

*На правах рукописи*

**АРТЕМЬЕВА Екатерина Аркадьевна**

**ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ПОДРОСТКОВ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ 1960-1980-х гг.**

Специальность 10.01.01 — Русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва — 2015

Работа выполнена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова».

**Научный руководитель:** кандидат филологических наук, доцент  
**Октябрьская Ольга Святославовна**

**Официальные оппоненты:** **Мотеюнайте Илона Витаутасовна,**  
доктор филологических наук, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Псковский государственный  
университет»,  
профессор кафедры литературы;

**Гилёва Елена Феликсовна,**  
кандидат филологических наук,  
Российский университет театрального  
искусства — ГИТИС,  
доцент кафедры русского языка

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВПО «Литературный институт  
им. А.М.Горького»

Защита состоится «12» марта 2015 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова и на сайте филологического факультета [www.philol.msu.ru](http://www.philol.msu.ru).

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2015 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доцент



О.С. Октябрьская

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В современном отечественном литературоведении киносценарий как особое жанровое образование остается на периферии внимания исследователей главным образом в силу своего пограничного положения между эпосом и драмой и специфических художественных характеристик, наличие которых объясняется его предназначением для экранизации. Между тем несомненно: определенные исторические и культурные факторы повлияли на то, что отечественный киносценарий как самостоятельное литературное произведение заслуживает литературоведческого исследования.

Актуальность работы обусловлена и другими факторами. Во-первых, в современном литературоведении появлялись исследования кинодраматургических произведений отдельных писателей (М.Булгакова, Н.Эрдмана, В.Маяковского, Е.Шварца, Г.Горина и др.), но практически не изучалось творчество авторов, работавших исключительно в кинодраматургии.

Во-вторых, современные исследователи практически не обращались к изучению образов детей и подростков в советской кинодраматургии 1960-1980-х гг. И если некоторые попытки аналитического изучения образов подростков из кинофильмов «монолитного» «сталинского» периода (1930-1950-х гг.) уже были предприняты, то «разнообразная» типология героев-подростков кинодраматургии 1960-1980-х гг. еще не была исследована.

1960-1980-е гг. выбраны потому, что это десятилетие стало новым рубежом в истории детско-подросткового отечественного кинематографа. Именно тогда на пике расцвета отечественной кинодраматургии особенно активизировались темы детства и взросления.

В предыдущие «сталинские» десятилетия к ней обращались не достаточно часто и в форме в основном патриотических картин. В конце 1940-х гг., когда начался период «малюкартинья», была закрыта киностудия «Союздетфильм» — основная площадка, которая выпускала фильмы для детей и юношества, поэтому их производство резко уменьшилось. В середине 1950-х гг. ситуация начинает меняться. В 1959 г. на базе «Мосфильма» было создано объединение детских фильмов «Юность», и в 1963 г. киностудия им. Горького

переименовывается в Центральную киностудию детских и юношеских фильмов им. Горького: обе студии уверенно займутся выпуском кинокартин для детей и юношества. С этого времени каждый год появляются яркие киноработы, в которых главными героями были ребенок, подросток или юноша: «Сережа» Г.Данелия и И.Таланкина (1960), «Каток и скрипка» А.Тарковского (1960), «Друг мой, Колька!» А.Салтыкова и А.Митты (1961), «А если это любовь?» Ю.Райзмана, «Дикая собака Динго» Ю.Карасика (1962), «Я шагаю по Москве» Г.Данелия (1963), «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э.Климова (1964) «Звонят, откройте дверь» А.Митты (1965), «Республика ШКИД» Г.Полоки (1966), «Три дня Виктора Чернышева» М.Осипьяна (1967), «Доживем до понедельника» С.Ростоцкого (1968) и т. д.

В это время наблюдался не только рост числа картин о детях и подростках: происходили качественные изменения, обусловленные появлением новых концепций детства, отрочества и юности. В фильмах 1930-1950-х гг. образы ребенка и подростка были однотипными. В творчестве каждого из кинодраматургов, обращавшихся к темам детства и взросления в 1960-1980-е гг., наблюдается индивидуальный подход к их раскрытию и соответственно фигурирует у каждого свой образ героя-подростка.

