие мертвецы» (2010 — наст. вр.), интересно отметить очевидные различия. События американского сериала принципиально локальны, периферийны: крупные региональные центры типа Атланты встречаются довольно редко, ничем при этом не отличаясь от любых других городов меньшего масштаба. Отъезд персонажей из Москвы и различные события, происходящие в столице, минимальны по отношению к основному объему экранного времени первого сезона: город будет показан только в первой пилотной серии. У целевой аудитории, для которой снимал Костомаров, и которая, по крайней мере отчасти, достаточно насмотрена зарубежными сериалами, вероятно, неизбежны некоторые формальные вопросы. Характерно, что такие элементы, как симптоматика болезни, ее конкретные визуальные маркеры у различных персонажей, реакция властей на эпидемию, вообще действия в первую очередь московских властей показаны скудно и бегло. Для сравнения, в сериале «Ходячие мертвецы»,— и это обстоятельство позволяет четко оценить авторский месседж Костомарова,— только в последней серии 1-го сезона герои узнают, что собой представляет вирус, и что ни вакцины, ни лекарства против него не существует. В течение всего сезона в «Ходячих мертвецах» поддерживалась интрига: несколько выживших, явно обладающих иммунитетом, пытаются найти какой-либо официальный институт — штаб МЧС, медицинский лагерь, военную базу,— и не находят. То есть, американцам была интересна жизнь в апокалипсисе как процесс. Для Костомарова ситуации в Москве, карантин и темпо-ритм обстоятельство развития пандемии принципиальными не являются, поэтому столица оказывается отсеченной кордонами полиции от всего остального мира и превращается, фактически, в чумной город, а потому довольно быстро выпадает из поля зрения. Основной акцент сделан на само путешествие героев по России к спасительному жилищу на Вонгозере в Карелии, где они могут уберечься от грядущего апокалипсиса.

Пространство и время сериала во многом обязаны заимствованиям из других произведений: заимствуются кадры, мотивы, функции отдельных персонажей. Так, в первой серии Наташа жена Сергея дома идет к двери на звонок. На площадке стоит ее пожилая мать, видимо, живущая на той же лестничной клетке или на другом этаже. У женщины налицо все симптомы заболевания. Однако здесь хорошо заметна режиссерская установка актрисе, чтобы ее пластический рисунок роли напоминал поведение персонажей из телесериала «Ходячие мертвецы»: неуверенные движения, хрип, неспособность говорить, мертвые, покрытие матовой пленкой глаза. Увидев все это, Наташа мгновенно захлопывает дверь, при этом пальцы матери оказываются зажатыми. Сам по себе кадр является прямой цитатой одного из наиболее ярких планов первой серии первого сезона «Ходячих мертвецов»: этот план активно использовался, прежде всего, в одноименных комиксах и уже из них был перенесен постановщиками телесериала в проект.

В отношении заимствоввания функций персонажей интересно отметить, что некоторые актеры, привлеченные в телесериал, воспроизводят отдельные знаковые рисунки своих ролей из предыдущих фильмов, благодаря которым получили известность. Например, актриса Марьяна Спивак, как и в фильме Звягинцева «Нелюбовь» в течение первого сезона дважды теряет своего сына, при этом обе потери являются сугубо формальными коллизиями, которые не влияют на драматургию роли самой героини или ансамбля персонажей и дают героям мотивацию для возвращения в больницу.

Другой вариант — фельдшер скорой Павел. Здесь становится образчиком общий рисунок роли из фильма «Аритмия»: Александр Яценко играет несколько аутичного, бескорыстного медицинского работника, беззаветно преданного призванию врача, готового принести во имя клятвы Гиппократа, принятой российским здравоохранением, собственную жизнь. В сериале Костомарова он так же как и в фильме бесконечно колесит по дорогам России, ведомый своим долгом и гуманизмом. В 6-й серии он без всякого страха пытается оказать помощь Анне, которая заражается вирусом, и даже вводит ей собственную кровь, которая не только совпала по группе, но и оказалась животворной. Болезнь отступает.

Выбранный Костомаровым вектор повествования позволяет создать широкую панораму России: показать страну, охваченную пандемией и хаосом, который будет, безусловно, усиливаться. При этом как для показа столицы, так и периферии используются жанровые/форматные клише, выполняющие ряд важных для проекта функций: привлечь зрительскую аудиторию зрелищностью и ассоциацией со знакомым контекстом зарубежных сериалов и авторского кино. Использованные в комбинации с элементами

гротеска и абсурда клише позволяют автору реализовать критический дискурс.

Тендер выигран

Первый сезон сериала Бориса Хлебникова «Шторм» был показан также в рамках стримингового телевидения на платформе онлайн кинотеатра «Start», которая изестна сериалами, скетч-шоу, камеди-шоу: «Папины дочки», «Кухня», «Ивановы-Ивановы», «Даешь молодежь!», «6 кадров», «Уральские пельмени». «Шторм» получил преимущественно положительные или нейтральные отзывы в прессе[5]. Концептуально сериал близок проекту режиссера «Обычная женщина» (2018) и включает сходный круг вопросов: личностная деформация персонажей под влиянием дискурса власти. Главный герой — Сергей Градов (Александр Робак), старший следователь антикоррупционного отдела, так же как и Марина Лаврова (главная героиня сериала «Обычная женщина», исп.— Анна Михалкова), переступает нравственную черту потому, что социальная система (а в «Обычной женщине» — правовая) не способна защитить человека. Марине, преподавателю психологии в институте, требуется срочная пересадка печени и последующая терапия. Ради оплаты лечения Градов вымогает взятку у губернатора Семена Крюкова (Геннадий Смирнов), которого незадолго до этого он сам арестовал за разразившуюся в городе трагедию с человеческими жертвами: обрушилось новое здание местного дворца культуры. Выбор главного события экспозиции сериала — обрушение здания дворца культуры и разразившийся вокруг этого скандал — показательно, потому что позволяет сразу же продемонстрировать коррумпированность и, если угодно, болезнь системы в целом — и правовой, и правоохранительной, и социальной, а также нравственную регрессию персонажей.

Хлебников нашел в телесериалах оригинальное решение своей главной темы в игровом кино: исследование провинциальной России, правда, с существенной сменой фокуса. Провинция как в сериале «Обычная женщина», так и в сериале «Шторм», становится моделью России. Сериал «Обычная женщина» построен на социальной деформации главной героини: домохозяйка становится владелицей подпольного публичного дома. Сериал «Шторм» основан также на социальной деформации: следователь, борющийся с коррупцией, сам становится вымогателем и убийцей. В обоих случаях персонажи являются отрицательными, однако в иерархиях, представленных в сериалах, они протагонисты, поскольку антагонисты еще ужасней. Интересно, что оба проекта, помимо того, что речь идет о провинциальной России, используют достаточно оригинальный мотив отрицательный герой против еще более отрицательных героев для того, чтобы показать другую Россию, где криминальный мир намертво сцеплен с правящей элитой, повседневностью и определяет естественный порядок вещей.

В обоих сериалах основное действие запускается благодаря ответу, который главный герой дает на непрерывное давление повседневности, отобранной и сгущенной режиссером. Сгущение это Хлебников сводит к экзистенциальной ситуации, которую государство решить не способно: среда заела — ключевой мотив у того же Достоевского в «Преступлении и наказании». Важная черта такого ответа — он заведомо «несимметричен», то есть формально всегда избыточен, превышает то давление, которое оказывает «среда». В этом специфическом смысле слова герои Достоевского или сериалов Хлебникова, разумеется, ущербны: они не выдерживают давление культурного контекста, системы не работающих социальных конвенций, к которому вполне приспособлены прочие персонажи, и, таким образом, инициируют встречную цепь событий. И теперь сама среда (то есть государственные институты) будет вынуждена давать ответ действиям героев. В сериале Градов идет на должностное преступление, причем не только на вымогательство, но и организацию убийства (главного инженера строительного проекта), а затем лично убивает самого губернатора. Первое событие в этой цепи — вымогательство — возможное, но очевидно, не нормативное поведение. Последующая цепочка преступлений составляется из дальнейших реакцией героя на его окружение, но главное — социальную и правовую систему. Интересно, что большинство персонажей живет в системе двойных стандартов, и это для режиссера принципиальное обстоятельство. Губернатор, члены его семьи; вуз, где работает Марина, и его руководство; здравоохранение (вся цепь событий связанная с госпитализацией Марины); прокуратура, где работает Градов,— все эти институты не что иное, как части прекрасно отлаженной, глубоко коррумпированной системы. Это особенно хорошо видно в 3-й серии: следователь получил взятку и практически сразу же организовывает убийство ненужного свидетеля в тюрьме. Последовательность всех действий показана исключительно функционально, не происходит никакого торможения сюжета, по которому можно было бы понять, что герой рефлексирует, делает моральный выбор. Совершив убийство, он тут же получает новый вызов: губернатор принимает решение избавиться теперь уже от Градова (4-я серия). Выжив после покушения, Градов пробирается на территорию особняка губернатора и убивает его (5-я серия).

Разумеется, место действия сериала и весь контекст метафоричны и относятся к авторскому месседжу. Неслучайно Хлебниковым была выбрана провинция в качестве основного пространства. Режиссер предпочел ее по той же причине, по которой Салтыков-Щедрин и Гоголь определяли в качестве места для своего критического дискурса (сатиры), критики общества и государства «уездный город», часто даже не указывая название.

Поскольку действие сериала состоит из непрерывной череды мелких событий, связанных достаточно жестко причинно-следственными связями, в которых действуют персонажи, то такая дискретность была перенесена и на изобразительное решение. Пространства «Шторма» — прокуратура, загородные особняки антагонистов, тюрьма, где также происходят отдельные эпизоды, жилые квартиры. Однако наибольшей интенсивности достигают действия в специфическом пространстве салонов автомобилей: здесь Градов дает указания своим сообщникам (передает деньги за выполненное убийство инженера Крюкова), здесь даются взятки (адвокат передает Градову взятку, а он в свою очередь передает деньги своему подельнику для заграничной клиники), происходят важные переговоры (после освобождения из тюрьмы губернатор и адвокат обсуждают планы сразу в машине; Градов ведет переговоры с женой Крюкова о ее выступлении в качестве свидетеля обвинения) и так далее. Пространство автомобильного салона обладает своей специфичностью: собеседники находятся в тесноте, что усиливает напряженность. Однако у автомобильного пространства есть ключевая характеристика — динамизм, поскольку автомобиль — не средство для проживания, а средство передвижения. Поэтому ассоциативно беседа в машине, тем более неподвижной, всегда как бы проходит в ситуации цейтнота, что также вносит напряженность в сюжет сериала.

Линия Градова интересна тем, что он, уже будучи преступником, тем не менее продолжает действовать «как мент». Не

5 См., например, Medusa https://meduza.io/feature/2019/06/13/shtorm–borisa–hlebnikova–zahvatyvayuschiy–serial–pro–dvuh–sledovateley–v–kotorom–net–polozhitelnyh–geroev; Российская газета https://rg.ru/2019/10/25/serial–na–vyhodnye–shtorm–temnyj–rycar–go-temska.html; Вокруг ТВ https://www.vokrug.tv/article/show/15604691531/ и др.

