

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

На правах рукописи

АРТЕМЬЕВА ЕКАТЕРИНА АРКАДЬЕВНА

ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ПОДРОСТКОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
КИНОДРАМАТУРГИИ 1960-1980-Х ГГ.

Специальность 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель: кандидат
филологических наук, доцент
О.С. Октябрьская

Москва – 2015

Оглавление

Введение	3
Глава I. Теоретические проблемы кинодраматургии	15
1.1. Киносценарий как самостоятельное литературное произведение ...	15
1.2. Образ героя в кинодраматургии	33
Глава II. Трансформация образов подростков в советской кинодраматургии: от 1960-х к 1980-м гг.....	51
Глава III. Ключевые типы образов подростков в кинодраматургии 1960- 1980-х гг.	83
3.1. Ребенок играющий: кинодраматургия Ильи Нусинова и Семёна Лунгина.....	83
3.2. Идеалист-подросток и идеалист-взрослый: «белые вороны» в кинодраматургии Георгия Полонского (на материале киносценария «Доживем до понедельника»)	89
3.3. Подросток как романтический интеллектуал в киносценариях Сергея Соловьева «Сто дней после детства» и «Спасатель».....	98
3.4. Кинотворчество Юрия Клепикова: одинокчество как главная черта героя-подростка.....	111
3.5. «Юность — это возмездие»: подростки-тираны в киносценариях Нatalьи Рязанцевой «Чужие письма» и Александра Миндадзе «Плюмбум».....	117
3.6. Подросток-«инопланетянин» в киносценарии Карена Шахназарова и Александра Бородянского «Курьер».....	122
Заключение.....	131
Библиография.....	135

Введение

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, существование которых обусловлено тем, что сценарий всегда предназначен экранизации. Между тем, несомненно, что определенные исторические и культурные факторы повлияли на то, что отечественный киносценарий как самостоятельное литературное произведение заслуживает литературоведческого исследования.

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

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, в том числе работавших в 1960-1980-е годы, — «Дух фильма» Бэлы Балаша (1935) и «Драматургия кино» В.К. Туркина (1938).

В середине 1950-х годов были образованы Высшие курсы режиссеров (в 1956 году) и Высшие курсы сценаристов (в 1960 году). (Впоследствии, в 1963 году, оба учебных заведения объединены в Высшие курсы сценаристов и режиссеров.) Педагоги ВГИКа и Высших курсов (это зачастую были одни и те же люди: например, у Евгения Габриловича были мастерские в обоих учебных заведениях) призывали своих студентов относиться к работе над сценарием как к полноценному литературному творчеству. Собственно поэтому выпускниками Высших курсов стали не только киносценаристы, но и писатели — Алесь Адамович, Андрей Битов, Владимир Маканин, Фридрих Горенштейн, Борис Можаев.

1960-е годы выбраны для исследования постольку, поскольку это десятилетие стало новым рубежом для истории детско-подросткового отечественного кинематографа. Во-первых, именно в названный период, на пике расцвета отечественной кинодраматургии, особенно активизировалась тема детства и взросления. «Сталинское» кино же обращалось к теме детства не столь часто и в специфической форме исключительно патриотических картин.

Ситуацию усугубили и другие факторы: закрытие в конце 1940-х гг. киностудии «Союздетфильм» и взятие курса на теорию бесконфликтности, вынудившую кинематографистов создавать искусственные образы детей. Уже в середине 1950-х ситуация начинает меняться. В 1959 году на базе «Мосфильма» было создано объединение детских фильмов «Юность», в 1963 году киностудия им. Горького переименовывается в Центральную киностудию детских и юношеских фильмов им. Горького: обе студии уверенно займутся выпуском кинокартин для детей и юношества и станут главными площадками по их производству в последующие три десятилетия.

Л.А. Зайцева в книге «Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов» справедливо утверждает, что в 1960-е годы преобладающим в советском кинематографе был тип «молодого героя». В этот период каждый год появлялось по несколько ярких киноработ, в

которых главным героем 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. Ростюцкого (1968) и т. д.

Во-вторых, если в советском кинематографе в 1930-1950-е гг. господствовал один тип подростка, в 1960-е гг. реализуется идея многообразия типов персонажей-подростков. В творчестве каждого из кинодраматургов, обращавшихся к теме детства и взросления в 1960-е гг. и в последующие два десятилетия, наблюдается индивидуальный подход к ее раскрытию и соответственно фигурирует свой образ «молодого героя». За три десятилетия он непрерывно трансформируется, откликаясь в том числе и на общественные настроения.

В частности, в 1960-е годы, во-первых, 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.

Во-вторых, кинодраматурги 1960-х годов в лице сценаристов И. Нусинова и С. Лунгина («Без страха и упрека», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма») наконец обращаются к образу «ребенка играющего», который «сталинское» кино полностью изъяло из сферы своего познания, заменив игру, естественную для детского возраста, на общественно-полезные занятия.

В-третьих, к концу 1960-х «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 годы также были отмечены несколькими независимыми друг от друга 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 («Школьный вальс» А. Родионовой, «В моей смерти прошу винить Клаву К.» К. Львовского, «Розыгрыш» С. Лунгина, «Вам и не снилось» И. Фрэнца).

Вторая тенденция связана с творчеством киносценаристов С. Соловьева и Ю. Клепикова, обратившихся к детско-подростковой тематике, чтобы «отсидеться на тихом берегу романтики и лиризма»¹. С. Соловьева («Сто дней после детства», «Спасатель») привлекает внутренний мир подростка, постигающего окружающее посредством освоения фактов искусства — литературы, живописи, музыки, благодаря чему кинодраматургическое произведение наполняется большим количеством художественных цитат. Ю. Клепиков изучает внутренний мир подростка, используя психологический инструментарий, и поэтому ведущей темой «детско-подростковых» кинотекстов сценариста становится тема одиночества.

В 1980-е годы 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».

¹ Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 361.

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, берущая свои истоки уже в середине 1970-х годов (в частности — в киносценарии Н. Рязанцевой «Чужие письма»), происходит в киносценарии А. Миндадзе «Плюмбум», где кинодраматург переосмысливает советский миф о Павлике Морозове, превращая своего главного героя в его современный аналог.

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

Актуальность исследования обусловлена несколькими 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 детских и подростковых образов в советской кинодраматургии 1960-1980-х годов, несмотря на то что в этот период появились знаковые произведения данной тематики. И если некоторые попытки аналитического изучения образов детей и подростков из кинофильмов «монолитного» «сталинского» периода (1930-1950-х гг.) уже были предприняты, то

«разнообразная» типология героев-подростков кинодраматургии 1960-1980-х еще не нашла своего исследователя.

В советской кинодраматургии герой-подросток традиционно играет социальную (пионера-школьника, беспризорника, студента, рабочего) и социально-демографическую роли (сирота, сын или дочь). Их число ограничено, но кинодраматурги 1960-1980-х гг., «осознавая и оценивая один и тот же социальный характер»² подростка, создали его «различные литературные типы»³. 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»⁴. Таким образом, обращение к «психологическому плану» позволило советским кинодраматургам, работавшим в 1960-1980-е гг., создать целую типологию 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»⁵. 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 изучить.

Степень изученности проблемы. К частным проблемам изображения ребенка и подростка в кинодраматургических и собственно

² Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Пospelова. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высшая школа, 1988. С. 174.

³ Там же.

⁴ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. С. 37.

⁵ Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Пospelова. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высшая школа, 1988. С. 174.

кинематографических произведениях исследователи, главным образом киноведы, обращались неоднократно.

В книге «Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов»⁶ киновед и филолог Л.А. Зайцева в главе «Эволюция экранного героя 60-80-х годов» рассматривает процесс изменения типа героя, выражающего «дух» времени, от десятилетия к десятилетию.

О типе героя, ставшем важным в указанные десятилетия в отечественной кинодраматургии, написана статья киноведа Любоми Аркус «Приключения белой вороны: Эволюция «школьного фильма» в советском кино»⁷. Исследователь рассматривает образ «белой вороны», возникший в советской кинодраматургии еще в 1940-е гг. и сохраняющий свою актуальность до 1980-х гг., анализируя феномен советской «школьной драмы», появившейся как раз в 1960-е гг. и существовавшей на протяжении последующих трех десятилетий. Киновед находит для образа «белой вороны» в подростковом возрасте ее взрослый аналог, тем самым показывая, что «детское» советское кино решает «взрослые» вопросы.