В советской кинодраматургии герой-подросток традиционно играет социальную (пионера-школьника, беспризорника, студента, рабочего) и социально-демографическую роли (сирота, сын или дочь). Число ролей ограничено, но кинодраматурги 1960-1980-х гг., «осознавая и оценивая один и тот же социальный характер<sup>1</sup> подростка, создали его «различные литературные типы»<sup>2</sup>. Л.Я.Гинзбург утверждает: «Персонаж — человек, изображаемый литературой, — существует в различных измерениях. Он соотнесен с социальной действительностью, с существующими в ней представлениями о человеке. В плане социальном эти представления <...> мыслятся как социальные роли, в плане психологическом — как типы или характеры»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г.Н.Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высшая школа, 1988. С.174.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. С.37.

Обращение к «психологическому плану» позволило советским кинодраматургам, работавшим в 1960-1980-е гг., создать развитую систему образов героев-подростков. Как указывает П.А.Николаев, «писатели с различным идеологическим мирозерцанием, осознавая и оценивая один и тот же социальный характер, создают различные литературные типы»<sup>4</sup>. Советская кинодраматургия 1930-1950-х гг. по преимуществу стремилась запечатлеть только социальные роли героев-подростков и избегала многообразия типов, поскольку в этот период не могло быть «различного идеологического мирозерцания». В 1960-1980-е гг. кинодраматурги, получив большую творческую свободу, создали целую галерею типов героев-подростков: как сами типы, так и их трансформации следует проанализировать.

**Степень изученности проблемы.** К частным проблемам изображения ребенка и подростка в кинодраматургических и собственно кинематографических произведениях исследователи, главным образом киноведы, обращались неоднократно.

В книге «Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов»<sup>5</sup> Л.А.Зайцева рассматривает процесс изменения типа героя, выражающего «дух» времени, от десятилетия к десятилетию. Исследователь делает вывод, что в большинстве произведений, появившихся в 1960-е гг., главным героем был подросток. О типе героя, ставшем важным в указанные десятилетия в отечественной кинодраматургии, написана статья Л.Аркус «Приключения белой вороны: Эволюция “школьного фильма” в советском кино»<sup>6</sup>. Исследователь рассматривает образ «белой вороны», возникающий в советской кинодраматургии еще в 1940-е гг. и сохраняющий свою актуальность до 1980-х гг. Об определенном типе героя-ребенка в советском кинематографе (не обозначенных десятилетий, а 1920-1950-х гг.) написаны две статьи, также важные для нашей темы: «Призрак свободы: страна детей»<sup>7</sup> Е.Марголита и

---

<sup>4</sup> Введение в литературоведение. С.174.

<sup>5</sup> Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. М.: ВГИК, 1991.

<sup>6</sup> Аркус Л. Приключения белой вороны: Эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс: кино: критика, история, теория, интервью, фильмография. 2009. № 41/42 (май). С.206-215.

<sup>7</sup> Марголит Е. Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. № 8. С.76-85.

«Теперь ты наша». Ребенок в советском кино. 20-30-е годы»<sup>8</sup> Н.Нусиновой. В своей статье Н.Нусинова рассматривает образ ребенка, культивировавшийся в отечественном кинематографе до середины XX века, как аномальный и противоестественный. Е.Марголит в образах ребенка и подростка кинофильмов «сталинского» периода усматривает тип «законного наследника homo sovieticus'a»<sup>9</sup> и противопоставляет ему героя кинематографа оттепели, уже не «футурологической утопии»<sup>10</sup>, а «слепка с оживших в 60-е годы человеческих отношений»<sup>11</sup>. Попытка определить тип юного героя своего времени была сделана в статье Л.Карахана «Пришельцы»<sup>12</sup>, в которой киновед анализирует тип юного героя, появившегося во второй половине 1980-х гг. в таких кинокартинах, как «Курьер», «Ступени» и т. д. Этот подросток становится своего рода «инопланетянином», плотно закрывая дверь в свой мир для взрослых, отказываясь от близкого контакта с ними, иронизируя над их попытками понять его. Работа А.Позднякова «Подросток и кинематограф»<sup>13</sup> дает небольшую по объему, но емкую характеристику отечественного кинематографа для детей и юношества, а также предлагает типологию образов подростков в советском «школьном фильме», затрагивает тему изображения молодежных субкультур на экране.