связанный никакими обязательствами с должностью (он говорит о преступниках и полицейских, что это «одно и то же»), следователь принимает решение несмотря ни на что довести свое расследование до конца. Действительно, достаточно быстро возникает главный антагонист сезона — бизнесмен, но на деле главарь преступной группировки Моргулис (Александр Мосин) — типичный криминальный авторитет в духе персонажа сериалов 2000-х годов «Бандитский Петербург» или «Улицы разбитых фонарей». Однако его роль в проекте номинальная: к нему тянутся все цепочки преступных деяний, он стоит за городской администрацией и над системой вообще. Арест Моргулиса формально закрывает основную арку сезона, все отрицательные герои (Крюков, Моргулис) выведены из сюжета.

Финал «Шторма» — примирение Градова и Марины еще более формален и касается собственно зрелищной, развлекательной стороны проекта. Однако неизменной остается сама среда — все коррумпированные институты города «N» остаются без изменений, место коррупционера займет с неизбежностью другой. Так, ключевым для авторского сообщения в сериале является выступление Градова на местном телевидении: «Наша задача сейчас — найти и наказать преступника, в противном случае получается, что наше государство, на деньги которого построено это задание, спонсирует гибель наших детей» (1-я серия). Место действия сериала для его персонажей (кроме взбунтовавшегося Градова), является естественной средой обитания, нормой, данностью. Критика и кризис системы «сверху» достаточно прозрачно представлены и в словах самого Крюкова: «Из-за санкций европейские материалы стали очень дорогие. Мы закупили в Китае дешевые. И не то, чтобы это были такие ужасные материалы. Мы много раз так делали, и ничего не случалось…». На вопрос жены «А почему нельзя было купить дорогие?» следует лаконичный ответ: «Потому что мы бы не выиграли тендер и не получили этот жирный заказ» (серия 4). Критика дискурса власти и духовного состояния общества через детальный показ, описание неработающих частностей, конкретных ситуаций «среды» была отличным инструментом в литературе (Достоевский, Золя, Гоголь и др.), эффективной она оказалась и в качестве авторского месседжа в сериале Хлебникова.

Таким образом, в сериалах «Эпидемия» и «Шторм» четко просматриваются стратегии критики различных институтов России — власти, правовой системы, социального обеспечения, образования, здравоохранения, духовного, нравственного состояния общества в целом. Авторский месседж, однако, опосредован достаточно дифференцированной и сюжетно, и зрелищно насыщенной художественной структурой. У Костомарова функцию такой оболочки выполняет подчеркнуто развлекательный, зрелищный формат драматического сериала хоррора, апокалиптики. Заболевание является формальным обстоятельством, которое требует конкретных действий со стороны власти — официальных институтов. Дальнейший последовательный показ сбоев таких действий, связывание их с любовно-драматической и приключенческо-зрелищной коллизиями, дает возможность автору сделать месседж неявным, требующим со стороны зрителя рефлексии.

Подход Хлебникова в проекте «Обычная женщина» также основан на использовании зрелищного, чрезвычайно популярного, предполагающего многочисленные неизбежные клише формата уголовного, детективного сериала. Жанр детектива в литературе, кино, ТВ определяется предельной «формульностью» [4, с. 33–64] — свобода построения сюжета детерминирована каноном, обязательных элементов. Поэтому зрительское ожидание связано с интересом к форме, которая у Хлебникова создается на основе клише, заимствованных из кино и сериальной традиции. Этим, в частности, объясняется достаточно формальный характер Моргулиса, положительного следователя Юрия Осокина (Максим Лагашкин), противостоящего Градову. Авторский месседж также интегрирован в форму, однако, в отличие от «Эпидемии», он основан на провокационном поведении главного героя: преступные, ненормативные ответы персонажей на столь же преступные действия Градова тем самым демонстрируют ущербность, несостоятельность Системы в целом.

Выявленные тенденции позволяют говорить о дальнейшем динамичном развитии стриминговых сериалов и платформ. При этом целесообразно считать тенденцией создание «авторских» проектов, содержащих критику институтов современной России.

Литература

1. *Вагнер Я. М.* Вонгозеро. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 443 с.
2. *Казючиц М. Ф.* К вопросу об авторском дискурсе в современных игровых телесериалах России // Телекинет. 2019. № 2(7). С. 14–22.— URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.14–22.pdf
3. *Спутницкая Н. Ю.* Базовые элементы художественной структуры школьной драмы: сериалы «Подростки с улицы Деграсси» и «Беверли Хиллс 90210» // Телекинет. 2018. № 2(3). С. 6–12. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2018/10/6–12.pdf
4. *Кавелти Дж.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
5. *Hutchings S., Tolz V.* Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference London: Routledge, 2015. 284 p. [Kindle Edition, Sold By: Amazon.com Services LLC.]

References

1. Vagner, Y. M. Vongozero [Vongozero]. Moscow: AST: Redakciya Eleny Shubinoj, 2021. 443 p. (in Russian)
2. Kazyuchits, M. F. K voprosu ob avtorskom diskurse v sovremennyh igrovyh teleserialah Rossii [To the matter of the Author in contemporary Russian motion TV series]. *Telekinet*. 2019. № 2(7). P. 14-22. — URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.14–22.pdf (in Russian)
3. Sputnitskaya, N. Y. Bazovye elementy hudozhestvennoj struktury shkol'noj dramy: serialy «Podrostki s ulicy Degrassi» i «Beverli Hills 90210» [The Basic Elements of School Drama: TV- series Degrassi Junior-High and Beverly Hills 90210]. *Telekinet*. 2018. № 2(3). P. 6-12. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2018/10/6–12.pdf (in Russian)
4. Kavelti, Dzh. Izuchenie literaturnyh formul [Understanding of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1996. № 22. P. 33-64. (in Russian)
5. Hutchings S., Tolz V. Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference. London: Routledge, 2015. 284 p. [Kindle Edition, Sold By: Amazon.com Services LLC.]

УДК: 778.5с/р(091)
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-24-29

Детские травмы и государственные похороны: российское кино 2019 года в зарубежной кинопрессе

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Нина Спутницкая, Максим Казючиц

Аннотация
В статье предложены результаты продолжающегося в рамках проекта «Хроники кинопроцесса» (№№ 11, 12) исследования зарубежной прессы о российских фильмах. Привлекая широкий круг иностранных источников, авторы выявляют предпочтения зарубежной фестивальной аудитории, определяют критерии оценки российской кинопродукции и формулируют тенденции, согласно которым российское авторское кино сегодня представлено на мировом уровне. Отмеченные в обзоре дискурсивные поля, формирующие образ фильма или кинематографиста в профессиональной прессе позволяют составить полную и порой неожиданную картину развития современного кинопроцесса и определить место России в нем.

Ключевые слова
российское кино, Кантемир Балагов, Александр Золотухин, Андрей Кончаловский, Константина Бронзит, Сергей Лозница, Дзига Вертов, современное кино, кинофестиваль

UDC
778.5с/р(091)

Juvenile Traumas and State Events: the Russian Films of 2019 and the Foreign Film Press

Nina Sputnitskaya, Maksim Kazyuchits

Abstract
The authors present the results of an ongoing project (vide Khroniki kinoprocessa. No. 11, 12) to explore the foreign press on contemporary Russian films. Using a wide range of foreign magazines, the authors discover the key interests of film critics. They also formulate criteria for evaluating Russian films and discover strategies for representing Russian films in the world. Russian films and directors are represented in the international press by the discursive fields that open up a complete and at times unexpected panorama of the development of the contemporary film process and the place of Russia in it.

Keywords
Russian cinema, Kantemir Balagov, Alexander Zolotukhin, Andrey Konchalovsky, Konstantin Bronzit, Sergey Loznitsa, Dziga Vertov, contemporary cinema, film festival

Сокуровский след, или Травмы детские и не очень. Два крупнейших европейских фестиваля отметили в 2019 году работы учеников Александра Сокурова. Показанный в программе «Форум» на Берлинале «Мальчик русский» Александра Золотухина получил весьма скромные оценки. Работа другого ученика Сокурова из мастерской в Нальчике оказалась в эпицентре внимания зарубежной кинокритики. «Дылда» Кантемира Балагова удостоилась приза за режиссуру в конкурсе «Особый взгляд» и симпатий ФИПРЕССИ и произвела фурор не меньший, чем в прошлом году это сумела сделать «Айка» Сергея Дворцевого. Особое внимание пресса обращала на возраст режиссера, родившегося в 1991 году и не заставшего Советского Союза, что делает его выбор темы и фактуры особенно провокационным. В фильме же Золотухина критикам не хватило цельности. Редмонд Бэкон на портале «goombastomp.com» сравнивает работу Золотухина с традициями советского фильма, повествующего о судьбах детей на фронтах мировых войн, вспоминает «Иваново детство» Андрея Тарковского и «Иди и смотри» Элема Климова. Критик обращает внимание на нелепицы и исторические неточности, особенно противоречивым ему кажется музыкальное оформление картины: «”Третий концерт” Рахманинова был сделан до Первой мировой войны, “Симфонические танцы” до Второй мировой войны. Это не фильм про войну, но его нельзя назвать и антивоенным, учитывая брехтовские оркестровые разрывы, которые тормозят повествование»[6]. Бэкона смущает и психологическая недостоверность истории, и простота метафор в повествовании о времени, когда Россия оказалась зажатой между войной мировой и гражданской. «Кроме того, существует сильный гомоэротический подтекст, включая очень трогательную дружбу слепого мальчика и его помощника, а также обнаженных людей в банях и озерах. Эта странная игривость противоречит серьезной центральной теме, казалось бы, определяя саму природу войны в пользу убер-товарищеского поведения»[7]. Все это лишает центральный образ и фильм в целом необходимой возвышенности — делает вывод Бэкон.

6 URL: https://goombastomp.com/berlinale-2019–russian–youth–review/

7 URL: https://goombastomp.com/berlinale-2019–russian–youth–review/

Ил.1. Постер фильма.

Еще суровее оценка Андре Кроуса на «Celluloid Paradiso»[8]. Критик считает работу Золотухина «неприятным экспериментом», результатом циничного отношения молодого режиссера к исторической памяти. Он, как и большинство коллег обращает внимание на несуразность присутствия в фильме музыки Рахманинова, а также на русский акцент германцев и объясняет все это небрежностью и непрофессионализмом. Однако главное, что смущает Кроуса,— это герой — юное истеричное создание, которому трудно сопереживать. Мягче в оценках оказалась Мередит Тейлор[9]. Она видит фильм актуальным, достаточно цельным, важным в теме рефлексии войны, чьи образы угасли, и воспламеняются именно в деликатном стилизованном изображении. Однако неудачным критик находит монтаж картины.

Победа «Дылды» в конкурсе «Особый взгляд» МКФ в Каннах для многих соотечественников режиссера, ревностно охраняющих тему военного и послевоенного быта от посягательств социальной драмы, стал неожиданностью. Между тем, англоязычная пресса его прогнозировала со дня премьеры. Бен Кенигберг (на сайте Роджера Эберта), как многие его коллеги, рассматривает фильм Балагова вместе с сирийской драмой «За Саму», замечая, что фильмы роднит идея крупного плана женского лица войны. Внимание критика привлекает беспощадный социальный анализ в «Дылде»: «Женщины и опираются друг на друга, и эксплуатируют друг друга в среде, где класс — это еще и судьба (Маша вступает в связь с молодым человеком более высокого социального статуса), и все находится под бдительным оком правительства. (Под угрозой разоблачения Ия и Николай тайно помогают в самоубийствах раненым ветеранам, которые обречены остаться калеками)»[10]. Восторг Кенисберга разделяет Джозеф Оун из британского издания «The up coming»[11], Бенджамин Пул из «The movie waffle»[12] и Скаут Тафойя[13].