Также об определенном типе героя-ребенка в советском кинематографе (пусть и не обозначенных десятилетий, а 1920-1950-х гг.) написаны две статьи, анализ которых также важен для раскрытия темы диссертационного исследования. Это «Призрак свободы: страна детей»⁸ Евгения Марголита и «“Теперь ты наша”. Ребенок в советском кино. 20-30-е годы»⁹ Натальи Нусиновой. В своей статье киновед Наталья Нусинова рассматривает образ ребенка, культивировавшийся в отечественном кинематографе до середины XX века, как аномальный и противоестественный для самой идеи детства.

Киновед Евгений Марголит в образах ребенка и подростка кинофильмов «сталинского» периода усматривает тип «законного

⁶ Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. М.: ВГИК, 1991.

⁷ 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.

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

⁹ Нусинова Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов // Искусство кино. 2003. № 12. С. 81-87.

наследника *homo sovieticus*'а» и противопоставляет ему героя кинематографа оттепели, уже не «футурологической утопии», а «слепка с оживших в 60-е годы человеческих отношений».

Попытка определить тип юного героя своего времени была сделана в статье Льва Карахана «Пришельцы»¹⁰, в которой киновед анализирует тип молодого героя, появившегося во второй половине 1980-х годов 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 какого-то близкого контакта с ними, иронизируя над их попытками понять его.

Работа Александра Позднякова «Подросток и кинематограф»¹¹ 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.

Опыт перечисленных трудов был задействован в диссертационной работе, но также была предпринята попытка его переосмысления и развития, поскольку за рамками изученного исследователями остались многие аспекты, важные для раскрытия темы типологии образов подростков в кинодраматургии 1960-1980-х гг. В том числе исследователи не дали характеристику типичных образов подростков, появившихся в творчестве ведущих кинодраматургов, которые обращались к теме детства и взросления в 1960-1980-е гг., и в данной связи не проанализировали общую рецепцию детства и юности в отечественной кинодраматургии 1960-1980-х гг.

Цель данной работы — обосновав необходимость применения литературоведческих методов к исследованию кинодраматургических текстов, выявить типологию образов подростков, характерных для творчества основных кинодраматургов, работавших в 1960-1980-е гг.,

¹⁰ Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. 1987. №1. С. 59-60. С. 59-67.

¹¹ А. Н. Поздняков. Подросток и кинематограф. Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР 1989.

проанализировать преемственность этих образов и описать общую картину рецепции детства и юности в отечественной кинодраматургии обозначенных десятилетий.

Материалом исследования стали кинодраматургические произведения о детях и подростках, появившиеся с 1960-х по 1980-е гг. Особенное внимание уделено киносценариям 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»).

Для достижения поставленной цели в ходе исследования решаются следующие **задачи**:

- установить значение киносценария в советском кинопроизводственном процессе, правомерность изучения киносценария как самостоятельного художественного произведения;
- определить способы создания образа героя, как общие для кинодраматургических, эпических и драматических произведений, так и особенные для кинодраматургических;
- охарактеризовать процесс изменения типа «молодого героя» (Л.А. Зайцева) в отечественной кинодраматургии 1960-1980-е гг.;
- обозначить и проанализировать типы детских и подростковых персонажей, которые фигурируют в произведениях основных кинодраматургов, работавших в 1960-1980-е годы, выявить и охарактеризовать преемственность этих образов.

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

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 исследовательский подход, включающий в себя описательно-аналитический, сравнительно-исторический, интермедиаальный методы.

В исследовании был использован опыт литературоведов М.М. Бахтина, Г.Н. Пospelова, Л.Я. Гинзбург, В.Е. Хализева, Ю.В. Манна, А.А. Фаустова, С.В. Савинкова, С.А. Мартыановой.

Выбор материала для исследования — кинодраматургические произведения — предполагает применение метода интермедиаальности¹², 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.

Между тем, 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

¹² Тишунина 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.

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 обусловлена тем, что в нем впервые выявлена типология образов подростков в советской кинодраматургии для детей и юношества 1960-1980-х годов. В работе представлен анализ кинодраматургических текстов основных киносценаристов, работавших в этот период. Исследованы способы изображения подростков, присущие каждому из авторов, их понимание детства и юношества как отдельных, важных этапов в процессе становления личности.

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. Типы героев советской кинодраматургии 1960-1980-х, как персонажей-взрослых, так персонажей-детей и персонажей-подростков, резко контрастируют по своей характеристике с героями 1930-1950-х годов.

3. 1960-1980-е годы — 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. 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.

Глава I. Теоретические проблемы киносценарии

1.1. Киносценарий как самостоятельное литературное произведение

Литературный сценарий как специфическое жанровое образование в теории литературы занимает довольно неопределенное положение. Ответ на вопрос о том, правомерно ли литературоведению заниматься проблемами литературного сценария, то есть является ли литературный сценарий произведением художественной литературы, теоретиками литературы и киносценарии, а также практиками кино решался по-разному.

Одна из первых точек зрения на эту проблему была сформулирована уже в начале XX века, когда появились самые первые кинокартины. Еще в 1908 году в статье «Нат Пинкертон и современная литература» К.И. Чуковский пишет: «Кинематограф есть <...> особый вид литературы и сценического искусства...»¹³. К.И. Чуковский находит функциональную общность между киноискусством и фольклорными эпическими формами — «песнями, былинами, сказками, причитаниями, заговорами», но замечает, что «создатель всего этого <...> уже не народ»¹⁴. Кинематограф для него — эпос Города, новой городской культуры, он имеет такое же сильное воздействие на зрителей, как литература на читателя.

Но в этой статье К.И. Чуковский рассматривает фильм как цельное явление, не беря в расчет его литературную основу, киносценарий, поскольку первые фильмы в основе своей сценария как такового не имели. Сценарист был нужен только для составления плана картины, да и то весьма условного, так что во время съемок он мог даже не приниматься во внимание.

Только в 1920-е годы начинается большая дискуссия о сценарии. Одним из ее главных вопросов стал выбор между «техническим» сценарием

¹³ Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература. // История отечественного кино. Хрестоматия. / Рук. проекта Л.М. Будак. Авт. и сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: Канон, 2011. С. 31.

¹⁴ Там же.

и «эмоциональным». Первый предполагал исключительно функциональное построение текста сценария: с пронумерованными кадрами и обязательным включением технических характеристик (иначе его еще называли «монтажным», «стальным» или «железным»)¹⁵. Второй вид сценария — одним из его главных апологетов являлся режиссер С.М. Эйзенштейн — формально и содержательно был более близок литературе. С.М. Эйзенштейн хотел создать новый вид литературы — сценарную литературу, и «номерному протокольному сценарию» предпочитал «форму киноновеллы»: эти взгляды изложены в статье «О форме сценария» (1929)¹⁶. Впоследствии «эмоциональный» сценарий называли «неприемлемым образцом драматургии»¹⁷ и «примером отвратительной литературщины»¹⁸, хотя, без сомнений, он сыграл важнейшую роль в становлении кинодраматургии как нового рода литературы.

Эйзенштейн пишет: «Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер. И сценарист вправе ставить его своим языком. Ибо чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение. И стало быть, тем специфичнее литературно. И это будет материал для подлинного режиссерского разрешения. “Захват” и для него. И стимул к творческому подъему на ту же высоту экспрессии средствами своей области, сферы, специальности. Ибо важно договориться о той степени гнета или порыва, которую должны охватить»¹⁹. Этот отрывок демонстрирует нам точку зрения Эйзенштейна на процесс создания фильма: сценарий должен вдохновлять режиссера, сообщать ему «эмоциональный» порыв, причем работа режиссера отнюдь не оказывается первостепеннее и важнее. Будет чувство в сценарии — будет оно и в фильме, указывает Эйзенштейн. «А у зрителя та же эмоциональная

¹⁵ Об этом подробнее: Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. М.: Искусство, 1965. — 581 с.