В нашей работе была предпринята попытка переосмысления и развития опыта предшественников; за рамками изученного исследователями остались многие аспекты изображения подростков в кинодраматургии 1960-1980-х гг.: прежде всего не была описана сама система типичных образов, не проанализированы общие представления о детстве и юности в отечественной кинодраматургии 1960-1980-х гг.

**Актуальность исследования.** Диссертация является первым научным исследованием, выявляющим типологию образов подростков в советской кинодраматургии 1960-1980-х гг. на примере киносценариев знаковых

---

<sup>8</sup> Нусинова Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов // Искусство кино. 2003. № 12. С.81-87.

<sup>9</sup> Марголит Е. Призрак свободы. С.85.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. 1987. №1. С. 59-60. С.59-67.

<sup>13</sup> Поздняков А.Н. Подросток и кинематограф / Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1989.

фильмов. Если в работах, близких к нашей по тематике, анализируются кинофильмы, предлагаемое исследование, не претендуя на право называться киноведческим, впервые обращается преимущественно к литературным сценариям.

**Цель диссертационной работы** — исследовать психотипы героев-подростков, явленных в кинодраматургии 1960-1980-х гг., применив литературоведческие методы анализа к кинематографическим текстам, выявить преемственность и типологическое сходство этих образов, создать общую картину рецепции детства.

**Материалом исследования** стали прежде всего сценарии Г.Полонского («Доживем до понедельника»), И.Нусинова и С.Лунгина («Без страха и упрека», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма»), Н.Рязанцевой («Чужие письма»), С.Соловьева («Сто дней после детства», «Спасатель»), Ю.Клепикова («Летняя поездка к морю», «Мама вышла замуж», «Не болит голова у дятла», «Незнакомка»), А.Миндадзе («Плюмбум»), К.Шахназарова и А.Бородянского («Курьер»).

Решаются следующие **задачи**:

– установить значение киносценария в советском кинопроизводственном процессе, правомерность изучения киносценария как самостоятельного художественного произведения;

– охарактеризовать процесс изменения типов характера подростка в отечественной кинодраматургии 1960-1980-е гг.;

– обозначить и проанализировать типы героев-подростков, которые фигурируют в произведениях основных кинодраматургов, работавших в 1960-1980-е гг., выявить и охарактеризовать преемственность этих образов.

**Объект исследования** — типология образов подростков в советской кинодраматургии 1960-1980-х гг.

**Предмет исследования** — процесс формирования типологии образов подростков в советской кинодраматургии с 1960-х по 1980-е гг.; различия в восприятии детства и юности в кинодраматургическом творчестве советских киносценаристов.

**Методологическая база исследования** — комплексный подход, включающий в себя описательно-аналитический, сравнительно-исторический, интермедиаальный методы.

Наиболее методологически значимыми для нас были труды М.М.Бахтина, Г.Н.Поспелова, Л.Я.Гинзбург, В.Е.Хализева, Ю.В.Манна, А.А.Фаустова, С.В.Савинкова, С.А.Мартьяновой.

Выбор материала для исследования — кинодраматургические произведения — предполагает применение метода интермедиаальности<sup>14</sup>, который используется в сфере междисциплинарных гуманитарных исследований.

Интермедиаальный метод позволил привлечь широкий круг материалов, в том числе и о кинофильмах, поставленных по киносценариям, в частности — рецензии и отзывы на них, а также киноведческие труды (С.М.Эйзенштейна, Б.Балаша, Л.В.Кулешова, А.П.Довженко, Ю.М.Лотмана, В.Б.Шкловского, В.К.Туркина, Е.И.Габриловича, В.И.Вайсфельда, Л.Н.Нехорошева и др.). При этом необходимо заметить, что некоторые из киноведческих работ, которые привлекаются в исследовании, принадлежат литературоведам.

Исследование не претендует на право быть и называться киноведческим, и указанные работы, относящиеся к киноведению, рассматривались в связи с тем, что при создании киносценариев, в отличие от литературных произведений других жанров, автор делает обязательную установку на его утилитарную функцию — для экранизации. В этом смысле адекватное изучение киносценария возможно в двух сферах исследования — литературоведческой и киноведческой.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в систематизации практического изучения массива художественных текстов киносценариев литературоведением, в выявлении индивидуального почерка

---

<sup>14</sup> *Тшунина Н.В.* Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.

каждого из кинодраматургов, в структурировании героев кинопьес как литературных типов.