Менее благожелательно высказывается в адрес фильма на «ArtHouseStreet» Алехандро Мерой. Отмечая как недочет слишком мелодраматичный, а-ля мексиканская мыльная опера, сюжетный каркас, критик, тем не менее, хвалит аллегорический строй повествования и точный диагноз, который дает эпохе «оскорбительно молодой режиссер, не боящийся сконцентрировать эту деспотичную историю вокруг пары травмированных персонажей, мотивированных эгоизмом, и поместить их в городские руины — разруху социальную и моральную»[14]. В компаньоны к фильму Балагова критик рекомендует «Германию. Год нулевой» Роберто Росселини.

На старомодность и социальную значимость «Дылды» обратили внимание почти все, а к середине года появились статьи, более подробно разбирающие противоречия фильма. В целом, «Дылда» оказалась самым обсуждаемым российским фильмом года. В октябре исполнительница главной роли Виктория Мирошниченко была номинирована на премию Европейской киноакадемии в категории «Лучшая актриса». И на страницах журнала «Sight and Sound» появляется детальный разбор недочетов картины от Каспара Салмона. Отмечено умение Балагова работать с мизансценой, насыщать пространство кадра поэзией, создавать тактильные картины и «пробирающие до дрожи кадры струящегося света». Критика впечатляет интимность и трогательность сцены утреннего купания Пашки, «его как веточки хрупкие косточки, снятые сверху, невероятно трогательны, они задают особый регистр повествования». Однако вызывает недоумение критика авторская бестактность в раскрытии женских персонажей. «Например, когда Маша, опасаясь, что подруга убила себя, не мешкая ни секунды заглядывает под колеса трамвая, чтобы лицезреть изуродованное тело»[15].

В октябре же Фергус Хендерсон на сайте «battleroyalewithcheese.com»[16] пеняет режиссеру на робость в решении эротического сюжета. Именно мотив лесбийской любви, роднящий «Дылду» с фильмом «Персона» Ингмара Бергмана, по мнению критика, является ключевым, но режиссер душит интересный мотив: «Такое ощущение, будто это может быть связано с требованиями кого-то, кто участвует в производстве фильма».

Сара Уильямс[17] разбирает работу художника Ксении Середы, которая «рисует фильм светофорной глазурью» и находит ее решение интересным и логичным: «Если фильм Криштофа Кислевского 1991 года “Двойная жизнь Вероники” имеет похожую цветовую палитру, но там цвета являются нитью для соединения историй двух женщин, и предназначены для

8 URL: http://newcelluloid.com/2019/02/11/a–russian–youth-2019/

9 URL: http://filmuforia.co.uk/a–russian–youth-2019–berlinale–forum/

10 URL: https://www.rogerebert.com/festivals/cannes-2019–for–sama–beanpole

11 URL: https://www.theupcoming.co.uk/2019/05/17/cannes–film–festival-2019–beanpole–review/

12 URL: http://www.themoviewaffler.com/2019/12/beanpole–review.html

13 URL: https://www.austinchronicle.com/events/film/2020–04–17/beanpole/

14 URL: https://www.arthousestreet.com/blog/beanpole

15 URL: https://www.bfi.org.uk/news–opinion/sight–sound–magazine/reviews–recommendations/beanpole–kantemir–balagov–nursing–women–leningrad–hospice–post–siege

16 URL: https://battleroyalewithcheese.com/2019/10/beanpole-brwc-lff-review/

17 URL: https://theclock.blog/2020/01/07/the–harsh–warmth–of–beanpole/

передачи мечты, то мир «Дылды» прикидывается примитивным в цветовом решении, чтобы продемонстрировать, насколько ограничены ресурсы персонажей. Там, где обои эффектно отрываются от стен, произрастает ржавчина и разруха, разложение в сочных цветах. Все это создает жаркую атмосферу, несмотря на холод зимы, как будто мир героев полыхает. Если "Двойная жизнь…" — мягкое свечение тепла, то "Дылда" — лесной пожар, призывающий не отворачиваться от ужасов прошлого».

Конец года был ознаменован очередной вспышкой интереса прессы к фильму, поскольку в декабре «Дылда» вошла в шорт-лист премии «Оскар». Рефлексии на тему фильма продолжились в начале нового года, когда стало известно, что он сошел с дистанции в гонке за статуэткой американской киноакадемии, что свидетельствует о том, что фильм Балагова по-настоящему заинтересовала иностранную аудиторию. Это объясняется, в частности, и литературной основой картины [4] и ее дискурсивной стратегией, смелым подходом к гендерной проблематике, сделавшим фильм событием в российском культурном пространстве [3].

Мэтт Фагерхольм в январе 2020 года обращает внимание не только на изобразительный, но и звуковой строй «Дылды», который позволяет автору представить проблему посттравматического стрессового расстройства. И именно эта вовлеченность режиссера в исследование характера и психологии героинь, по мнению журналиста, делает фильм одним из главных событий кинематографического года. Критик обращает внимание на причудливый сплав аллюзий на Джокера Хита Леджера в «Темном рыцаре» и «Эйфорию» Хантера Шефера. Однако особенно ценной Фагерхольм считает проблему материнско-сыновних отношений: «Актуальный вопрос о том, как привнести новую жизнь в этот хаотичный мир — центральная проблема в таких шедеврах Альфонсо Куарона как "Дети мужчин" и "Рома", не говоря уже о шокирующем документальном фильме "За Саму", номинированном на "Оскар",— висит тяжким бременем и в «Дылде», проявляясь в Пашке (Тимофей Глазков), мальчике, воспитанном Ией»[18]. Критик вспоминает в пандан шокирующему эпизоду, когда мальчик не может распознать лай собаки, так как все живущие в городе псы были съедены, героиню Ксению Кутеповой — владелицу гончей, богатую жену правительственного чиновника, которая тоже — мать,— страстно защищающей свое дитя. И, наконец, вписывает «Дылду» в широкий контекст мирового кинопроцесса: «Точно так же, как печально недооцененный второй фильм Дженнифер Кент "Соловей" (The Nightingale)[19], чтобы довести нас до глубины невыразимой боли, проиллюстрировать целительную силу человеческой связи и с трудом завоеванный оптимизм, "Дылда" отказывается смягчать отвратительные картины отчаяния, такие как сцену смерти, столь же мучительно затянутую, как и в "Разорванном занавесе" Хичкока. Часто то, что мы ищем, находится прямо перед нами, при условии, что мы можем узреть истину сквозь туман наших ожиданий. Я думаю, что Билли Уайлдер прослезился бы во время последних, идеально пронзительных моментов этого экстраординарного фильма, когда героини понимают, что им не нужны импотенты в их жизни и решают, в сущности, заткнуться и сдаться»[20].

«Дылда» представляла Россию в «гонке за «Оскаром», вместе с анимацией Константина Бронзита «Он не может жить без космоса», до этого награжденного главным призом на фестивале Blow-Up Arthouse International Film Festival в Чикаго. Однако фильм Бронзита особого внимания со стороны критики не нашел, что предсказуемо: короткий метр редко удостаивается серьезной критической рефлексии. Возможно, потому что многие восприняли историю об укоренении человека в детство, как сиквел предыдущего фильма Бронзита «Мы не можем жить без космоса». Во всяком случае, такую точку зрения выдвигает главный редактор портала «Zippy frames» Вассилис Кроусталлис[21]. «Бронзит, кажется, намерен рассказать историю, где каждая сцена функционирует как короткая драма. В 16 минутах экранного времени рассказана история мальчика, который хочет быть любимым, иметь собственный скафандр, прежде чем понять, что путешествие в космос может быть не конечным искомым. Это тихое отчаяние пронизывает оба фильма "Космос" — медитацию из двух частей о нашем путешествии в одиночество»,— делает вывод критик.

Копродукции России и Италии «Грех» в постановке Андрея Кончаловского, за год до премьеры фильма на XIV Римском кинофестивале объявленного кавалером ордена «За заслуги перед Италией»,— предназначалось стать важным событием на международной киноарене. Ибо еще до премьеры, в июле 2019 года во время встречи в Ватикане президент России презентовал папе римскому диск с фильмом Кончаловского. Зарубежная критика отнеслась к «Греху» весьма благосклонно. Владимир Козлов в «Hollywood reporter» вынес в заголовок своей статьи о фильме призыв режиссера «Я попрошу людей приходить на показы без попкорна. Это очень тихий фильм»[22] и построил ее на высказываниях Кончаловского о фильме, перемежающих ключевые моменты его творческой биографии. Особое внимание издания привлекла реплика о работе с Андреем Тарковским («И как только я написал сценарий "Греха", я понял, что это, в каком-то смысле, продолжение "Рублева") и особенности финансирования проекта ("Технически я мог бы снять фильм с iPhone, если бы у меня не было денег. Но когда у меня будут деньги, я сделаю что-нибудь вроде "Греха". Я считаю нормальным предупреждать всех потенциальных ретейлеров, что они не вернут свои деньги обратно. Большинство из них в этот момент уходит. Но Усманов не ушел»[23].

Димитрио Матео на «Screen Daily» благодарит автора за ревизию хрестоматийного образа художника: «"Грех" показывает Микеланджело (Альберто Тестони) как "божественного негодяя", деморализованного, дряхлого, свободомыслящего проныру, мучимого своими мнимыми неудачами». Контекст, в котором рождались шедевры Микеланджело, для Кончаловского важнее воспроизводства ритуалов. Высоко оценивает критик работу Тестони («"Агония" этого глубоко религиозного художника раскрывается в реверансе с участием призрака собственного героя Данте. "Я хотел найти Бога, но нашел только человека",— вздыхает он»), режиссера и оператора Александра Симонова («в лучших традициях изысканно цветовое сочетание белого мрамора с серым, бежевым и булавками мужской рабочей одежды, и дыханием наполнены гигантские каменные тектоники на пропасти или мраморные светильники в лунном свете»). Обращает автор рецензии внимание и на обрамление кадров, которое «придает некоторым сценам подобие скатерти. Производственный дизайн и кинематография образуют единую материю — будь то прекрасный пейзаж или римские и флорентийские улицы, обветшалые и отвратительные, в которых

18 URL: https://www.rogerebert.com/reviews/beanpole-2020

19 Фильм 2018 года

20 Ibid.

21 URL: https://www.zippyframes.com/index.php/shorts/he–can–t–live–without–cosmos–by–konstantin–bronzit

22 URL: https://www.hollywoodreporter.com/news/russian–director–andrei–konchalovsky–talks–quiet–film–sin-1250318

23 Главным спонсором новой картины режиссера стал бизнесмен Алишер Усманов, а общий бюджет составил 780 миллионов рублей.

Ил.1. Постер фильма.

персонажи принимают участие в том самом средневековом мире отходов, выброшенных из окон»[24].

Амбер Уилкинссон в «Eye for film» называет работу Кончаловского возможностью испытать чувственный опыт, сняв покровы с автора Сикстинской капеллы художника Микеланджело Буонарроти, который «отчаянно надеется, что его искусство приведет к искуплению в следующей жизни, и в то же время утаивает деньги в этой». При этом отмечена острая сюжетность, мастерски использованная режиссером, в частности, в эпизоде, когда рабочие висят над обрывом или ползают под огромным мраморным блоком, или в эпизоде перевозки каменной глыбы в соседний город. «Есть нечто восхитительное в старой школе, которой верен Кончаловский, подключающий к основной линии дополнительные, выразительные типажи второго плана»[25]. Критик благодарит авторов картины за подход к гениальному скульптору, который «полностью принадлежит Тестони и Кончаловскому, которые между собой лепят контуры жизни Микеланджело таким образом, что вы чувствуете, что можете почти дотянуться и дотронуться до них»[26].