¹⁶ Эйзенштейн С.М. О форме сценария // Избранные произведения в 6 томах. Том 2. М.: Искусство, 1964. С. 297.

¹⁷ Чирков А.Г. Очерки драматургии фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 18.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Эйзенштейн С.М. О форме сценария // Избранные произведения в 6 томах. Том 2. М.: Искусство, 1964. С. 298.

спазма в горле, то же волнение, подкатывающее к горлу, которые охватывали автора воспоминаний за письменным и автора фильма за монтажным столом или под палящим солнцем на съемке»²⁰. Для Эйзенштейна написание сценария, этап съемок, процесс монтажа — стадии равновеликие и одинаково важные. И сценарист, и режиссер преследуют одну цель — снять фильм. Разница лишь в том, что у каждого из них разные способы создания образов: «И пусть сценарист и режиссер на своих языках излагают его. У сценариста: “Мертвая тишина”. У режиссера: неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек»²¹. Таким образом, Эйзенштейн словно «поворачивает» сценарную драматургию лицом к литературе, призывает киносценаристов от целиком внешней функциональной изобразительности перейти к психологичности, образности, символичности.

Но это равновесие в правах киносценария и фильма (фильм не состоится без эмоции сценария, но зачем же необходим сценарий, как не для съемки фильма?) довольно быстро нарушилось в пользу первого. Литературоцентричность отечественной культуры сыграла здесь не последнюю роль²², но самым существенным аргументом в пользу тезиса о первостепенности сценария стало отношение к киноискусству власти, стремившейся установить над ним контроль практически с 1920-х годов.

Согласно постановлению СНК СССР от 9 февраля 1923 года была создана организация, призванная контролировать (разрешать или запрещать) постановку спектаклей всех зрелищных искусств — драматических, музыкальных и кинематографических — Главрепертком, подотчетный Главлиту. Спустя три года, в 1926 году, у заместителя Наркомпроса РСФСР В. Яковлевой возникает идея оптимизации киносъемочного процесса с целью

²⁰ Там же. С. 299.

²¹ Там же.

²² В 1920-е годы известные писатели стали все чаще обращаться к жанру киносценария, тем самым «обратив» его в сторону литературы: сценарии к фильмам писали В. Маяковский (особенно активно начал писать именно с 1926 года: «Дети», «Слон и спичка», «Сердце кино», «Как поживаете?», «Позабудь про камин» и другие), И. Бабель (служил вместе с С. Третьяковым в сценарном отделе «Первой кинофабрики»; написал сценарий к фильму Владимира Вильнера «Беня Крик», вышедшему в 1927 году; работал и дружил с С. Эйзенштейном), Н. Эрдман (написал сценарии к кинофильмам «Веселые ребята» и «Волга-Волга»).

выявить политическую благонадежность картины еще на стадии киносценария. До этого утверждал кинопроизводство именно Главрепертком, уже на конечной стадии производства фильма — перед выпуском в прокат, а так как бюджет каждой картины в то время составлял порядка 35-40 тысяч рублей, то государство, финансируя кинопроизводство, каждый раз рисковало большими суммами. В своем письме в оргбюро ЦК ВКП (б) от 16 июля 1926 года В. Яковлева предложила ввести систему утверждения сценариев Художественным советом по делам кино. Какое-то время этот вопрос решали сразу две организации — Художественный совет и Главрепертком, пока прерогатива не отошла к последней. Собственно, так и возникла традиция, которая соблюдалась вплоть до конца 1980-х, — начинать работу над фильмом с процесса утверждения литературного сценария. Таким образом литературный сценарий наделялся собственными правами, требовал к себе особенного внимания. Но следует заметить, что пристальное внимание к сценарию характеризует не только советское кинопроизводство. На Западе продюсеры решали (и решают) финансировать производство фильма после знакомства со сценарной заявкой и сценарием, и сценарий также всегда находился в свободном доступе: практически со всеми ознакомиться могли (и могут) все желающие. В СССР ситуация осложнялась тем, что продюсером выступало исключительно государство, и оно предъявляло к сценаристам особые требования: в производство запускались не только те сценарии, у которых был потенциал стать фильмом со счастливой прокатной судьбой, но и идеологически благонадежные работы.

В создавшихся условиях положение сценариста и режиссера было неравным: первый оказывался важнее второго. Но при строгом контроле этот перевес накладывал и большую ответственность: в случае неудачи воплощения замысла вся вина, как правило, возлагалась на сценариста. Из книги Константина Симонова «Глазами человека моего поколения»: «В наибольшей степени Сталин был склонен программировать именно кино,

<...> он в своих представлениях об искусстве относился к режиссерам не как к самостоятельным художникам, а как к толкователям, осуществителям написанного. Я никогда не забуду, как Столпер мне в лицах рассказывал историю резко не понравившегося Сталину в сороковом году, перед войной, фильма «Закон жизни», который они делали вдвоем с режиссером Ивановым по сценарию Авдеенко. Весь огонь резкой, можно сказать, почти беспощадной критики был обрушен Сталиным на автора сценария, на Авдеенко, а Столпер и Иванов как бы при сем присутствовали. И когда кто-то на этом разгроме обратил внимание Сталина на двух сидевших тут же режиссеров: дескать, что же делать с ними, надо, мол, покарать и их, а не только одного Авдеенко, Сталин не поддержал этого. Небрежно покрутил пальцем в воздухе, показывая, как крутится в аппарате лента, и сказал: “А что они? Они только крутили то, что он им написал”»²³. Такое пристальное внимание к литературному сценарию объясняет Юрий Богомолов: «Прокламируемый в 30-е гг. приоритет качественного в литературном отношении сценария перед другими компонентами фильма был прежде всего связан с фискальными функциями записанного слова <...> Принятый и завизированный сценарий становился инструментом, который позволял контролировать столь иррациональный художественный процесс, как киносъемка. Тем более что тоталитарный режим не мог позволить себе иметь зоны (в том числе и творческие), неподведомственные ему. И он «назначил» сценарий в надсмотрщики»²⁴. Тот факт, что сценаристу назначалась более важная роль при работе над советским фильмом, подтверждается даже тем, что в его титрах соблюдалась иерархическая последовательность при назывании авторов кинокартины: начиная с середины 1930-х гг. имя сценариста появлялась в титрах раньше имени режиссера, эта практика сохранилась вплоть до 1980-х гг.²⁵

²³ Симонов К. Стихотворения и поэмы. Повести разных лет. Последняя работа. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. С. 539.

²⁴ Богомолов Ю. Сценарий и фильм: 3-й раунд // Экранные искусства и литература. М., 1994. С. 33.

²⁵ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 16.

Официальная точка зрения на киносценарий вскоре нашла и теоретическое обоснование. В 1930 году вышла книга венгерского писателя, сценариста и теоретика кино Бэлы Балаша «Дух фильма», которую в 1935 году издали в СССР. Одна из основных мыслей труда — «И все же сценарий — художественное произведение»²⁶. Примечательно, что буквально за пять лет до этого Бэла Балаш написал другую книгу — «Видимый человек», где высказывал идею прямо противоположную: «Фильму нечего делить с литературой. Режиссера и актера фильма, например, можно сравнить с импровизаторами, которые получают от автора-сценариста только идею, только краткое общее содержание; текст же они создают для себя сами»²⁷. Неправоммерно утверждать, что теоретик кино мог изменить мнение, только лишь переехав в СССР (он жил в Советском Союзе с конца 1930-го по 1945 гг.), но его новая точка зрения совпала с тенденциями, наметившимися в советской культуре 1930-х гг. Также следует иметь в виду, что перемена точки зрения исследователя могла быть связана с появлением звука в фильме, вследствие которого, естественно, роль слова не могла не возрасти. 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 реализаторы, воплощатели этой идеи в жизнь (другими словами — режиссер, оператор, съемочная группа, актеры и т. д.). Балаш развивает мысль: «Пока киносценарий будет рассматриваться режиссерами и художественными руководителями заранее, принципиально, как сырье, до тех пор они не получают в свои руки подлинно художественных произведений»²⁸. Другими словами, Балаш рекомендует режиссерам пересмотреть свои взгляды на сценарий, увидеть в нем нечто большее, чем просто сюжетный каркас для будущего фильма, осознать, что сценарий — это полноценный жанр, отличный от других жанров словесного

²⁶ Балаш Б. Дух фильма. Авторизованный перевод с нем. Фридланд Н. Ред. и предисл. Лебедева Н.А. М.: «Худ.литература», 1935. С. 21.