На защиту выносятся **следующие положения.**

1. В силу определенных культурно-исторических причин киносценарий занял особое место в процессе советского кинопроизводства: он создавался как самостоятельное произведение, по своей ценности приравненное к литературному.

2. 1960-1980-е гг. — период, на протяжении которого в советской кинодраматургии, благодаря творчеству различных по художественному мировоззрению сценаристов, складывается целая типология образов детей и подростков, характеризующаяся внутренней преемственностью.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности использования его материалов при чтении лекционных курсов и проведения практических занятий по истории русской литературы второй половины XX века, истории советского кино этого же периода, курсах, посвященных истории отечественной кинодраматургии.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертационного исследования изложены в статьях и тезисах, список которых насчитывает 10 пунктов.

Результаты работы над отдельными темами представлялись в формате докладов на межрегиональных конференциях (Тверь) и научных международных конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова.

1. Сценарий Сергея Соловьева к кинофильму «Сто дней после детства» с точки зрения интертекстуальности (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» — 2010. Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 12-15 апреля 2010 г.)

2. Образ подростка в сценарии Сергея Соловьева к фильму «Сто дней после детства» (Международная научно-практическая конференция «Детская литература и воспитание». Тверь, ТвГУ, 13-15 мая 2010 г.)

3. Киноповесть М.Г.Львовского «В моей смерти прошу винить Клаву К.»: к вопросу о сопоставлении литературного сценария и кинофильма (Международная научно-практическая конференция «Детская литература и воспитание». Тверь, ТвГУ, 12-14 мая 2011 г.)

4. Тема одиночества подростка в кинодраматургии Юрия Клепикова (киносценарии «Летняя поездка к морю», «Мама вышла замуж», «Пацаны» и «Незнакомка») (Международная научно-практическая конференция «Детская литература и воспитание». Тверь, ТвГУ, 17-18 мая 2012 г.)

5. «Юность – это возмездие»: взаимоотношения взрослых и подростков в киносценариях Натальи Рязанцевой «Чужие письма» и Александра Миндадзе «Плюмбум» (Международная научно-практическая конференция «Детская литература и воспитание». Тверь, ТвГУ, 14-16 мая 2013 г.)

6. Типология героев-подростков в советской кинодраматургии 1960-х гг. (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» — 2014. Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова, 7-11 апреля 2014 г.)

7. Трансформация образа учителя в советской кинодраматургии конца 1960-х – 1970-х гг. (Международная научно-практическая конференция «Детская литература и воспитание». Тверь, ТвГУ, 15-17 мая 2014 г.)

## **II. Содержательная структура диссертации**

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во **введении** обосновывается выбор темы диссертационного исследования, определяются его цели, задачи, разрабатывается методология исследования, формулируются его научная новизна и практическая значимость.

**В первой главе** диссертации («Теоретические проблемы кинодраматургии») рассматриваются два аспекта: литературная самостоятельность киносценария как специфического жанрового образования и способы создания образа героя в кинодраматургическом произведении.

**В параграфе 1.1.** «Киносценарий как самостоятельное литературное произведение» устанавливаются культурно-исторические причины, по которым киносценарий приобрел уникальное значение в советской литературе и кинематографе.

В отечественном кинопроизводстве традиционно существовало особое отношение к слову, и сценаристу в этой связи отводилась роль более важная, чем режиссеру. Она начала закрепляться за ним в середине 1920-х гг., когда была введена система утверждения сценариев Художественным советом по делам кино, и негласно сохранялась вплоть до конца 1980-х гг. Если поначалу решение взять таким образом под контроль процесс кинопроизводства объяснялось целями минимизации средств, то в 1930-е гг. стало очевидно, что благодаря этому государство может успешно проводить собственную культурную политику, своевременно отсеивая «неблагонадежные» киноработы. Следует заметить, что на повышение значимости роли слова повлияло появление звука в кино.