Госюбилеи & Госпохороны

Новый хроникально-документальный (монтажный) фильм «Смерть Сталина» Сергея Лозницы был создан на основе обширного массива архивных съемок похорон И. В. Сталина (хранение — РГАФКД). Официальная премьера кинофильма состоялась на МКФ в Торонто, до нее кинолента приняла участие в МКФ в Венеции. Фильм получил достаточное для документального фильма число положительных отзывов в прессе. Режиссер упоминал, что знаком с первой кинокартиной, созданной на основе данных материалов — «Великое прощание» Сергея Герасимова, который был также художественным руководителем съемок. В интервью изданию «The stage of cinema» он также подчеркнул, что во многом опирался на теоретические идеи Дзиги Вертова, и в частности, использовал концепцию монтажа его знаменитого фильма «Колыбельная»: «Вы должны посмотреть «Колыбельную», потому что ключ к моей картине — этот фильм Дзиги Вертова. Он близок мне, его стиль мышления. (…) Когда я работал над фильмом, я начал с его «Колыбельной». И в целом у меня получилось это выразить. Хотя иной стиль, иной подход, но драматургия сходна»[27]. Лозница рассказал подробнее о своем видении фильма, подчеркнув важный мотив — любые коллективные конвенции являются символическим, ритуальным действием: «Скажу по секрету: все государства основаны на религиозных ритуалах. Мы просто верим, что свобода — это символ; мы верим, что собственность неприкосновенна; мы верим, что деньги будут работать везде; мы верим, что у нас есть президент, и президент представляет нас. Мы верим, что проведем такие выборы, и президент сделает то, что мы все хотим. Это вопрос веры, и именно поэтому всем лидерам, всем партиям необходимо иметь эту пропагандистскую машину, потому что им нужно больше верующих»[28].

Дебора Янг в «Hollywood reporter» отмечает, что новый фильм режиссера стилистически близок его предыдущему фильму «Процесс» (The Trial). Поскольку Лозница исследует проблемы власти как таковой, ее философский смысл, то, что, как и в прошлой работе, он исключил титры, стараясь максимально сосредоточить внимание на зрелище похорон. «Лозница сказал, что видит в фильме “наглядное исследование природы культа личности Сталина”, что, безусловно, так и есть. В своей попытке сделать аудиторию ”участником и свидетелем” на похоронах он устраняет подписи и комментарии как излишние для более чем двухчасового? великолепно смонтированного архивного материала, который в основном черно-белый, но некоторые кадры в великолепном цвете. (…) Нам остается только гадать, кто эти сановники у гроба (…), когда он лежит на огромном ложе из цветов и венков»[29]. Вместе с тем Янг, справедливо указав на вполне естественные сложности, которые возникнут у зрителя при просмотре фильма, делает вывод в отношении аудитории картины: «Фильм Лозницы не рассчитан на массового зрителя и доставит удовольствие фестивальным и специальных поклонникам площадки»[30].

На абсурдистский, фантасмагорический характер церемонии похорон и самого культа личности обращает внимание Стефан Доброю, портал «Coneuropa»: «Зрители могут по-разному реагировать, созерцая, как движутся эти гигантские силы. К счастью, мы находимся на безопасной исторической дистанции от того времени, когда один человек мог остановить время, а горстка политиков могла держать весь мир в страхе перед угрозой ядерной войны. Когда наблюдаешь за тысячами и тысячами людей, терпеливо ожидающих своей очереди, чтобы взглянуть на гроб, покрытый горой венков, возникает

24 URL: https://www.screendaily.com/sin–tallinn–review/5145186.article

25 URL: https://www.eyeforfilm.co.uk/review/sin-2019-film-review-by-amber-wilkinson

26 URL: https://www.eyeforfilm.co.uk/review/sin-2019-film-review-by-amber-wilkinson

27 URL: https://thefilmstage.com/sergei–loznitsa–on–his–reaction–to–the–death–of–stalin–finding–the–truth–in–propaganda–and–a–robot–revolution/

28 URL: https://thefilmstage.com/sergei–loznitsa–on–his–reaction–to–the–death–of–stalin–finding–the–truth–in–propaganda–and–a–robot–revolution/

29 URL: https://www.hollywoodreporter.com/review/state–funeral-1239103

30 URL: https://www.hollywoodreporter.com/review/state–funeral-1239103

тревожное ощущение. Мы знаем, что они должны радоваться тому, что монстр мертв, но все же они плачут. И мы можем испытывать к ним лишь жалость»[31].

Джонатан Ромни в «Screen Daily» подчеркнул авторскую составляющую фильма, которая выразилась не только в отборе и монтаже материала, но и в использовании музыки и шумов, в том числе в ироническом ключе: «Помимо громкоговорителей, которые звучат повсюду, в фильме отсутствует речь вплоть до заключительной части, где показана сама церемония похорон на Красной площади. Здесь удручающе уныло говорит недолговечный преемник Сталина Георгий Маленков, комиссар Вячеслав Молотов и, что самое страшное, сталинский начальник разведки Лаврентий Берия, которого казнят в конце того же года. Музыка также проходит через весь фильм, иногда в виде классических композиций (Шопен, Шуберт, Чайковский и др.), почти не слышимых на заднем плане. Как это характерно для Лозницы, сложное звуковое оформление используется для того, чтобы образы из далекого прошлого казались близкими, развертывающимися непосредственно перед нами — топот сапог, звук заводских гудков и салютов… Иногда, однако, этот звук вызывает несколько иронический эффект, как, например, скрип кожаных сапог генералов или монотонные шаги толпы по лестницам и коридорам, что наводит на мысль о целой нации, оказавшейся в повторяющемся кошмаре»[32].

«Годовщина революции» Дзиги Вертова (восстановление Н. Изволова) — документально-хроникальный фильм выдающегося советского режиссера и кинотеоретика Дзиги Вертова, его полнометражный дебют. Кинокартина была хорошо известна в среде историков кино, архивистов, однако, в виде неструктурированных материалов, находящихся на хранении в РГАКФД. После историко-архивного исследования, осуществленного киноведом Николаем Изволовым, была восстановлена композиция/структура фильма, добавлены титры [5]. Событие, прежде всего профессиональное, возымело резонанс в прессе. Поскольку кинокартина — исторический документ, основной массив откликов посвящен различным вопросам истории восстановления фильма или культурно-историческому контексту, событиям, показанным в киноленте. Так, на официальном сайте МКФ в Амстердаме «International Documentary Film Festival Amsterdam» указано: «Как вспоминал Вертов, первоначально показанный в 1918 году, фильм вместе с ним ездил в агитпоездах, демонстрировался на железнодорожных вокзалах до 1921 года. В силу не вполне ясных причин кинокартина была утрачена. Кадры из фильма использовались и в других фильмах самим Вертовым, и другими монтажерами, а также в пропагандистских роликах в годы советской власти (…) [1] “Годовщина революции” был недавно восстановлен на основе списка всех сцен фильма, обнаруженного киноведом Светланой Ишевской в ходе ее исследований в российских архивах. Историк кино Николай Изволов потратил несколько месяцев на тщательное изучение киноархива, чтобы найти фрагменты фильма Вертова и продемонстрировать их подлинность. Фильм был восстановлен практически в полном объеме благодаря поддержке Российского государственного архива документального кино и фотографии в Красногорске»[33].

Подробно о проведенных историко-архивных исследованиях рассказал Николай Изволов. В интервью изданию «Variety» он не только сообщил о порядке восстановления фильма, но и определил место, которое занял фильм как в творчестве самого режиссера, так и в истории кино: «Фильм позволяет нам прояснить многие детали творческой биографии знаменитого кинорежиссера. Для историков кино это имеет огромное значение. Этот уникальный эксперимент, который включал в себя монтаж огромного объема хроникальных материалов,— беспрецедентный не только для Советской России, но и для всего остального мира. По сути, перед нами рождение киножанра, который впоследствии известный американский историк кино Джей Лейда назвал “монтажным фильмом”, хотя традиционно развитие такого кино связывается с творчеством Эсфири Шуб[34]. Таким образом, мы можем сдвинуть историческую границу таких фильмов почти на 10 лет раньше»[35].

Литература

1. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / Составители: Е. И. Вертова-Свилова, А. Л. Виноградова; Общая редакция доктора искусствоведения И. Я. Вайсфельда. М.: Искусство, 1976. 280 с.
2. *Вертов Дз.* Статьи, дневники, замыслы. М.: [Искусство], [1966]. 320 с.
3. *Рябов О. В.* Гендерное измерение национализма: методологические проблемы исследования // Вестник Ивановского государственного университета (серия “Гуманитарные науки”). 2008. Вып. 2 (“Философия”). С. 42–51.
4. *Сивакова Н. А.* Функции заглавий в повествовательной структуре документальных произведений С. Алексиевич // Известия Гомельского гос. ун-та им. Ф. Скорины. 2011. 2(65). С. 179–181.
5. *Ishevskaya S.* The intertitled of Dziga Vertov’s Anniversary of the revolution. *Studies in Russian and Soviet cinema*. 2019. 1 (13). P. 18–39.

References

1. Dziga Vertov v vospominaniyah sovremennikov [Dziga Vertov in the memoirs of his contemporaries] / Sostaviteli: E. I. Vertova-Svilova, A. L. Vinogradova; Obshchaya redakciya doktora iskusstvovedeniya I. YA. Vajsfel’da. Moscow: Iskusstvo, 1976. 280 p. (in Russian)
2. Vertov, Dz. Stati, dnevniki, zamysly [Articles, Diaries, Plans]. Moscow: [Iskusstvo], [1966]. 320 p. (in Russian)
3. Ryabov, O. V. Gendernoe izmerenie nacionalizma: metodologicheskie problemy issledovaniya [Gender Dimension of Nationalism: Methodological Problems of Research]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta (seriya “Gumanitarnye nauki”).* 2008. Vyp. 2 (“Filosofiya”). P. 42-51. (in Russian)
4. Sivakova, N. A. Funkcii zaglavij v povestvovatel’noj strukture dokumental’nyh proizvedenij S. Aleksievich [The Functions of Titles in the Narrative Structure of Documentary Works by S. Alexievich]. *Izvestiya Gomelskogo gosudarstvennogo universiteta*

31 URL: https://cineuropa.org/en/newsdetail/380153/

32 URL: https://www.screendaily.com/reviews/state–funeral–venice–review/5142629.article

33 URL: https://www.idfa.nl/en/article/100658/dziga–vertovs–the–anniversary–of–the–revolution–to–premiere–at–idfa-2018

34 Речь идет о фильме «Падение династии Романовых» (1927), режиссер Э. Шуб, который традиционно считался первым монтажным фильмом.— Прим. авт.

35 URL: https://variety.com/2018/film/global/idfa–dziga–vertov–nikolai–izvolov–the–anniversary–of–the–revolution-1203029447/

imeni F. Skoriny. 2011. 2(65). P. 179-181. (in Russian)
5. Ishevskaya, S. The Intertitled of Dziga Vertov's Anniversary of the Revolution. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2019. 1 (13). P. 18-39.

РАЗДЕЛ II. МУЗЕЙ КИНО

Библиотека киноискусства

Екатерина Хохлова

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

The Film Publications Library

Ekaterina Khokhlova

В 2019 году в жизни Музея кино произошло, кроме всего прочего, еще одно значительное событие — в его состав вошла Библиотека киноискусства имени С. М. Эйзенштейна.