²⁷ Балаш Б. Видимый человек. М., 1925. (Перевод Шутко К.И.) // Киноведческие записки, №25. 1994. С. 61.

²⁸ Балаш Б. Дух фильма. Авторизованный перевод с нем. Фридланд Н. Ред. и предисл. Лебедева Н.А. М.: «Худ.литература», 1935. С. 17.

искусства, обладающий своими особенностями, которые собственно и делают его самодостаточным. Он замечает: «Кино тогда лишь станет вполне зрелым искусством, когда сценарий можно будет печатать и читать»²⁹. Собственно так и произошло: как раз уже в начале 1930-х в СССР возникает традиция публиковать сборники киносценариев. Выход в 1935 году «Книги сценариев», которую выпустил «Кинофотоиздат» и куда вошли сценарии фильмов «Красные дьяволята», «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Обломок империи», «Путевка в жизнь», «Встречный», «Чапаев» киносценарист, теоретик кино и киновед И.В. Вайсфельд назвал «большим событием в истории киносценаристов»³⁰.

Но параллельно точке зрения на самодостаточность сценарного творчества существовали и другие. Сборник «Как мы работаем над киносценарием» издается через год после выхода русского издания книги Балаша «Дух фильма». В него вошла статья Осипа Брика, в которой он излагает свою точку зрения на сценарий и его роль в процессе создания фильма: «Сценарий и не самостоятельное литературное произведение, и не литературное пособие для экранизации романов и повестей, и не литературное произведение вообще. Сценарий — это изложенный словами проект будущей кинокартины. Странно было бы причислять архитектурный проект, нарисованный акварелью, к произведениям живописи»³¹. Тому факту, что на самом первом этапе фильм существует в литературной форме, Брик не придает особого значения, вернее даже считает это своеобразным дефектом: «Иногда выразительный фотокадр гораздо полнее дает представление о будущей кинокартине, чем многие страницы витиеватого литературного сценария»³². Для автора важна не сама задумка, а процесс ее переделки в фильм: «Важнее процесс работы над сценарием, чем готовый сценарий»³³. Но эта позиция осталась на периферии. В этом же сборнике была опубликована

²⁹ Там же.

³⁰ Вайсфельд И.В. Мастерство киносценариста. М.: Советский писатель, 1961. С. 249.

³¹ «Как мы работаем над киносценарием». М., 1936. С. 43.

³² Там же. С. 44.

³³ Там же.

еще одна статья — «Портрет автора» С. Ермолинского. Здесь высказывается следующая идея: «Неизбежно сценарий начнет существовать гораздо более самостоятельно и полноценно, чем теперь, — так как живет пьеса»³⁴. Он не будет «умирать» в фильме, но заслужит право каждый раз возрождаться в новых кинокартинах — то есть киносценарий сможет вступить в те же права, что драматическое произведение, считаться новым литературным видом. Эта мысль как раз оказалась созвучна официальной точке зрения.

В 1938 году происходит важное событие — выходит учебник В.К. Туркина, который «официально» закрепляет за сценарием право на художественную самостоятельность: «Картина может быть лучше и хуже сценария, но рядом с ней существует сценарий, с которым ее можно сравнить. Отвлеченно говоря, по этому сценарию еще и еще раз можно снимать картину. Наконец, его можно напечатать, довести до сведения зрителя, дать зрителю возможность сравнивать картину со сценарием, прочесть сценарий, не смотря картины, так же как можно читать театральную пьесу»³⁵. Но важно было не просто «разрешить» существовать сценарию в литературе, но дать ему характеристику как жанру, тем самым наделив его вполне определенными характерными чертами, что Туркин и делает. Содержание литературного сценария Туркин понимает как «полное изложение содержания будущего фильма в завершенной драматургической композиции, только без окончательной кинотехнической разработки (без технических ремарок и недоработанной до последних деталей монтажной формой)»³⁶. Иными словами, уже в сценарии должен быть полностью прописан сюжет будущего фильма и вместе с ним весь художественный замысел картины. Задача режиссера — уже воплотить его, используя необходимые технические средства. «Техника кинодраматургии — не в технических ремарках и не во внешней технике кадровки, а, прежде всего, в искусстве сконструирования подходящего для кино сюжета и развертывания

³⁴ Там же. С. 50.

³⁵ Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. М.: ВГИК, 2007. С. 14.

³⁶ Там же. С. 48.

его, исходя, с одной стороны, из общих принципов сюжетосложения и ведения действия (драматургии), а с другой — из выразительных средств в кино и свойственных ему композиционных приемов»³⁷. Сценарист, конечно, пишет художественное произведение, но такое, которое целиком ориентировано на зрителя — все должно быть в нем предельно выразительно и подстроено под возможность экранизации. И одно из элементарнейших правил здесь — небольшой объем. «Многостраничный» сценарий не сможет уместиться в фильм, продолжительность которого ограничена: «Литературный сценарий обычно содержит от 60 до 90 страниц на машинке (400-500 кадров). Наличие в литературном сценарии более 90-100 страниц в большинстве случаев свидетельствует о перегрузке сценария материалом»³⁸.

Таким образом, В.К. Туркин сформулировал качества, которыми должен обладать образцовый киносценарий: завершенная драматургическая композиция с опорой на большую выразительность при выборе художественных средств и композиционных приемов и фиксированный объем текста.

Наконец, В.К. Туркин делает важный вывод: «Кинодраматургия — это крепкий драматический сюжет, интересное и напряженное действие, характеры, увлекательно раскрывающиеся в действии»³⁹. Именно на последнюю составляющую необходимо обратить особое внимание, учитывая тему исследования. В.К. Туркин замечает, что характеры могут создаваться по двум методам — «мольеровскому» и «шекспировскому». При этом автор оговаривается, что эти методы равно применимы как для драматургии театра, так и для драматургии кино — и тем самым сближает два вида искусства. Заметим, что примеры и названия методов теоретик кинодраматургии все-таки заимствует у драматического искусства. В первом случае, «мольеровском» методе, автор «не ставит и не разрешает задачи изображения характеров во всей их психологической сложности и становлении»⁴⁰, поэтому

³⁷ Там же. С. 51.

³⁸ Там же. С. 52.

³⁹ Там же. С. 189.

⁴⁰ Там же. С. 191.

герои изображены статичными, раз и навсегда определенными. Как правило, этот способ изображения характеров используется, когда в произведении нет главного героя, но есть много равноправных персонажей, когда автор стремится дать объемную картину действительности, а не углубляться в психологию одного персонажа.

Второй метод, «шекспировский», напротив, предусматривает развитие характера, которое становится двигателем всего сюжета. Сам сюжет в этом случае может развиваться в двух направлениях — постепенного раскрытия сложного, многогранного характера или изменений самого героя. Следует отметить, что в первом случае главными героями, как правило, становятся уже взрослые персонажи; во втором случае речь чаще всего идет о молодом герое — ребенке, подростке, юноше, или, по крайней мере, повествование в произведении начинается с детства, отрочества и юности.

Исследование В.К. Туркина закрепило право литературного сценария считаться полноценным художественным произведением и определило границы и законы нового литературного «рода» — кинодраматургии. Литературный сценарий, который с директивы «сверху» должен был ограничить свободу трудно контролируемого процесса съемок, сам стал самостоятельным жанром и полноценным произведением искусства. Начала формироваться отечественная сценарная «школа»: ее основы заложил именно В.К. Туркин, по инициативе которого в 1930 году в Государственном техникуме кинематографии (ГТК), будущем ВГИКе, был создан сценарный факультет, он же начал читать теоретический курс по драматургии кино⁴¹.