Чуть позже, уже с середины 1930-х гг., государственная точка зрения на киносценарий стала постепенно находить и теоретическое обоснование в ряде учебников по сценарному мастерству, которые стали классическими для нескольких поколений советских сценаристов, — «Дух фильма» Бэлы Балаша (1935) и «Драматургия кино» В.К.Туркина (1938). В «Духе фильма» Балаш также проводит параллель между работой сценариста и архитектурным проектом, в котором автором всегда является именно создатель идеи (то есть сценарист), но не те, кто воплощает эту идею в жизнь (режиссер, оператор, съемочная группа, актеры и т. д.). Также Балаш предсказывает, что сценарий станет полноценным художественным произведением, которое будут «печатать читать»<sup>15</sup>. Эту же идею высказывает В.К.Туркин, сопоставляя сценарий с театральной пьесой, которую можно не только читать, но и ставить в театре несколько раз. С 1930-х годов начала формироваться отечественная сценарная «школа»: ее основы заложил В.К.Туркин, по инициативе которого в 1930 году в

---

<sup>15</sup> Балаш Б. Дух фильма / Авторизованный перевод с нем. Фридланд Н., ред. и предисл. Лебедева Н.А. М.: «Худ. литература», 1935. С.17.

Государственном техникуме кинематографии (ГТК), будущем ВГИКе, был создан сценарный факультет, он же начал читать теоретический курс по драматургии кино. Идея самостоятельности сценария сохранится до 1960-х гг., когда появится труд И.В.Вайсфельда «Мастерство кинодраматурга», в котором исследователь заявит: «Кинодраматургия перестала быть падчерицей кинематографии или литературы. Лучшие сценарии для нее такие же явления художественной литературы, как роман или пьеса»<sup>16</sup>; и до конца 1970-х, когда сценарное отделение ВГИКа выпустит пособие «Мастерство кинодраматурга», куда войдут статьи И.В.Вайсфельда, Е.И.Габриловича, И.М.Маневича — преподающих сценаристов, утверждающих, что «сценарий не есть всего лишь подспорье для режиссера, а представляет собой самостоятельное художественное произведение, независимо от воплощения на экране»<sup>17</sup>. Педагоги ВГИКа и Высших курсов сценаристов и режиссеров, образованных в 1950-1960-е гг. (это зачастую были одни и те же люди: например, у Е.И.Габриловича были мастерские в обоих учебных заведениях), призывали своих учеников относиться к работе над сценарием как к полноценному литературному творчеству. Поэтому выпускниками Высших курсов и ВГИКа стали не только киносценаристы, но и писатели — Александр Володин, Василий Шукшин, Константин Славин (ВГИК), Алесь Адамович, Андрей Битов, Владимир Маканин, Фридрих Горенштейн, Борис Можаяев (ВСПК).

В параграфе 1.2 («Образ героя в кинодраматургии») анализируются способы создания образа героя в кинодраматургическом произведении, констатируется и анализируется изменение подхода к изображению героя в отечественной кинодраматургии «сталинского» периода 1930-1950-х гг. и отечественной кинодраматургии 1960-1980-х гг.

Киносценарий как жанровое образование можно сблизить с эпосом и драмой, что заметил В.Е.Хализев: «Ближайшими «соседями» драмы являются

---

<sup>16</sup> Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. С.3.

<sup>17</sup> Габрилович Е.И. Современная кинодраматургия и некоторые вопросы подготовки сценариста // Мастерство кинодраматурга. М.: ВГИК, 1979. С.36.

эпос как род литературы и сценарная форма»<sup>18</sup>. Поэтому киносценарий выбирает такие «инструменты», которые могут принадлежать как эпосу, так и драме, но с важным условием — чтобы они были предельно выразительны и необходимы для экранизации. Для сценариста первостепенно, чтобы два элемента — внутреннее содержание и внешнее поведение — были связаны самым неразрывным образом, поэтому особенно значима так называемая «фактура героя», в которой внешнее поведение становится воплощением внутреннего содержания. «Фактура героя» — термин, введенный литературоведом А.И. Журавлёвой в монографии «А.Н.Островский — комедиограф»<sup>19</sup> применительно к героям драматических произведений. Впоследствии литературовед С.А.Мартьянова также для характеристики образов персонажей в драмах ввела термин «формы поведения», когда воплощение внутренней жизни персонажа проявляется в совокупности его внешних черт, за счет чего создается целостный образ. Как утверждает исследовательница, «впрямую формы поведения запечатлеваются актерским искусством»<sup>20</sup>, то есть сценарные описания образа героя, предназначенные в том числе и актеру, также должны явить «фактуру героя», «формы поведения» персонажа. В таком описании героя редуцируется все то, что не помогает создать его внутренний портрет, так как ограниченный объем кинодраматургического текста вынуждает сценариста быть крайне избирательным в средствах выражения. В то же время сценарист должен дать не четкий портрет персонажа, чтобы не ограничивать кастинг актеров, а портрет-впечатление. «Портрет-впечатление», по мнению А.А.Фаустова и С.В.Савинкова, ориентируется на «мнение смотрящего»<sup>21</sup>. Поскольку сценарий предназначен для визуализации, экранизации, для него органичны именно портреты-впечатления. «Формы поведения» различных героев могут стать источником конфликтов в произведении, и этот тип конфликта для

---

<sup>18</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С.38.