В качестве Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы Библиотека киноискусства, получившая имя классика отечественного кинематографа С. М. Эйзенштейна, была создана в 2008 году, как говорилось в распоряжении Правительства Москвы, «в целях совершенствования библиотечного обслуживания населения в государственных публичных библиотеках города Москвы с учетом развития их специализации, создания условий для сохранения, научного исследования и популяризации архивного и современного творческого наследия российского киноискусства, а также в связи со 100-летием национального кинопроизводства в России и 110-летием со дня рождения выдающегося деятеля отечественного киноискусства С. М. Эйзенштейна, отмечающихся в 2008 году».

Основу ее фонда составила библиотека Союза кинематографистов, открытая в 1934 году. Юридическая передача фонда вновь созданной библиотеки была осуществлена председателем Союза кинематографистов РФ Н. С. Михалковым в июне 2009 года во время Московского международного кинофестиваля.

За одиннадцать лет фонд библиотеки увеличился более, чем в два раза, и составляет около 100 тысяч единиц хранения. В кинозале «Классика» на благотворительной основе было проведено более 2 500 сеансов и творческих встреч, которые посетили около 180 тысяч человек.

В 2016 году, в связи с проведением Года Российского кино и предстоящим открытием Музея кино, возникло предложение о включении Библиотеки киноискусства в состав ФГБУК «Государственный центральный музей кино». Эта идея соответствовала решению задач, которые стояли как перед музеем, так и перед библиотекой. За последние годы многие кинематографисты передали свои книжные собрания Музею кино. Для описания этих собраний и выявления дублей требовалось участие специалистов по библиотечному делу. Для Библиотеки киноискусства это была возможность целиком посвятить свою деятельность киноискусству, став, таким образом, уникальным местом по собиранию и изучению литературы по кино.

И вот, наконец, в 2019 году книжный фонд Библиотеки киноискусства переехал из помещения на Каретном ряду, где он находился в течение одиннадцати лет, в павильон № 36 на ВДНХ, где располагается Музей кино. Переезд связан с необходимостью проведения ремонта в прежнем помещении библиотеки. После его окончания Библиотека киноискусства как отдел Музея кино вернется на старое, но уже обновленное место, где будут проходить творческие встречи с ведущими кинематографистами, показы фильмов разных жанров и направлений, ретроспективы по истории отечественного и зарубежного кинематографа, презентации новых книг и DVD-проектов, выставки работ художников кино и фотографов. Посетителей ждут уютные залы, кафе, магазин по продаже новых книг и сувениров. И, конечно, уникальный фонд литературы по отечественному и зарубежному киноискусству.

Чужие письма

Елена Долгопят

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Other People's Letters

Elena Dolgopiat

Работа у меня пыльная. Старые бумаги, пожелтелые, ломкие, иногда рассыпаются в руках. Особенно, документы 1920-х годов; дореволюционные (например, из семейного архива Изабеллы Германовны Эпштейн) сохранились прекрасно. След благополучного времени прочнее. Впрочем, как известно, все тлен и энтропия. Мы работаем против разрушения, словно плывем против течения времени.

Разбираешь почерк, улавливаешь смысл (или же он ускользает). Задача элементарная — описать документ, ввести его в оборот, сохранить. Задача элементарная, работа пыльная, кропотливая. Иногда устаешь, поднимаешь глаза к окну, смотришь на синий (или сумрачный) клочок неба.

Из всех документов я больше всего люблю и ценю письма. В письме я слышу голос автора, улавливаю интонацию. Письмо едва ли не самый правдивый документ. Мемуарам верить почти нельзя, дневнику следует верить с осторожностью. Письмо не лжет. Конечно, автор может ошибиться и написать не ту дату, может и приврать. Но все же, по большей части, письма правдивы. Они сродни исповеди. Даже самые простые, о погоде и здоровье. Даже написанные от нечего делать.

Но чаще всего письма пишут по делу. Есть причина. Есть цель. И есть адресат. Тот, к кому обращается автор. Адресат письма не человек вообще, а человек конкретный. Письмо требует (просит, умоляет, ждет) ответа. И еще. О времени. Оно запечатлено в письме, как нигде более. Запечатлено ненароком, как на любительском фотоснимке.

В 2019 году вдова ленинградского режиссера Виктора Соколова (его фильм «Друзья и годы» высоко ценил Алексей Герман, не единожды пересматривал) передала архив мужа в Музей кино. Разбирая письма, я вдруг увидела знакомый почерк Геннадия Шпаликова. Письмо оказалось неожиданным. Шпаликов хотел сняться у Соколова в главной роли!

Я видела Шпаликова только на экране и на фотографиях, но мне казалось, что я его знаю. Когда-то я описала его архив (хранится у нас в музее), подготовила и опубликовала немало материалов: и в «Киноведческих записках», и в «Кинографе». Но я не могла предположить, что Геннадий Шпаликов хотел бы сыграть, не промелькнуть в эпизоде, а сыграть, большую, сложную роль.

«Дорогой Витя,

Тебя, очевидно, изумит мое письмо, но я почитал,— перечел, вернее,— «Мою жизнь»,— и просил бы тебя, если это еще возможно,— сроками, другими пробами,— попробовать меня на этого главного парня. Мне очень кажется, что я смог бы — под твоим руководством — это сделать. Пишу это совершенно серьезно. Время мое разложено так: до конца апреля я должен сдать работу Бондарчуку (это — декабристы), затем — у меня таких уж прямых дел, кроме обычных писаний, нет…» [3].

Письмо датировано февралем 1971 года (по почтовому штемпелю).

Соколов начал работу над сценарием «Моей жизни» по одноименной повести Чехова в 1970 году. В 1971 уже шли съемки. Скорее всего, Шпаликов опоздал. По этой причине или по какой-то другой, но роль ему не досталась. Ее сыграл Станислав Любшин.

У «Декабристов», о которых Шпаликов упоминает в письме, долгая и витиеватая история. Ее подробно изложил Леонид Кулагин в книге «Шпаликов» [2].

В середине 1960-х Геннадий Шпаликов начал работу над сценарием о декабристах вместе с Иосифом Михайловичем Маневичем — для Владимира Мотыля. После многих перипетий Мотыль от их сценария отказался. Соавторы переиначили его в пьесу «Тайное общество», в 1968 году ее поставил Леонид Хейфец в Театре Советской армии. Пьеса шла недолго. Наконец, Шпаликов предложил сделать фильм о декабристах Сергею Бондарчуку. Бондарчук согласился. Но до фильма дело не дошло.

Комментарий длиннее письма.

Я разбираю архив Соколова, перебираю чужие письма, раскладываю по именам авторов, раскладываю в хронологическом порядке, читаю.

«Дорогой маэстро!

Как идут наши дела? И идут ли они вообще? Здесь сообщают друг другу ряд восхитительных новостей. Все о кино. Естественно, по этому поводу пробирает легкий мандраж. А в общем — «о, пальмы в Гагре!» Это похоже на остров.

Начались ли пробы? В Москве несколько раз встречал Табакова. Он относится с энтузиазмом.

Как твои личные ленинградские (имею в виду квартиру и мебель) и международные дела?

Витя, я думаю, ты не откажешь в любезности узнать в соответствующих кругах насчет тити-мити…»

Батюшки-светы, да это же Аксенов. Василий Павлович. Молодой и уже знаменитый. Писатель и сценарист.

Письмо датировано от 20.10.1961 и прислано из Гагры.

О каких «наших делах», о каких «восхитительных новостях» он пишет?

Попробую разобраться.

20 декабря 1961 года в интервью сахалинской газете «Молодая гвардия» Василий Аксенов рассказал:

«<…> А не так давно я неожиданно для себя самого увлекся кинематографом. Сейчас студия «Ленфильм» ставит по моему сценарию кинофильм «Когда разводят мосты». Режиссер — выпускник ВГИКа Виктор Соколов.

— Вероятно, это фильм о молодежи?

— Да. Героем его будет парень из рабочей семьи. Он кончает десятилетку и мечтает о дальних плаваниях. Пытается поступить в мореходное училище, но на экзамене проваливается. В довершение всего Валерка ссорится с отцом, бригадиром на плавучем 100-тонном кране, и решает жить самостоятельно…» («Мне давно хотелось увидеть Сахалин». Цит. по книге Александра Кабакова и Евгения Попова «Аксенов» [1].)

Итак, очевидно, «наши дела» — фильм «Когда разводят мосты». Он выйдет на экраны 20 мая 1963 года. А в 1962-м по сценариям Аксенова выйдут «Мой младший брат» (реж. Александр Зархи) и «Коллеги» (реж. Алексей Сахаров); 20 августа и 18 декабря соответственно. Возможно, восхитительные новости о кино, по поводу которых Аксенова пробирает легкий мандраж, касаются известий о запуске фильмов по его сценариям.

Впрочем, новости «сообщают друг другу», и, скорее всего, они касаются кинематографического сообщества вообще. Кстати, за три дня до отправки письма, 17 октября 1961, начался XXII Съезд КПСС (тот съезд, на котором приняли решение вынести из мавзолея Сталина и построить коммунизм к 1980 году). 18 октября, на 3 заседании, Хрущев сказал: «В ближайшие годы предстоит осуществить крупные меры по мощному развитию материальной базы культуры — бумажных фабрик и типографий, радио- и телецентров, театров, киностудий и кинотеатров …». Навряд ли именно это «сообщали друг другу», но общая атмосфера была, наверняка, приподнятая.

В письме Аксенов цитирует песню на слова Аласании Гиви:

«…О, море в Гаграх, о, пальмы в Гаграх!

Кто побывал, тот не забудет никогда…».

Никогда.

Олег Табаков, о встрече с которым Аксенов упоминает, в фильме «Когда разводят мосты» не сыграл.

2019 год был богат на находки. Я описала большой (и чрезвычайно востребованный) архив Центральной студии документальных фильмов. Письма и документы фронтовых операторов, характеристики, личные дела, монтажные листы снятых военными операторами сюжетов, замечания редакторов по ним. Богатейший материал.

Так что пыльная моя работа приносит удовлетворение. Маленькая победа над тленом. Над забвением.

«Крути и впредь на всю катушку…» Александр Птушко и Григорий Рошаль: из фондов Музея кино

Гарена Краснова

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

“Keep It Turning to the fullest...” Alexander Ptushko and Grigory Roshal: from the Collections of the Film Museum

Garena Krasnova

В 1967 году режиссер Григорий Львович Рошаль (1998–1983) получил почетное звание Народный артист Советского Союза. НА протяжении нескольких десятилетий он был заметной фигурой в советском кино. Особенно большой популярностью у зрителей пользовалась трилогия «Хождение по мукам» (1958–1959), созданная по роману Алексея Толстого. Кроме того Григорий Львович стоял во главе любительского кинодвижения (с 1957 года) и много лет преподавал во ВГИКе. Так что высокая правительственная награда была им вполне заслужена.
Среди сотен поздравлений, пришедших на его имя в 1967 году, особенно выделялось — одно, написанное Александром Лукичом Птушко, знаменитым режиссером, поставившим фильмы-сказки «Каменный цветок», 1946; «Садко»,1953; «Илья Муромец»,1956; «Сказка о царе Салтане», 1966; «Руслан и Людмила», 1973 и многие другие[36]. Птушко только что закончил необыкновенно трудную работу над фильмом «Сказка о царе Салтане» и плохо чувствовал себя, но награда друга, с которым они неоднократно сотрудничали с 1930-х «годов, заставила его собрать волю в кулак и написать небольшую поэму в честь важного события в жизни Рошаля. Материал Александра Птушко о Григории Рошале раскрывает важные стороны профессиональных и личных отношений режиссеров, которые вместе работали на фильме «Новый Гулливер» (1935).