В.К. Туркин возглавлял кафедру кинодраматургии во ВГИКе до 1958 года. «Одним из первых Туркин поставил перед сценарием серьезные литературные задачи»⁴², — отмечает кинокритик и киновед Р.Н. Юренев. Так, отношение к тексту, к букве сценария, которое кинематографистам

⁴¹ Преподавательская деятельность В.К. Туркина началась задолго до этого – еще в 1919 году, когда в студии Б.В. Чайковского он начал читать лекции о мастерстве сценариста. Они и легли в основу курса, введенного сначала в ГТК, а затем во ВГИКе.

⁴² Юренев Р.Н. В.К. Туркин: критика, кинодраматургия, педагогика: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1989. С. 5.

«привили» еще в 1930-е гг. в качестве охранной меры, в дальнейшем стало вполне естественной художественной особенностью советского кино.

Кира Константиновна Парамонова, которая сменила В.К. Туркина на должности заведующего кафедрой киносценарии, продолжила дело по воспитанию сценаристов в русле советской «школы» сценарного мастерства. В 1979 году по итогам университетского семинара кафедра выпустила коллективный труд «Мастерство киносценариста» — учебное пособие, куда вошли статьи Е.И. Габриловича, И.В. Вайсфельда, И.М. Маневича, самого В.К. Туркина. В предисловии, написанном К.К. Парамоновой, заявляется тезис: «Сценарий — произведение литературы и искусства»⁴³, который затем развивается в статье И.В. Вайсфельда: «Сценарий — самостоятельное произведение литературы и кинематографа. Он обладает своей завершенностью, поскольку воплощает мысль, характеры, движение сюжета в индивидуальном художественном решении киносценариста»⁴⁴. Также в 1961 году выходит книга И.В. Вайсфельда, которая носит то же название — «Мастерство киносценариста». В ней исследователь приравнивает киносценарий к литературному произведению: «Киносценарий перестала быть падчерицей кинематографии или литературы. Лучшие сценарии для нее такие же явления художественной литературы, как роман или пьеса»⁴⁵. То есть идея равнозначности литературы и кино активно продолжалась поддерживаться преподавателями киносценарии — воспитателями не одного поколения советских сценаристов, составивших «школу» советского киносценария, и режиссеров.

Именно об этой «школе» говорит и Е.И. Габрилович в статье «Современная киносценарий и некоторые вопросы подготовки сценариста»: «Сценарий не есть всего лишь подспорье для режиссера, а представляет собой самостоятельное художественное произведение,

⁴³ Мастерство киносценариста: (Семинарий). Учеб. пособие. Сб. статей / Под общ. ред. и с предисл. К.К. Парамоновой. М.: ВГИК, 1979. С. 6.

⁴⁴ Вайсфельд И.В. Сценарий — произведение литературы и искусства // Мастерство киносценариста. М.: ВГИК, 1979. С. 6.

⁴⁵ Мастерство киносценариста. М.: ВГИК, 1979. С. 9.

независимо от воплощения на экране — вот принцип, сложившийся в среде советских кинематографистов и получающий все большее признание повсюду. Иные кинематографисты за рубежом, защищая эту идею, называют ее советской концепцией сценарной литературы. И это действительно так»⁴⁶. Таким образом, необходимо констатировать существование особой советской кинодраматургической теории, предусматривающей отношение к киносценарию как к самостоятельному художественному тексту. Сценаристы, чьи тексты будут анализироваться в практической части работы, обучались в русле этой теории, и их творчество стало одним из самых плодотворных периодов отечественной кинодраматургии.

Но также стоит иметь в виду и еще одно явление, благодаря которому советская кинодраматургия испытала взлет в 1960-е годы, — создание Высших сценарных курсов.

В июне 1956 года приказом Министерства культуры СССР по инициативе и под руководством кинорежиссера Ивана Александровича Пырьева на киностудии «Мосфильм» открывают Высшие режиссерские курсы. Спустя четыре года (25 мая 1960 года) были образованы Высшие сценарные курсы. 11 мая 1963 года два эти учреждения объединяются и преобразовываются в Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров. Юрий Клепиков, известный советский сценарист, принадлежавший к числу самых первых выпускников курса, которые поступали в том же 1963 году, вспоминает: «Когда-то давно Андрей Битов, выпускник Высших сценарных курсов, назвал это уникальное учебное заведение кинематографическим Лицеем. Как это верно! Уникальность состояла в том, что в стране тоталитарного режима, в самом центре Москвы образовался учебный островок, освобождавший своих обитателей от всяких казенных обязательств, кроме приятной обязанности написать некий текст, похожий на сценарий. Никаких экзаменов и зачетов. Ничего — кроме лекций, увлекательных кинопросмотров и занятий в мастерских <...> Дух

⁴⁶ Там же. С. 36.

лицеизма возникал даже не из этих преимуществ, а из самой возможности тесного собрания трех десятков молодых людей. Среди них оказалось немало блестящих и одаренных личностей, позже снискавших известность и славу на разных художественных поприщах. Само возникновение курсов представляется мне сегодня таинственным действием Провидения...»⁴⁷. Киновед Н.М. Зоркая подхватывает мысль Клепикова: «Кроме Провидения своим рождением курсы были обязаны оттепели»⁴⁸. В. Фомин и вовсе назвал Курсы «кинороддомом» страны, который в какой-то «даже перехватил инициативу у ВГИКа и оказался главной кузницей лучших кадров нашего кино»⁴⁹. Преподавали и во ВГИКе, и на Курсах одни и те же педагоги, но существование сразу двух учебных заведений, готовящих сценаристов, помогло проявить себя большему количеству талантливых молодых кинематографистов. Курсы не только подготовили сценарные кадры, но из этого «лица» вышли писатели Алесь Адамович, Мар Байджиев, Андрей Битов, Резо Габриадзе, Фридрих Горенштейн, Владимир Маканин. Этот факт может стать еще одним подтверждением того, в каких близких отношениях в отечественной школе находятся сценарное и литературное мастерство.

Иными словами, 1960-1980-е годы можно считать тем периодом, в который советская кинодраматургия испытала творческий взлет. Сложившаяся школа советского сценария не только сформулировала мощную кинодраматургическую теоретическую основу, но и дала образцы текстов, ставшие классическими, а также воспитала сценаристов в двух основных кинематографических высших учебных заведениях, во ВГИКе и на Высших курсах.

В последующие годы отношение к сценарию сильно изменилось. Среди интересных трудов по теории кинодраматургии, появившихся позднее, в постсоветское время, стоит отметить «Кино между адом и раем» А.Н. Митты (1999), «Кинематограф и теория восприятия» Ю.Н. Арабова

⁴⁷ Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 313.

⁴⁸ Кинематографический лицей, или Высшие сценарные курсы // <http://www.portal-slovo.ru>

⁴⁹ В. Фомин. Лаборатория // После оттепели. Кинематограф 1970-х / Под ред. А. Шемякина и Ю. Михеевой. М.: НИИ Киноискусства, 2009. С. 327.

(2003), «Сценарное мастерство» Г.Н. Фрумкина (2008), «Историю на миллион» Р. Макки, очень популярную в современных отечественных киношколах⁵⁰, «Драматургию фильма» Л.Н. Нехорошева (2009).

В книге «Кино между адом и раем» А.Н. Митта делает установку, прежде всего, на практическое обучение мастерству киносценарии, ориентируясь скорее не на сценарий, а на историю. Ученик М.И. Ромма, А.Н. Митта пишет своего рода самоучитель, который отходит от теории «советской школы» и опирается на американскую систему трехактной структуры, сформулированную киносценаристом Сидом Филдом. В основе каждого сценария, по этой теории, лежит конкретная история, которая состоит из трех ключевых актов, сменяющих друг друга последовательно на «поворотных точках». Мельчайший элемент в этой структуре — событие, конкретное действие. И, следовательно, из всех возможных способов создания образов героев А.Н. Митта выбирает один — описание его действий, из которых и выстраивается «история». «История» для А.Н. Митты — это синоним драмы, и, что важно, за примерами он обращается именно к драматическому искусству — к театру Шекспира, Мольера, Чехова и др.: так киносценарист подчеркивает связь именно кино и театра: «Каждое мгновение драмы персонажи действуют. Они чего-то хотят и добиваются. Если их действия не создают конфликта, драма вянет и превращается в повествование»⁵¹. Для А.Н. Митты процесс создания сценария не самодостаточный процесс, а только этап в процессе создания фильма. Самое важное для киносценариста, который ориентируется на зрелищность, на восприятие зрителя, — придумать интересную «историю», конструируя только каркас будущего фильма — сюжет (последовательность действий) как проявление характеров персонажей, но ни

⁵⁰ Киносценарист, зав. кафедрой драматургии кино во ВГИКе и руководитель сценарной мастерской Юрий Арабов на вопрос, какие книги по сценарному мастерству он советует своим студентам, отвечает: «Книгу Митты и учебник Макки» // Из интервью с Ю. Арабовым.