<sup>19</sup> Журавлёва А.И. А.Н.Островский — комедиограф. М.: Изд-во МГУ, 1981.

<sup>20</sup> Мартьянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир: ВГПУ, 1997. С.24.

<sup>21</sup> Савинков С.В., Фаустов А.А. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж: ВГУ, 1998. С.68.

отечественного кинематографа 1960-1980-х гг. является преобладающим. Активизация популярности этого типа сюжета и способа изображения героя для советского кино произошла во второй половине 1950-х гг., когда событийная насыщенность фильмов «сталинского» периода сменилась рефлексией героя и кинодраматурги стали активно обращаться к бытовым «формам поведения» как средству характеристики персонажа.

**Во второй главе** диссертации («Трансформация образов подростков в советской кинодраматургии: от 1960-х к 1980-м гг.») рассматривается процесс изменения основных проблем и типов героев с 1960-х до 1980-х гг. в советской кинодраматургии, характеризуются знаковые кинопроизведения этого времени. Предпринимается попытка дать общую картину в кинодраматургии для детей и подростков в 1960-1980-е гг.

В 1960-е гг. происходит реабилитация образа «белой вороны», подвергавшегося дискредитации в предыдущий «сталинский» период не только в «детском», но и во «взрослом» кинематографе. Эта тенденция проявилась, в частности, в киносценариях к кинофильмам «Друг мой, Колька» А.Хмелика и С.Ермолинского, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» И.Нусинова и С.Лунгина, «Звонят, откройте дверь!» А.Володина.

К концу 1960-х гг. «детская» тема так надежно закрепляется в отечественной кинодраматургии, что закладываются основы отдельного жанрового образования в ее русле — «школьной» киноповести, образцом которой стал киносценарий «Доживем до понедельника» Г.Полонского, утвердив основной круг проблем и систему образов, ставших традиционными для произведений данного жанрового образования.

1970-е гг. также были отмечены несколькими независимыми тенденциями. Первая из них — это постепенный «выход в тираж» школьной темы: проблематизация образов ученика и учителя, характерная для кинодраматургии А.Гребнева («Переступи порог», «Дневник директора школы»), вступившего в идейную полемику с Г.Полонским, к концу десятилетия сменяется мелодрамой в чистом виде.

Вторая тенденция связана с творчеством киносценаристов С.Соловьева и Ю.Клепикова, в котором появляется романтическая традиция изображения подростка и характерные в этой связи темы одиночества подростка и эскапизма — как внутреннего, посредством произведений искусства, так и активного внешнего, выраженного в разрыве отношений с семьей.

В 1980-е гг. происходит осмысление результатов советского воспитания. Одна из тенденций, которые наиболее ярко проявляются в этот период, — это дегероизация образов ребенка и подростка и в частных случаях даже его «демонизация».

Дегероизация ярче всего проявилась в фильме Р.Быкова по повести В.Железникова «Чучело» и картине Д.Асановой по киносценарию Ю.Клепикова «Пацаны»: обе киноленты вышли на экраны в 1983 году и вызвали огромный общественный резонанс, поскольку привлекли внимание широкой аудитории к «теневым» проблемам из жизни советских детей и подростков.

«Демонизация» образа подростка, начавшая проявляться в советском кино уже в середине 1970-х гг. (в частности — в киносценарии Н.Рязанцевой «Чужие письма»), происходит в киносценарии А.Миндадзе «Плюмбум». Подростки из сценариев Н.Рязанцевой и А.Миндадзе в отношениях со взрослыми безусловно доминируют. Эти образы подростков открывают целую серию макабрических юных персонажей, при столкновении с которыми родители и учителя испытывают страх и осознают собственное бессилие.