Григорию Львовичу Рошалю
в день присвоения ему почетного звания Народного Артиста Советского Союза

Лежу в постели с «прединфарктом».
Забыл, что сердце лишь одно.
Не посчитался с этим фактом, как, впрочем, все рабы кино.
От скуки взяв «Известия»,
Чтобы от жизни не отстать,
Наткнулся в них на вести
Меня заставившиею встать.
Восторг сменил мою печаль,
И словно нет недуга:
Народным стал Гэ Эль Рошаль,
Как не поздравить друга?
Решил писать стихи я
И сразу уронил перо:
Ведь вирши не моя стихия,
Боюсь, что выдам лишь «зеро».
Но вспомнил — дата-то какая!
Писать о ней и прозою?
Пусть рифма будет и плохая, зато возьму я «позою».
Авось польются строчки гладко, как из бутылки финьшампань
И стало на душе так сладко! Дерзай, поэт, вперед, как лань.
Скажу по правде, мой родной, успех тобою заработан
И как приятно, дорогой, что ты к тому же не измотан.
Да, редких фильмов юбиляр комплект имеет полный,
Тому порукой формуляр его работ законный.
Одних названий там не счесть, а ведь Рошаль их все поставил
И темпов он пока не сбавил.
Григорий много внес в кино. Пожмем ему за это руку.
Кино на радость нам дано, хотя порой приносит муку.
Он скромно начал свой восход, но с каждым днем дерзал все больше,
Желаем, чтоб его заход не приходил как можно дольше.
Крути и впредь на всю катушку, пока хватает сил,
И пусть почаще будут вести, что наш Народный сотворил.

Твой друг Сашко Лукич Птушко.

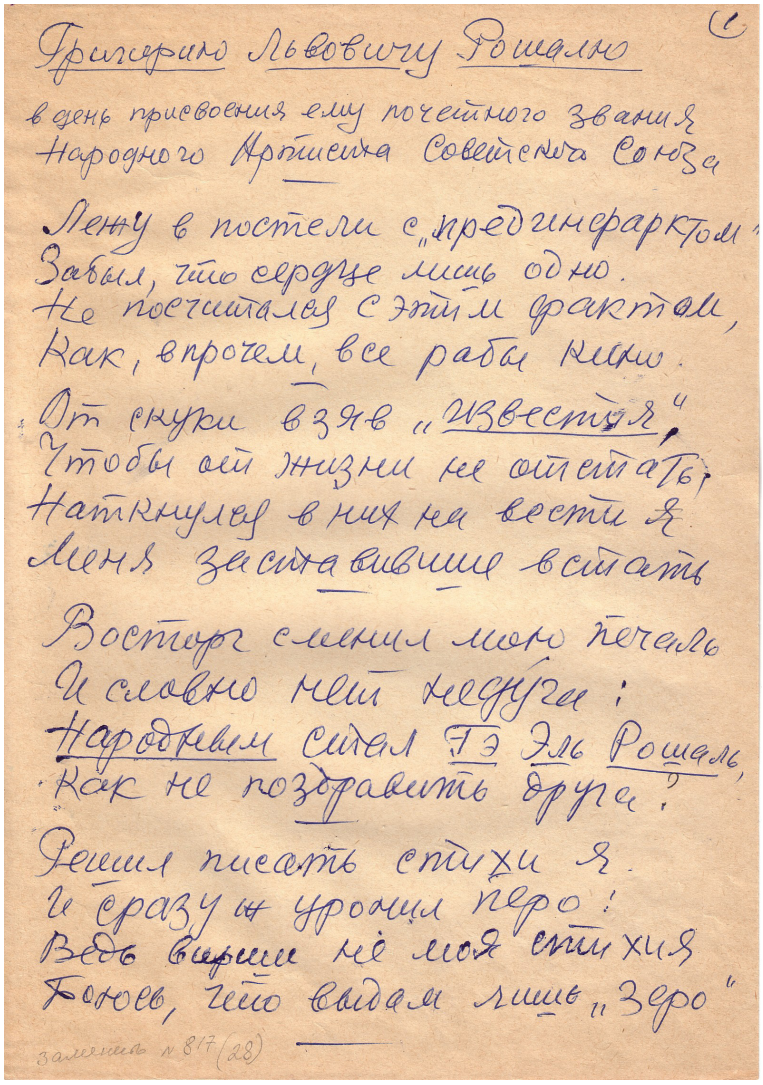
Москва. 3 марта 1967 г.

36 Спутницкая Н.Ю. Птушко. Роу: мастер–класс российского кинофэнтези. Москва–Берлин: Директ–Медиа, 2018. 374 с.

Сочинение получилось незатейливым, зато написанным от души. Григория Рошаля, получившего сотни телеграмм, оно, конечно, порадовало. К слову сказать, через два года (в 1969-м) Александр Лукич Птушко получил такое же высокое звание Народный Артист Советского Союза, и было оно им более чем заслужено.
Сочинение Александра Птушко находится в Музее кино в фонде 98, ед. хр. № 817.

Поздравительная открытка А. Л. Птушко, *автограф (Музей кино)*

Текст поздравления, *автограф (Музей кино)*


(1)

Григорию Львовичу Рошалю

в день присвоения ему почетного звания Народного Артиста Советского Союза

Лену в постели с „прединфарктом"
Забыл, что сердце лишь одно.
Не посчитался с этим фактом,
Как, впрочем, все рабы кино.

От скуки взяв „Известия",
Чтобы от жизни не отстать,
Наткнулся в них на вести я
Меня заставившие встать

Восторг сменил мою печаль
И словно нет недуга:
Народным стал Г Э Эль Рошаль,
Как не поздравить друга!

Решил писать стихи я.
И сразу их уронил перо!
Ведь вирши не моя стихия
Боюсь, что выдам лишь „Зеро"

замечать № 817 (28)

УДК: 778.5.04.072:094
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-35-37

«За что нас так, дяденька? Ведь мама за Сталина» Евгений Габрилович: из фондов Музея кино

Гарена Краснова

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В статье публикуются, комментируются и анализируются материалы из фонда Евгения Габриловича Государственного центрального музея кино. Архивные находки позволяют реконструировать картину творческих взаимоотношений кинематографистов в историческом контексте в преддверие и после XVII съезда Всесоюзной коммунистической партии. Отдельное внимание уделено раннему этапу творческой биографии киносценариста Евгения Габриловича в качестве журналиста, его анализу метода Всеволода Мейерхольда. Публикуемые материалы позволяют расширить представления об организации профессиональной деятельности в советском кино и театре 1920-1930-х годов и репрессиях творческой интеллигенции.

Ключевые слова
Всеволод Мейерхольд, Илья Сельвинский, советский театр, Сталин, Евгений Габрилович, кино и идеология, репрессии, «большая чистка», советский авангард

UDC
778.5.04.072:094

“Why did they do this to us, *diaden’ka*? After all, my mother is for Stalin”. Evgeny Gabrilovich: from the Collections of the Film Museum

Garena Krasnova

Abstract
The article publishes, comments on and analyzes materials from the Yevgeny Gabrilovich Foundation of the State Central Museum of Cinema. The archival findings allow us to reconstruct the picture of the creative relationships of the filmmakers in the historical context in the run-up to and after the 17th Party Congress of the All-Union Communist Party (Bolsheviks). Special attention is paid to the early stage of the creative biography of the screenwriter Yevgeny Gabrilovich as a journalist, his analysis of the method of Vsevolod Meyerhold. The published materials allow us to expand our understanding of the organization of professional activity in the Soviet cinema and theater of the 1920s and 30s and the repression of the creative intelligentsia.

Keywords
Vsevolod Meyerhold, Ilya Selvinsky, Soviet theater, Stalin, Yevgeny Gabrilovich, cinema and ideology, repression, “big purge”, Soviet avant-garde

В рукописном фонде Музея кино была найдена статья Евгения Габриловича, описывающая постановку Всеволодом Мейерхольдом в 1929 году пьесы Ильи Сельвинского «Командарм 2». Текст трагедии был завершен в 1928 году и впервые увидел свет в журнале «Молодая гвардия»[37]. Отдельным изданием вышел в 1930 году в ГИЗе [5]. Сельвинский подчеркивал, что основное внимание в пьесе уделялось проблеме «вождя и массы, проблеме идейного самозванства, проблеме технологии и поэтизма…»[38] Габрилович проработал в театре «ТИМ» не более двух лет в должности музыканта, но успел познакомиться с методами работы великого режиссера и рассказать о них публике. Он дает свое представление о методах работы театрального авангардиста на примере этой пьесы, которая, по свидетельствам, не пользовалась успехом. Из публикуемого текста следует, что подобная режиссерская манера произвела на молодого драматурга громадное впечатление. В написанном десятилетия спустя во многом автобиографическом романе «О, юность моя!» (хотя первоначальный замысел возник еще во второй половине 1930-х годов) фигура мэтра появляется, однако ненадолго. Вместе с тем обстоятельства, при которых разворачиваются события произведения, позволяют составить впечатление о настроениях автора «Командарма 2». Один из персонажей романа, Абамелек, говорит о новом оригинальном способе поставить «Скупого рыцаря» Александра Пушкина, который предложил в юношеском реферате и затем представил на суд маэстро: «В своем реферате я обращался к режиссеру Мейерхольду с предложением поставить “Скупого рыцаря” так, чтобы какие-то строки из монолога ростовщика-барона вложить в уста ростовщика Соломона. Ну, хотя бы эти… После слов еврея:

Деньги? — деньги

37 «Молодая гвардия». 1929. № 7–10.

38 «Литературная газета». 30 сентября 1929 году.

Евгений Габрилович, шарж, 1962 (Ф. 181. №2)

Всегда, во всякий возраст, нам пригодны,—
вставить слова барона из сцены второй:
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.

А во второй сцене барон произносит эти же строки, как ему и положено автором. Представляете эффект? А? Это вам не лошадь на втором этаже.

— Потрясающе! — воскликнул Дуван-Торцов.— И, конечно, только Мейерхольд посмел бы отважиться на такой ход» [5а, с. 385–386].

Однако впервые Мейерхольд упоминается в романе при не менее эксцентричных обстоятельствах. Когда главный герой Леська Бредихин приходит в местную газету за очередным журналистским заданием, ему сообщают о приезде в город знаменитости, при этом имя мэтра становится частью каламбура:

— А, молодой человек! Забыл вашу фамилию.

— Бредихин.

— Вы пришли как раз вовремя. В Симферополь приехал и остановился в гостинице «Европа» известный искусствовед, некто Мейерхольд.

— Тугендхольд! — поправил его секретарь.