⁵¹ Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасае, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: Зебра Е, 2005. С. 275.

в коем случае не превратить ее в литературное произведение, которое еще придется адаптировать в сценарий.

Этот же подход — создания «истории», а не сценария — лежит в основе книги Роберта Макки «История на миллион». Для Р. Макки, как и для А.Н. Митты, придумать крепкий сюжет, в котором действуют интересные персонажи, — это означает написать сценарий: «От царя Эдипа до Фальстафа, от Анны Карениной до лорда Джима, от грека Зорбы до Тельмы и Луизы мы имеем дело с виртуозным рассказыванием историй, определяемым соотношением характера и структуры»⁵². То есть с этой точки зрения — создания «историй на миллион» (что является синонимом хорошей истории, так как только ее можно «продать») — американский исследователь подходит не только к киносценарию, но и вообще к любому тексту.

В книге «Драматургия фильма» Л.Н. Нехорошев следует советской традиции кинодраматургии. Он устанавливает связь между способами создания образа героя и типом киносюжета. И соответственно выделяет четыре типа киносюжетов — драматический, эпический, лирический и повествовательный, определив для каждого «инструментарий» в выборе темы, идеи будущего фильма, построения сюжета, изображения персонажей: «Какие же существуют способы для изображения человеческой личности на экране? Таких способов несколько. Они отличаются друг от друга в зависимости от вида сюжета»⁵³. Этот «жанровый» метод Л.Н. Нехорошев заимствует у В.К. Туркина, который говорил, что именно изучение кинодраматургических жанров чрезвычайно обогатит кинотеорию. В предисловии к изданию Л.Н. Нехорошев указывает: «В основу предлагаемого учебника положен лекционный курс «Теория кинодраматургии», который в течение многих лет читался автором на сценарном и режиссерском факультетах ВГИКа. В книге использован почти тридцатилетний опыт автора в редактировании сценариев и фильмов на

⁵² Макки Роберт. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина Паблишер, 2011. С. 119.

⁵³ Нехорошев Л. Драматургия фильма: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 2009. С. 206.

киностудии «Мосфильм»; опыт собственной сценарной работы, а также руководства сценарными мастерскими и аспирантами кафедры драматургии кино ВГИК»⁵⁴. Исследователь пытается создать пособие, которое объединяет результаты работы его «учителей» (среди них он называет В.К. Туркина, И.В. Вайсфельда, Р.Н. Юренева) и собственные выводы, продолжающие развитие отечественной сценарной школы.

Существование ее традиций сегодня подтверждает и переиздание классического учебника В.К. Туркина «Драматургия кино» в 2007 году.

Сценаристы, воспитанные в русле советской школы, подходили к созданию сценария как к писательской работе, поэтому закономерно, что изучение их произведений может подвергаться литературоведческому анализу. Важным элементом «мира» произведения является система его персонажей. Каждый из родов имеет определенный набор средств для их изображения. Чтобы определить тот, который характерен для киносценария, необходимо установить его родовую принадлежность.

Это пограничное существование между драмой и повествованием — свойство, которое было присуще кинематографу уже на раннем этапе развития. В 1916 году будущий теоретик кинодраматургии В. Туркин публикует в журнале «Пегас» статью, где пишет: «Для драмы и комедии чрезвычайно важно слово, его интонации, его смысл. Для драмы нужен голос, сильный и выразительный. Без слов не полна жизнь героев драмы, непонятны их борьба, их страдания и победы. Не то в повести. Она рассказывает нам о героях больше, чем заставляет их самих говорить о себе. Она рисует их переживания. Как раз то, что делает и экран»⁵⁵. Необходимо помнить, что на раннем этапе развития кино было немым, поэтому исследователь утверждает, что «голос, сильный и выразительный», произносящий «слова», — это часть драмы, но не фильма, в котором важнее «переживания», эмоции, соответственно их создающая атмосфера. Но даже когда появится возможность диалога на экране, это качество художественной

⁵⁴ Там же. С. 6.

⁵⁵ «Пегас», №8.

цельности сохранится. Именно о нем как о существенном отличии кино и литературы от драмы говорит и В.Е. Хализев.

Он сближает киносценарий с эпосом и драмой: «Ближайшими «соседями» драмы являются эпос как род литературы и сценарная форма»⁵⁶, но при этом делает важное замечание: «Сценарная драматургия своей структурой в большей мере подобна эпическим жанрам, нежели драматическим»⁵⁷. Сближает эпические и сценарные произведения отношение к «речевому пласту» — они, в отличие от драматического произведения, помещают его «внутри» действия. В драме «художественная вымышленная реальность целиком «выговаривает» себя саму»⁵⁸. В эпосе и сценарии речь, диалоги и монологи конкретных персонажей, — только часть общего сложного действия. Но даже если использование речи как одного из главных приемов ведения повествования и характеристики действующих лиц сближает драматическое произведение и киносценарий, само ее качество в них отличается.

Не только литературоведы, но писатели, сценаристы и режиссеры указывают на внутреннее, существенное родство сценария с эпическими произведениями.

Писатель Томас Манн называл кинематограф, не отделяя сценарий от фильма, «зримым» повествованием и отмечал, что он куда ближе к повествованию, чем к драме. Он есть зримое повествование — жанр, с которым не только можно мириться, но на будущее которого можно возлагать большие надежды»⁵⁹ (из письма к Людовигу Кунцу от 12 июля 1955 г.).

Поэтому далеко не случаен тот факт, что на начальном этапе развития кино в основном снимались фильмы-экранизации — в литературных произведениях создатели первых кинокартин находили подробные описания

⁵⁶ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 38.

⁵⁷ Там же. С. 50.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. С. 369.

мизансцен, действующих лиц, сюжетной последовательности. Но и позже режиссеры продолжали находить ценные «режиссерские» подсказки у писателей. С.М. Эйзенштейн, говоря: «У каждого писателя надо знать, что изучать», — в качестве учебных пособий использовал не сценарные тексты, а классическую прозу. Благодаря ей, по мнению режиссера, можно постигнуть законы монтажа, построения мизансцен и выработки стиля. Но не каждое литературное произведение способно стать готовым режиссерским сценарием: несомненно, призывая учиться на классике, Эйзенштейн обращается к эпическим текстам (в этом ряду — произведения Диккенса, Золя, Пушкина, Гоголя, Бальзака) в силу их большей выразительности. То есть литературу можно признать «тем неиссякаемым источником, откуда кинематографисты черпают не только сюжеты, но часто и те художественные приемы, которые потом преподносятся как оригинальнейшие формальные новшества»⁶⁰. В статье «Литература и кинематограф», режиссер, например, замечает, что, приступая к работе над каждым фильмом, он перечитывал романы Эмиля Золя: «Перед каждой новой работой — соответствующий том из его энциклопедии. Перед “Стачкой” — “Жерминаль”. Перед “Генеральной линией” — “Землю”... Пудовкина крыл за то, что не перечел “Деньги” перед съемкой биржи для “Конца Санкт-Петербурга”»⁶¹. Не каждого писателя Эйзенштейн считал «кинематографичным», но значимо уже то, что находил в литературе образцы готовых сценарных форм.

М.И. Ромм для построения мизансцены для экранизации рассказа Ги де Мопассана «Пышка» обратился к литературному первоисточнику: ему нужно было правильно выстроить кадр — расположить актеров в дилижансе. После нескольких безуспешных попыток сделать это М.И. Ромм обнаружил, что в рассказе уже была четко прописана мизансцена: «Мопассан во время всего развития действия непрерывно видит мизансцену; таким же видением

⁶⁰ Габрилович Е. Кино и литература. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1965. С. 28.