Вторая тенденция в «детско-подростковой» кинодраматургии этого десятилетия — констатация потери взаимопонимания между поколениями. Эта проблема выразительнее всего была артикулирована в киносценариях «Курьер» А.Бородянского и К.Шахназарова и «Асса» С.Соловьева.

**В третьей главе** диссертации («Ключевые типы образов подростков в кинодраматургии 1960-1980-х гг.»). анализируются типы героев-детей и героев-подростков, которые появляются в киносценариях, написанных с 1960-х по 1980-е гг.

**В параграфе 3.1** «Ребенок играющий: кинодраматургия Ильи Нусинова и Семёна Лунгина» описывается определенная концепция детства и отрочества, проявившаяся в киносценариях. С.Лунгин и И.Нусинов, обратившись к теме детства, «вернули» в советскую кинодраматургию концепцию игры, естественную для детского возраста, но замененную сталинским кинематографом на общественно-полезный труд. Игра приобретает черты «карнавального» действия, у которого в некоторой степени можно обнаружить черты, сходные с признаками явления, описанного М.М.Бахтиным в труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

**В параграфе 3.2** («Идеалист-подросток и идеалист-взрослый: “белые вороны”») анализируется созданный Г.Полонским канон школьного фильма, который будет эксплуатироваться в советском кинематографе еще долгое время, на протяжении всего последующего десятилетия. Типы главных героев — «белой вороны», ее соперника, лидера и др. — становятся для Г.Полонского вневременными, для чего он конструирует модель их взаимоотношений на различных возрастных уровнях: как героев-подростков, так и взрослых персонажей. Таким образом, сценарист от проблемы «отцов и детей» уходит к вопросу о постоянном и неразрешимом столкновении различных характеров и тем самым усложняет внешне одномерную «школьную» проблематику.

**Параграф 3.3** — «Подросток как романтический интеллектуал в киносценариях Сергея Соловьева “Сто дней после детства” и “Спасатель”».

В период взросления, по мнению сценариста и режиссера, происходит «наращивание» культурной памяти у юной личности. Искусство (литература, живопись, музыка) воспитывает подростка, становится нравственным ориентиром для него. У главных героев-подростков С.Соловьева появляются свои «двойники» из русской классической литературы, и киносценарии наполняются отсылками к известным литературным произведениям, появляется ряд сходных мотивов (мотивы дуэли, дома, сна, памяти).

**Параграф 3.4** — «Кинотворчество Юрия Клепикова: одиночество как главная черта героя-подростка». Главные герои-подростки его киносценариев

проходят через испытание разлукой с домом, состояние одиночества юных персонажей фиксируется в произведениях с психологической точностью.

В более раннем творчестве (1970-е гг.) Ю.Клепикова одиночество юного героя воспринимается как положительный опыт, необходимый для взросления. Позднее (первая половина 1980-х гг.) Ю.Клепиков к последствиям одиночества относит целый ряд психологических травм, ответственность за которые возлагает на взрослых.

В **параграфе 3.5** (««Юность — это возмездие»: подростки-тираны в киносценариях Натальи Рязанцевой “Чужие письма” и Александра Миндадзе “Плюмбум”») исследуются образы юных героев, доминирующих над взрослыми. Предпринимается попытка объяснить эти отношения между взрослыми и подростками не психологическими особенностями, но культурно-историческими причинами: герои, принадлежащие молодому поколению, находятся в сложных отношениях с представителями «шестидесятнического» типа личности.

Персонажи-подростки, фигурирующие в киносценариях Н.Рязанцевой и А.Миндадзе, открывают целую галерею макабрических юных героев, которые станут преобладающими в советской кинематографе 1980-х гг.

В **параграфе 3.6** («Подросток-“инопланетянин” в киносценарии Карена Шахназарова и Александра Бородянского “Курьер”») анализируется образ подростка, который не предпринимает попыток обрести взаимопонимания с взрослым персонажем. Чтобы выразить эту мысль, сценаристы сконцентрировали главное внимание не на взаимоотношениях подростка с внешним миром, но скорее на его внутреннем мироощущении, а проблема «отцов и детей» становится вневременной, перманентной, неразрешимой в принципе.