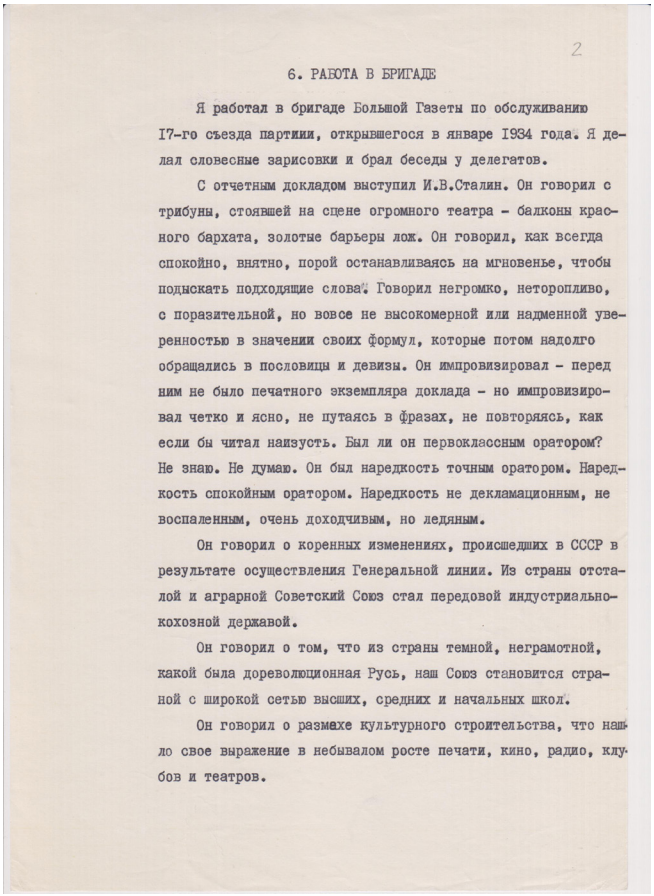
— Яков Александрович? Знаю его.

— Какой молодец! Вы слышите, бандиты пера: человек только что вошел — и уже такие успехи. Смотрите и учитесь [5а, с. 306–307].

После постановки «Командарм 2» преследование режиссера продолжалось; 2 февраля 1940 года он был расстрелян по решению Военной коллегии Верховного суда СССР. Следующая часть публикуемого материала посвящена XVII съезду партии, на котором Габрилович присутствовал как журналист. Съезд, вошедший в историю страны как «Съезд расстрелянных» проходил с 26 января по 10 февраля 1934 года и был посвящен утверждению пятилетнего плана развития народного хозяйства СССР. Реконструкции социально-политической ситуации конца 1930-х годов [3]. Атмосфере, царившей в СССР времен «большой чистки», посвящен отрывок из воспоминаний Габриловича о поездке в Ленинград и аресте его подруги детства.

Описываемые события не могли не оказать влияния на автора «Машеньки» (1942, реж. Ю. Райзман), «убежденного реалиста чеховской школы» [1, с. 4], ранний период творчества которого критик Инна Соловьева спустя годы охарактеризовала точно и емко: «Мир, возникающий в первых новеллах Габриловича, причудлив и полон неосознанной угрозы. Четкость и крепость каких-то частных подробностей, зафиксированных повествователем, усиливает впечатление странной зыбкости целого. Трудно уловить, что происходит в рассказе: этого-то впечатления неясности автор, впрочем, как раз и добивался; в утверждении неуловимости и нелогичности мира — его позиция. Он находит прием, вызывающий у читателя почти физическое головокружение,— прием монтажа несовместимостей. Каждая фраза в отдельности явственна, весома и понятна; соединяясь одна с другой, они смыкаются в цепь алогичностей [1, с. 4].

Важно обратить внимание как на историческую ценность публикуемого материала, так и на его литературно-кинематографическое построение. Каждое воспоминание построено автором по классическим законам кинодраматургии, содержит элементы острой сюжетности, что важно для понимания секретов профессионального мастерства Габриловича [2, с. 242–246].



2

6. РАБОТА В БРИГАДЕ

Я работал в бригаде Большой Газеты по обслуживанию 17-го съезда партии, открывшегося в январе 1934 года. Я делал словесные зарисовки и брал беседы у делегатов.

С отчетным докладом выступил И.В.Сталин. Он говорил с трибуны, стоявшей на сцене огромного театра - балконы красного бархата, золотые барьеры лож. Он говорил, как всегда спокойно, внятно, порой останавливаясь на мгновенье, чтобы подыскать подходящие слова. Говорил негромко, неторопливо, с поразительной, но вовсе не высокомерной или надменной уверенностью в значении своих формул, которые потом надолго обращались в пословицы и девизы. Он импровизировал - перед ним не было печатного экземпляра доклада - но импровизировал четко и ясно, не путаясь в фразах, не повторяясь, как если бы читал наизусть. Был ли он первоклассным оратором? Не знаю. Не думаю. Он был наредкость точным оратором. Наредкость спокойным оратором. Наредкость не декламационным, не воспаленным, очень доходчивым, но ледяным.

Он говорил о коренных изменениях, происшедших в СССР в результате осуществления Генеральной линии. Из страны отсталой и аграрной Советский Союз стал передовой индустриально-кохозной державой.

Он говорил о том, что из страны темной, неграмотной, какой была дореволюционная Русь, наш Союз становится страной с широкой сетью высших, средних и начальных школ.

Он говорил о размахе культурного строительства, что нашло свое выражение в небывалом росте печати, кино, радио, клубов и театров.

Евгений Габрилович, маш., 1962 (Ф. 181. №8)

Литература

1. *Габрилович Е.* Книга сценариев. М.: Искусство, 1959. 435 с.
2. *Зак М.* Фильм в исторической проекции. М.: НИИ киноискусства, 2008. 382 с.
3. Кино: политика и люди / Отв. Ред. Л. Маматова. М.: Материк-НИИ киноискусства, 1995. 229 с.
4. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х тт. М.: Искусство, 1968. Т. 2: 1917–1939. 643 с.
5. *Сельвинский И.* Командарм 2. М.-Л.: Гос. изд-во, 1930.159 с.

5а. *Сельвинский И. Л.* Собрание сочинений: в 6 т. М.:

Художественная литература, 1971–1974. Т. 6. 509 с.
Архивные источники Музея кино
6. Ф. 181. № 2.
7. Ф. 181. № 8.
8. Ф. 181. № 9.

References

1.Gabrilovich, E. Kniga scenariev [The book of screenplays]. Moscow: Iskusstvo, 1959. 435 p.
2. Zak, M. Fil'm v istoricheskoj proekcii [Film in historical perspective]. Moscow: NII Kinoiskusstva, 2008. 382 p.
3. Kino: politika i lyudi [Cinema: Politics and People] / Otv. red. L. Mamatova. Moscow: Materik-NII kinoiskusstva, 1995. 229 p.
4. Meyerhold, V. E. Statyi. Pis'ma. Rechi. Besedy. V 2 tt. [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow: Iskusstvo, 1968. T. 2: 1917-1939. 643 p.
5. Selvinsky, I. Komandarm 2 [Komandarm 2]. Moscow-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1930.159 p.
5a. Selvinsky, I. L. Sobranie sochinenij: v 6 t. [Collected works: in 6 vols.] Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1971-1974. T. 6. 509 p.
Archival sources
6. F. 181. No2.
7. F. 181. No8.
8. F. 181. No9.

Е. Габрилович[1]

Пьеса «Командарм 2» в театре Мейерхольда» [8]

Конец 1920-х годов был трудным для Мейерхольда[2]. Репертуара не было. Мастер перессорился со всеми видными драматургами, которых он на диспутах и в глаза называл «называемые». Это не нравилось не только драматургам. В ответ его называли зачванившимся диктатором, эгоистом, кривлякой, режиссером, убивающим подлинно революционный театр. И вот в 1928 г. к нему пришел поэт Илья Сельвинский и принес свою пьесу «Командарм 2»[3].

С Сельвинским я познакомился в начале 1920-х гг. в доме Герцена[4] на Тверском бульваре. В ту пору там собиралась самая разнообразная публика — студийцы драмстудий, ребята из ВХУТЕМАСа, молоденькие балерины. Кто-то из них и посоветовал начинающему поэту попытать счастье в театре Мейерхольда.

Мейерхольд встретил пьесу ликуя. Как всегда приняв пьесу к постановке, он возводил ее автора в ранг Пушкина или Шекспира. И делал это искренне, убежденно, с восторгом.

В основе пьесы «Командарм 2» Сельвинского [3] бунт штабного писаря-интеллигента Оконного против железного командарма Панкратия Чуба, сильного, боевого, но политически слабо развитого и культурно нищего. Бунт разума, нравственный бунт, как известно, явление очень знакомое русской литературе. Был он показан и советской литературой 1920-х годов. Но Сельвинский не ограничился бунтом нравственным, как скажем, Андрей Бабичев[5] у Юрия Олеши. Оконный, сфабриковав фальшивый приказ, смещает Чуба, сам становится командармом № 2. За это он потом идет под расстрел. Впрочем, до этого он успевает покомандовать армией и взять город, который по стратегическим соображениям не следовало брать.

Пьесу еще до постановки сильно ругали. «Нет строительства Красной Армии». «На первом плане — истерик, интеллигент», «Автор клевещет на Чуба». Вот лишь некоторые замечания, которые публиковали в прессе.

Мейерхольд неистово защищал пьесу [4]. Он говорил, что вещь изумительна по словесной живости, по языку, по стиху. Не нужно страшиться несценичности монологов, потому что это новая сценичность, основа грядущего политического театра, который грезился ему всю жизнь. И еще он говорил, что автор ненавидит Оконного. Смеется над ним, клеймит его, а любит Кондратия Чуба, восторгается им.

И вот тут я, как человек, близко знавший Сельвинского, должен утверждать, что хоть он и действует против Оконного, клеймит и поносит его, но есть в этом странном Оконном нечто близкое автору, даже родное ему. И напрасно литературные друзья, стремясь защитить Сельвинского, отрицают это.

Оконный близок Сельвинскому по какому-то внутреннему полету, по острому чувству культуры, по душевной смятенности и внешней самоуверенности. Конечно, Оконный в целом совсем не Сельвинский, но все же Сельвинский свил в нем свое гнездо.

Я беру на себя смелость сделать догадку, что хотя Сельвинский и уважает Чуба, Кондратий сильно пугает его. Пугает своей не внешней, а действительной уверенностью во всем. Не отречением от колебаний, а полным отсутствием колебаний. Пугает тем, что уничтожил эшелон сыпнотифозных, дабы тиф на перекинулся на здоровых бойцов.

Мне кажется, что трагедия, изображенная Сельвинским в «Командарме 2» шире и глубже конфликта интеллигентного хлюпика с коммунистом. Это как бы предвидение того, во что может потом обратиться подобный Чуб. И страх за гибель всего того, что есть в Оконном от автора.

Я помню репетиции «Командарма 2»,— это были мои последние дни в театре Мейерхольда. Мастер с Сельвинским сидели за слабо освещенным режиссерским столом. Сельвинский шептал про себя стихи, которые актер произносил на сцене. Он вскакивал и стонал, когда актер произносил их не так или с другой интонацией.

— Не так! Не так!

Тогда актер, щурясь, смотрел со сцены во тьму и сердито говорил: «Эти стихи невозможно произнести! Надо их подработать! Сельвинский в ужасе восклицал: «Подработать?! Такие прекрасные стихи!» И начинал сам декламировать их.

Надо сказать, что с постановкой «Командарма 2» произошла обычная для театра Мейерхольда вещь. Когда репетиции перешли на сцену, он щедро обогащал будущий спектакль великолепными режиссерскими открытиями, но одновременно убирал из текста сложную работу стиха. Потому к автору постоянно летели просьбы о переделке, смягчении, упрощении. Кончилось это тем, что Сельвинский сам переставал узнавать свою пьесу. Мейерхольд упростил конфликт, отобразив только его внешний, грубый смысл. Пьеса на пути к своему сценическому воплощению приобрела поразительные краски, но утратила свой дискуссионный характер, рокот грядущих гроз и литературную глубину.

Насколько мне помнится, спектакль успеха не имел. Но в то время я уже далеко ушел от театра, сделавшись журналистом.

6. Работа в бригаде [7, л. 2–3]

Я работал в бригаде Большой Газеты по обслуживанию 17-го съезда партии, открывшегося в январе 1934 года. Я делал словесные зарисовки и брал беседы у делегатов.