⁶¹ Эйзенштейн С. М. Литература и кино // Избранные произведения в 6 томах. Том 5. М.: Искусство, 1964. С. 525.

должен обладать режиссер»⁶². Эти примеры подтверждают, что эпические произведения и киносценарий связывают прочные родственные связи, которые и могут стать предметом теоретических изысканий.

Есть также и мнение, что в киносценарии заложены двойные возможности: что-то он заимствует у эпического произведения, что-то — у драмы. Евгений Габрилович полагал, что «киносценарий — это своеобразное соединение повести и пьесы»⁶³. Всеволод Пудовкин и вовсе определил два метода работы над киносценарием: «Сценарий может быть построен «драматургически», и он будет подчинен законам, управляющим конструкцией драмы. В иных случаях он может быть сближен с романом, и, следовательно, обуславливаться иными закономерностями построения»⁶⁴. Интересно, что именно об этом жанровом разделении, видится, и пишет Л.Н. Нехорошев, когда утверждает, что у каждого киносюжета (эпического, драматического, повествовательного, лирического) есть свой «инструментарий», в частности и для построения образа героя.

1.1. Образ героя в кинодраматургии

При анализе эпического и драматического произведений особую важность приобретает изучение образа героя. Для киносценария, который как жанр находится на стыке двух этих родов, это также правомерно. Как произведение пограничное между драмой и эпосом киносценарий выбирает такие «инструменты», которые могут принадлежать как первой, так и второму, но с важным условием — чтобы они были предельно выразительны и необходимы для экранизации.

Образ героя в литературном произведении, как правило, складывается из двух составляющих: описания внутреннего мира и внешнего поведения:

⁶² Из стенограмм лекций, прочитанных на I курсе режиссерского факультета в марте-апреле 1955 г. М., 1960.

⁶³ Габрилович Е. Книга сценариев. М.: Искусство, 1959. С. 260.

⁶⁴ Пудовкин Вс. Киносценарий (Теория сценария). М.: Книгоиздательство РСФСР, 1926. С. 5.

«Аналитический шаг в восприятии персонажа выделяет в его составе («строении», «структуре») основные составляющие, слагаемые: духовное ядро, эмоционально-волевой мир, формы сознания, формы поведения»⁶⁵. В киносценарии, который всегда предназначен экранизации, отношение этих элементов друг к другу имеет особое качество: через внешнее в своем герое сценарист должен стремиться как можно более зримо выразить внутреннее. «Если духовная устремленность повествователя и лирического героя воплощена преимущественно в их речевом самораскрытии, то «содержательная форма» персонажа включает в себя описание наружности, жестово-мимического поведения, стиля бытового окружения, то есть достаточно широкий спектр выразительных деталей и подробностей»⁶⁶, — пишет С.А. Мартянова. Это описание выразительнее всего именно в повествовательном произведении, а не драматическом, традиционно не распространяющемся о «формах поведения» и для раскрытия характера героев чаще использующем диалог.

В.Е. Хализев справедливо полагает, что в киносценарии диалог не имеет первостепенного значения («Сценарная драматургия своей структурой в большей мере подобна эпическим жанрам, нежели драматическим: доминирующий речевой пласт здесь, как и в повествовании, является внешним по отношению к изображаемому действию»⁶⁷). Сценарист пользуется более широким спектром возможностей для представления своего персонажа, как и автор повествовательного произведения. Писатель «обращает наше читательское внимание не только на существо поступков, слов, переживаний, мыслей персонажа, но и на манеру совершения действий, то есть на формы поведения. Формы поведения — это тип воплощения внутренней жизни действующего лица в совокупности его внешних черт: в жестах, мимике, интонации, манере говорить, в положении тела (позах), а также — в одежде и прическе. Формы поведения — это не просто набор

⁶⁵ Мартянова С. А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир: ВГПИ, 1997. С. 24.

⁶⁶ Там же. С. 25.

⁶⁷ Хализев В.Е. Драма как род литературы. С. 50.

подробностей свершения поступка, а некое единство, совокупность, целостность»⁶⁸. «Формы поведения» — все то внешнее, в чем проявляет себя внутреннее. И далеко не случайно С.А. Мартынова замечает, что «впрямую формы поведения запечатлеваются актерским искусством». «Формы поведения», нашедшие отражение в тексте, — это те самые подсказки для экранизации, которыми должен обладать всякий кинодраматургический текст. Пьеса, как правило, в словесном выражении не обладает таким широким диапазоном возможностей представить в полноте «формы поведения», поэтому при сценической постановке зачастую возникает необходимость в написании режиссерского сценария пьесы.

Возможность уловить тончайшее эмоциональное движение, обрисовать общую атмосферу происходящего принадлежит именно повествовательному произведению. Сценарий как повествовательное произведение уже несет в себе какой-то эмоциональный заряд. Ему необходимо представить в полноте «формы поведения» героя, чтобы его образ получился максимально визуальным, а текст стал тем самым «зримым повествованием», о котором писал Томас Манн. В советской практике внимание к сценарию было повышенным: его читали как практически полноценный фильм, и знаменитые ироничные слова Рене Клера, согласно легенде, сказанные им после того, как один из его сценариев был написан: «Мой фильм готов, осталось его только снять!»⁶⁹ — для отечественных кинематографистов были едва ли не золотым правилом. Сценарий был адресован не только режиссеру, но в первую очередь редактору, от которого зависело, запустят ли сценарий в производство, поэтому впечатление от прочтения киносценария было особенно важно.

Вследствие этого сценаристы, конструируя образ героя, ориентируются скорее не на конкретное описание, а на общее впечатление. «Можно разграничить портреты-описания, которые передают подробности облика человека, и портреты-впечатления, которые передают мнение

⁶⁸ Там же. С. 33.

⁶⁹ Цитируется по: Фрумкин Г.М. Сценарное мастерство. М.: Академический проект, 2008. С. 20.

смотрящего»⁷⁰, — пишут исследователи А.А. Фаустов и С.В. Савинков, классифицируя портреты в художественном произведении. Киносценарий ориентируется именно на впечатление, поскольку не может ставить режиссеру жестких рамок в выборе актера-исполнителя роли. Текст только подсказывает какие-то значимые детали, создающие ощущение, благодаря которому возникают необходимая атмосфера и нужное восприятие героя. При этом важно указать, что текст киносценария вообще не изобилует описаниями внешности героев — чтобы не ограничивать волю режиссера в отборе актеров, которые могут сыграть персонажей. Но сценарист активно пользуется другими способами, чтобы в словесной форме воплотить образы героев, «очеловечить» их. Для него главное — дать впечатление, «очертить контуры» героя. Вот как описывается портрет персонажа в киносценарии Н. Рязанцевой «Голос»: «Но не дошла, потому что столкнулась с композитором Ромашкиным — худеньким, в длинном свитерке, с птичьей шеей и зорким взглядом из-под большого лба»⁷¹. В этом описании нет ничего конкретного, и в то же время оно все состоит из частных и значимых деталей, которые раскрывают нервность и внимательность героя, его художественную натуру. Как уже было сказано, сценарист нередко прибегает к описанию конкретных действий своего персонажа, его мимики — всего, что бы подсказало актеру и режиссеру внутреннее состояние героя. «Зоркий взгляд», «длинный свитерок», «птичья шея», «большой лоб» работают именно на создание впечатления. «Монтажер Людмила Ивановна, худая, смуглая пожилая дама, с непостижимой ловкостью перезарядила часть. В углу возилась с пленками помощница — молчаливая Вероника, время от времени она поворачивала к столу огромные вдумчивые глаза и смотрела сквозь экран»⁷². Все названные персонажи — Ромашкин, Людмила Ивановна, Вероника — в киносценарии «Голос» являются не второстепенными, а даже третьестепенными героями, но благодаря точным определениям, которыми,

⁷⁰ Савинков С.В., Фаустов А.А. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж: ВГУ, 1998. С. 68.

⁷¹ Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007. С. 271.

⁷² Там же. С. 263.

как быстрыми штрихами, наделяет их образы кинодраматург, представляются очень зримо. Большую роль здесь также играет и тот факт, что всех их Н. Рязанцева наделяет именем.