В **заключении** отражены основные выводы, сделанные в ходе диссертационной работы. В процессе исследования были описаны различные культурно-исторические факторы, определившие особое положение литературного сценария в процессе советского кинопроизводства. В диссертации утверждается, что типы героев советской кинодраматургии 1960-

1980-х, как взрослых, так детских и подростковых, резко контрастируют по своей характеристике с героями кинодраматургии 1930-1950-х годов. До 1950-х гг. в советском кинематографе как безусловно положительный культивировался один тип героя. Причем как для взрослого, так и ребенка-подростка это была одинаковая ролевая модель, — тип активного героя, служащего общественным идеалам коммунизма. Юные герои киносценариев и кинофильмов этой поры порицались за мелкие шалости и даже игры, естественные для детско-подросткового возраста, зато поощрялись серьезность и сознательность, настоящая взрослая трудовая деятельность, но при этом — и доносительство не только на хулиганящих сверстников, но и на взрослых, сбившихся с пути. С 1950-х гг. кинодраматургов интересуют не «замечательные люди», а «обыкновенные», не подтянутые и спортивные отличники, а двоечники, хулиганы и мечтатели. Так, если активность подростка из кинофильмов 1930-1950-х годов была направлена во внешний мир, то в 1960-е юные герои ведут более активную внутреннюю жизнь. Также необходимо констатировать изменение взгляда на героя-подростка в течение 1960-1980-х гг. — при этом наблюдается ярко выраженная тенденция к большей драматизации конфликта и образов юных героев.

Основные положения диссертационного исследования изложены автором в семи следующих **публикациях**, три из которых размещены в изданиях, рекомендованных ВАК.

**1. Карнавальность образов детей и взрослых в кинодраматургии Ильи Нусинова и Семена Лунгина (на материале киносценариев «Без страха и упрека», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма») // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». 2013. № 4. С. 45-50. (Рекомендован ВАК.) — 0,5 п. л.**

**2. Детские и подростковые образы в советском кинематографе: культ юности и страх перед ней // Вестник Московского университета. Серия 9 «Филология». 2013. № 3. С. 154-160. (Рекомендован ВАК.) — 0,5 п. л.**

**3. Образ подростка-беспризорника в отечественной кинодраматургии 1920-1980-х годов // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2013. № 3. С. 82-87. (Рекомендован ВАК.) — 0,5 п. л.**

4. Сценарий Сергея Соловьева к кинофильму «Сто дней после детства» с точки зрения интертекстуальности // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2010» / Отв. ред. А.И.Андреев, А.В.Андрянов, Е.А.Антипов, М.В.Чистякова. [Электронный ресурс]. – М.: МАКС Пресс, 2010. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader. — 0,2 п. л.

5. Образ подростка в сценарии Сергея Соловьева к фильму «Сто дней после детства» // Детская литература и воспитание. Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции «Детская литература и воспитание». Выпуск 7. Тверь, 13-15 мая 2010 г. С. 60-64. — 0,4 п. л.

6. Киноповесть М.Г.Львовского «В моей смерти прошу винить Клаву К.»: к вопросу о сопоставлении литературного сценария и кинофильма // Детская литература и воспитание. Сборник научных трудов. Международной научно-практической конференции «Детская литература и воспитание». Выпуск 8. Тверь, 2012. С. 74-78. — 0,4 п. л.

7. Тема одиночества подростка в кинодраматургии Юрия Клепикова (киносценарии «Летняя поездка к морю», «Мама вышла замуж», «Пацаны» и «Незнакомка») // Детская литература и воспитание. Сборник научных трудов. Выпуск 9. Тверь, 2013. С. 45-51. — 0,4 п. л.

8. Типология героев-подростков в советской кинодраматургии 1960-х гг. // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2014» / Отв. ред. А.И.Андреев, А.В.Андрянов, Е.А.Антипов, М.В.Чистякова. [Электронный ресурс]. – М.: МАКС Пресс, 2014. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader. — 0,2 п. л.

9. «Юность — это возмездие»: взаимоотношения взрослых и подростков в киносценариях Натальи Рязанцевой «Чужие письма» и Александра Миндадзе

«Плюмбум» // Детская литература и воспитание. Сборник научных трудов. Выпуск 10. Тверь, 2014 (Находится в печати).

10. Трансформация образа учителя в советской кинодраматургии конца 1960-х – 1970-х гг. // Детская литература и воспитание. Сборник научных трудов Выпуск 11. Тверь, 2015. (Находится в печати.)