С отчетным докладом выступил И. В. Сталин. Он говорил с трибуны, стоявшей на сцене огромного театра — балконы красного бархата, золотые барьеры лож. Он говорил, как всегда спокойно, внятно, порой останавливаясь на мгновенье, чтобы подыскать подходящие слова. Говорил негромко, неторопливо, с поразительной, но вовсе не высокомерной или надменной уверенностью в значении своих формул, которые потом надолго обращались в пословицы и девизы. Он импровизировал — перед ним не было печатного экземпляра доклада — но импровизировал четко и ясно, не путаясь в фразах, не повторяясь, как если бы читал наизусть. Был ли он первоклассным оратором? Не знаю. Не думаю. Он был на редкость точным оратором. На редкость спокойным оратором. На редкость не декламационным, не воспаленным, очень доходчивым, но ледяным.

Он говорил о коренных изменениях, происшедших в СССР в результате осуществления Генеральной линии. Из страны отсталой и аграрной Советский Союз стал передовой индустриально-колхозной державой.

Он говорил о том, что из страны темной, неграмотной, какой была дореволюционная Русь, наш Союз становится страной с широкой сетью высших, средних и начальных школ.
Он говорил о размахе культурного строительства, что нашло свое выражение в небывалом росте печати, кино, радио, клубов и театров.
Все, о чем он говорил, было правдой, но на мой тогдашний, многое повидавший взгляд, эта правда была бы еще ярче и поразительней, если бы с той же конкретностью было сказано о всем том немыслимо трудном, невыносимо тяжелом, что сопровождало этот рост.
Не в моей писательской мощи передать вещественно, силой слов, ту бурю оваций, которая сопровождала эту речь.
Но и эти овации Сталин принял так же уверенно, холодно, без улыбки, словно бы из другого мира.
В конце съезда выступили разбитые оппозиционеры. Я записал их фамилии: Зиновьев, Каменев, Бухарин, Рыков, Томский. Они говорили о своих ошибках, каялись в своих действиях и прославляли товарища Сталина. Их слушали в полном молчании, иногда раздавался короткий смех.
Одни из них говорили в прекрасной манере привычных ораторов, рисуя искренность, сложность, страсть. Другие — глухо, стушевано, не поднимая глаз, теребя борт трибуны дрожащей рукой.
В эти минуты я не отрывал глаз от Сталина. Он сидел молча, я бы сказал, задумчиво. И как-то великодушно, хотя может быть единственный из всех знал, чем кончатся эти покаяния. Оппозиционеры один за другим сходили со сцены и растворялись в зале. Они словно бы аллегорически появлялись и исчезали. Это было отмечено в прессе.
А через несколько дней мы все как бы и вовсе забыли об этом причудливом эпизоде. И на сцене, где каялись оппозиционеры, опять шли оперы и балет.

7. Поездка за сообщением [7, л. 4–7]

Дней через десять после выстрела в С. М. Кирова редактор вызвал меня к себе в кабинет.
— Выедешь в Ленинград,— сказал он,— Пойдешь завтра в двенадцать по этому адресу.
Он написал адрес на листке, подписался и вложил его в конверт.
— Тебе так кое-что сообщат,— пояснил он,— в связи с последним событием… А может быть и покажут. Передашь нам по телефону.
В Ленинград я приехал в семь утра, до двенадцати было долго. Я решил заехать в Татьяне Ивановне (она химичка, работает на заводе). Мы с ней из Воронежа и знакомы с детства.
Она жила во флигеле, в мезонине, состоявшем из одной комнаты. Я позвонил. Дверь открыл ее сын, двенадцати лет.
— Привет! — сказал я.
— Привет! — сказал он.
— А где мать?
— Ее нет.
— Уже ушла? Он молчал.
— Так рано? Он молчал.
Естественная догадка мелькнула в моей голове.
— А ночью она была?
— Нет,— сказал он.
— Так где же она? — спросил я, чувствуя некоторую неловкость.
— Ее выслали,— сказал он.
Я вошел в комнату и сел у стола. Я знал, конечно, что в Ленинграде большая чистка, удаляются ненужные элементы. И знал, что у Татьяны Ивановны не все в норме с происхождением.
— Когда? — спросил я.
— Позавчера.
— И ты один?
— Один.
— Так, так, так,— сказал я. И замолчал. Молчал и он. Мы оба длинно молчали.
— А в школу ты ходишь? — спросил я.
— Нет.
— Почему?
— Дразнятся,— сказал он.
— Кто?
— Мамой дразнятся,— сказал он.
— Так, так, так,— сказал я.
И опять мы примолкли. Господи, хватаешь мыслью вопросы. И отбрасываешь их. И снова хватаешь.
— Мама плакала? — спросил я.
— Когда?
— Когда уходила?
Он поднимает на меня глаза. Ясный, дальний, глубокий взгляд. И я понимаю, что я скотина.
— Кто же к тебе приходит? — говорю я.
— Никто.— Как — никто? Почему?
— Боятся,— говорит он.
— А кормит кто?

— Тетя.
— Какая тетя?
— Соседка.
— Что же ты делаешь целый день? — говорю я.
— Ничего.
— Целый день?
— Целый день.
— И не выходишь?
— Не выхожу.
— Так и сидишь?
— Так и сижу.
— И не скучно тебе?
Он молчит. И снова я понимаю всю свою гнусность.
На столе лежит книжка Жюль Верна. Я беру ее, перелистываю. Паренек ковыряет скатерть. Странный мальчик — стоит и молчит.
— Читаешь?
Молчит.
— Жюль Верна?
Молчит.
— А еще что читаешь?
— Дядя! — внезапно говорит он,— она кричала.
— Кто?
— Мама.
— Когда?
— Когда ее забирали. И здесь кричала. И там, на лестнице… Ой, как кричала! И я кричал.
— Ну, ничего мой мальчик,— сказал я, чувствуя горькую вату в гортани,— Скоро она вернется. Ты погоди недельку. Ну, может, две…
— Кричала! — повторил он,— И я кричал!.. За что нас так, дяденька? Ведь мама за Сталина,— и он с неистовой болью и правдой взглянул мне в глаза,— Я честно вам говорю!
О, боже мой, боже мой! ... Боже мой, боже мой, боже мой!..
Комнатка небольшая. Стол, три стула, диван, окно. А если взглянуть в окно, видны деревья, каналы и люди.
… В здании на Литейном, куда я пришел в двенадцать часов за сообщением, нам, пяти журналистам, сказали, что сообщений не будет. Равно, как показа. С тем, в тот же вечер, я и уехал домой.

Примечания

1. Габрилович Евгений Иосифович (1899–1993) — советский писатель, драматург, сценарист. Карьеру в искусстве начинал как музыкант. В этом качестве работал в театре Мейерхольда, о котором писал во многих своих книгах.
2. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (28 января 1874–2 февраля 1940). Учился в Московском университете и Театрально-музыкальном училище в классе Владимира Немировича-Данченко. После окончания работал в Художественном театре. В 1906 году был приглашен актрисой Верой Комиссаржевской в Петербург. Однако их сотрудничество продлилось недолго, и режиссер перешел в Александринский театр, где поставил несколько спектаклей. После Октябрьский революции продолжил театральную деятельность. С 1922 года работал в основном в Москве, с 1923 года руководил Театром имени Мейерхольда (ТИМ), которому с 1926 года был присвоен статус государственного. Параллельно работал в Театре Революции. Из-за неуживчивости самого Мейерхольда и необычности его творческого метода театр неоднократно пытались закрыть. В 1938 году ТИМ прекратил свое существование, и Мейерхольд был приглашен Константином Станиславским в оперный театр, которым он руководил.
3. Поэт Илья Сельвинский (1899–1968) в 1920-е годы пользовался псевдонимом Элия Карл. Он учился в Московском университете, где и познакомился с Евгением Габриловичем.
4. Дом Герцена был построен в конце XVIII века. В разные годы там жили Александр Герцен, Андрей Платонов, Осип Мандельштам. Сегодня в этом историческом особняке находится Литературный институт имени А. М. Горького.
5. Андрей Бабичев — герой романа Юрия Олеши (1899) «Зависть» (1927).

Указатель фильмов и сериалов 2019 года, анализируемых в текстах

«Аутло», реж. Ксения Ратушная — **16**
«Бык», реж. Борис Акопов — **12**
«Варавва», реж. Евгений Амелин — **17**
«Верность», реж. Нигина Сайфуллаева — **8**
«Годовщина революции», реж. Дзига Вертов — **28**
«Грех», реж. Андрей Кончаловский — **26**
«Давай разведемся», реж. Анна Пармас — **11**
«Дылда», реж. Кантемир Балагов — **25**
«Куратор», реж. Петр Левченко — **13**
«Люби их всех», реж. Мария Агранович — **11**
«Мальчик русский», реж. Александр Золотухин — **24**
«Мысленный волк», реж. Валерия Германика — **8**
«Надо мною солнце не садится», реж. Любовь Борисова — **15**
«Нашла коса на камень», реж. Аня Крайс — **13**
«Он не может жить без космоса», реж. Константин Бронзит — **26**
«Папа, сдохни», реж. Кирилл Соколов — **16**
«Пиковая дама: Зазеркалье», реж. Александр Домогаров-мл.— **16**
«Простой карандаш», реж. Наталья Назарова — **9**
«Смерть Сталина», реж. Сергей Лозница — **27**
«Шторм», сериал, реж. Борис Хлебников — **22**
«Эпидемия», сериал, реж. Павел Костомаров — **18**
«Sheena667», реж. Григорий Добрыгин — **14**

Сведения об авторах

Долгопят Елена Олеговна, ORCID ID: 0000–0003–1616–466X, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия.

Казючиц Максим Федорович, ORCID ID: 0000–0002–3015–3046, кандидат философских наук, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

Краснова Гарена Викторовна, ORCID ID: 0000–0001–5747–4520, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

Спутницкая Нина Юрьевна, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

Хохлова Екатерина Сергеевна, заместитель директора ГЦМК, руководитель секции Библиотека киноискусства, Москва, Россия.

Цыркун Нина Александровна, ORCID ID: 0000–0002–6723–5870, доктор искусствоведения, научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

About the Contributors

Dolgopiat Elena Olegovna, ORCHID ID: 0000–0003–16–466 X, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

Kazyuchits Maksim Fedorovich, ORCID ID: 0000–0002–3015–3046, PhD, researcher, The State Central Film Museum, Moscow, Russia.

Krasnova Garena Viktorovna, ORCID ID: 0000–0001–5747–4520, PhD, The State Central Film Museum, Moscow, Russia.

Sputnitskaya Nina Yurievna, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, PhD, researcher, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

Khokhlova Ekaterina Sergeevna, Deputy Director of The State Central Film Museum, Head of the Section of the Film Publications Library, Moscow, Russia.

Tsyrkun Nina Aleksandrovna, ORCID ID: 0000–0002–6723–5870, DS in Art, researcher, The State Central Film Museum, Moscow, Russia.

Корреспондентский почтовый адрес и телефон для связи с авторами

141203 г. Пушкино, ул. Писаревская, 13–15. Тел. 84959933939

The correspondent postal address and the telephone number for communication with the authors

141203 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15. Tel. 84959933939

Телекинет (Telekinet)
2021. № 1(14)
Специальный выпуск «Хроники кинопроцесса №13»

Авт. л. 4,2
Верстка и дизайн макета:
Казючиц М. Ф.

Корректор:
Малеванная Н. Ф.