Значимость любого описания внешности в кинодраматургическом тексте очень велика, как и в повествовательном произведении, где «через портретное описание внешнего облика лежит путь к внутреннему портрету персонажа»⁷³. Эта мысль для киносценариста становится едва ли не главным правилом: в описании редуцируется все то, что может редуцироваться, если оно не работает на «внутренний портрет персонажа», его внутреннюю характеристику. «Портретное описание может быть развернутым (подробным) и фрагментарным, кратким, сведенным к одной-двум деталям или просто передающим впечатление»⁷⁴. В киносценарии образы героев строятся именно по второму принципу, так как, во-первых, малый объем кинодраматургического текста вынуждает быть сценариста крайне избирательным в средствах выражения. Во-вторых, все в сценарии работает на его непосредственных читателей, адресатов, которые потом его экранизируют — любая деталь, фраза, предложение, которое описывает героя, становятся значимыми для режиссера, актера, оператора и т. д.

«Девушка смотрела прямо перед собой, на бегущую воду, лицо ее все время менялось, словно она с кем-то говорила или спорила»⁷⁵, — в киносценарии эта сцена будет «работать», так как ее возможно перенести на экран благодаря крупному плану. При этом киносценарий может даже активнее, чем эпическое произведение, обращаться к мимике, к значимым жестам — и наделять движение героя особым смыслом, как это сделано в отрывке из сценария А. Гребнева «Июльский дождь». Девушка, которую описывает сценарист, – главная героиня, которая на протяжении всего действия будет разрешать внутренний спор, пытаться найти ответы на важные нравственные вопросы. Это внимание к мимике как точному знаку

⁷³ Савинков С.В., Фаустов А.А. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж: ВГУ, 1998. С. 66.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Гребнев А.Б. Для кино и театра. М.: Рус. импульс, 2006. С. 111.

душевного состояния — отличительная черта драматургии, кинодраматургии и кинематографа Ингмара Бергмана: «Анна бросает на мужа мрачный подозрительный взгляд», «Фредрик Эгерман неуверенно улыбается, выдвигает вперед подбородок и делает вид, что всецело поглощен пьесой»⁷⁶, «Хенрик смотрит на отца, будто увидел привидение», «Его отец делает легкую гримасу, которая должна изображать улыбку. Хенрик смотрит на него почти с испугом»⁷⁷. У Бергмана особый подход к написанию сценариев: они больше похожи на театральные пьесы, так как их основную часть составляют диалоги («Главное здесь — диалог»⁷⁸, — пишет режиссер о работе над сценарием), но, тем не менее, он не забывает о постоянных ремарках, в которых обязательно дает указание на то, какая эмоция должна быть на лице актера — страх, смущение, раздражение, растерянность и др. При этом именно для Бергмана характерно повышенное число «молчаливых» сцен: прием оказывается очень сильным, когда зритель видит крупный план молчащего героя с выразительной эмоцией на лице.

Иногда сценарист, несмотря на экономию средств изображения героев, может давать развернутые описания характера персонажа: «Жене Пряхину доставалось в жизни всякое: характер такой — крутой и вспыльчивый, но его никогда не терзали сомнения в том, что он прав, он доволен был своей мужественной внешностью и повадкой, и потому превратности судьбы переносил стойко. Они здесь не унывал, в этом городишке, куда его забросили неприятные, можно сказать, скандальные обстоятельства»⁷⁹. Это описание невозможно воплотить на экране, но она не воспринимается как избыточная, лишняя, это значимая «подсказка» для режиссера и актера, которая помогает правильно понять, воспринять образ.

Или, например: «Игорь принадлежал к счастливому племени неуравновешенных людей, которые срываются без чемодана в другие города и идут себе, насвистывая, будто лужи, и морозящий дождик, и

⁷⁶ Бергман И. Осенняя соната: Киноповести / Пер. с англ. и шведск. М.: Известия, 1988. С. 31.

⁷⁷ Там же. С. 33.

⁷⁸ Там же. С. 236.

⁷⁹ Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007. С. 585.

неприкаянность — это как раз то, чего им хотелось»⁸⁰. Использование подобного приема характеристики героя — отличительная особенность кинодраматургии Н. Рязанцевой, которая стремится каждому герою, пусть и второстепенному, подарить судьбу, отдельную биографию и характер. Благодаря этому в ее довольно камерной кинодраматургии (каждый ее сценарий — бытовая история) рождается какой-то свой мир, населенный не просто безликими фигурами, а живыми людьми. Именно поэтому, собственно, практически каждый герой в кинодраматургии Н. Рязанцевой получает имя, на что было обращено внимание выше. Так, используя указанный прием, сценарист словно становится на позицию всезнающего писателя, расшифровывающего читателю, как правильно следует понимать характер героя.

При этом представление персонажа в эпическом, драматическом и кинодраматическом произведениях происходит по-разному. В первом оно, в большинстве случаев (хотя все может быть по-разному в каждом конкретном произведении), сопровождается подробным описанием портрета героя, которое дается единственный раз и больше не повторяется за исключением тех случаев, когда, например, возникает необходимость сделать указание на какую-то значимую деталь (скажем, плечи Элен Курагиной). Пьеса зачастую вообще лишена портретных характеристик (или они также даются при представлении действующих лиц). Кинодраматическое произведение в этом смысле занимает пограничное положение между двумя родами: сценарист, как и драматург, старается избежать развернутых портретных описаний, но, как и автор эпического произведения, активно обращается к значимым деталям, которые помогут буквально одной фразой выразить впечатление от облика героя. Например, такой мы впервые видим главную героиню в сценарии Виктора Мережко «Родня»: «Мария Коновалова, крепкая тетка лет пятидесяти...»⁸¹: описание совершенно лишено какой-то конкретности. Так представляется главный персонаж в сценарии Натальи Рязанцевой «Крылья»:

⁸⁰ Там же. С. 609.

⁸¹ Мережко В. Полеты во сне и наяву: [киносценарии]. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 163.

«В эту очередь затесалась женщина, не очень молодая, толстеющая»⁸². Эти краткие характеристики героинь задают необходимое направление в поиске актрисы, способной воплотить образ, ни в коем случае его не ограничивая. В киносценарии «Слово для защиты» Александр Миндадзе и вовсе не описывает портрет героини (он ведет действие от ее лица), тем самым давая понять, что ее внешние характеристики не играют никакой роли, а вся суть персонажа раскроется в его поведении. Для себя самой героиня — загадка, поэтому сценарист намеренно выбирает для нее профессию адвоката — невозмутимого, спокойного, закрытого, даже как будто отстраненного. Одной из самых интересных для понимания образа героини оказывается сцена, когда героиня смотрит видеопленку с собственным участием, записанную десять лет назад, — и понимает что-то важное о себе: «Кто-то толкает меня в темноте, но я и сама уже давно неотрывно смотрю на худенькую девушку <...> Она, пожалуй, даже застенчива, эта девушка, сидит чуть на отшибе <...> Но вот поднимает глаза, и я с удивлением замечаю, что взгляд ее не только робок, но и тверд, полон упрямства и непонятной мне сейчас решимости <...> Мне кажется, что в какое-то мгновение мы даже встречаемся глазами и она смотрит на меня без улыбки, строго и даже, пожалуй, осуждающе»⁸³. Подобную сцену довольно сложно перенести на экран в силу ее «литературности». Персонаж может анализировать собственное поведение в высшей степени осмысленно в сценарии только с помощью слова, эту рефлекссию не передать иначе — Александр Миндадзе, чей стиль отличает лаконичность, выразительная емкость, был вынужден «расшифровать» мысли своей героини. По этим причинам, в силу исключительной литературности приема, в фильм Вадима Абдрашитова эта сцена вошла в измененном виде (героиня вместе со своими друзьями просто наблюдает за самой собой десятилетней давности и видит себя убежденно спорящей, более настойчивой, и один из персонажей замечает, что раньше у людей было о чем спорить, то есть были идеалы, а теперь они «устали» и

⁸² Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007. С. 511.

⁸³ Миндадзе А. Отрыв: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007. С. 45.

просто хотят спокойной размеренной жизни «без глубокомысленной мины, без поисков смысла, без самокопания»). Вероятно, что осуждающий взгляд передать достаточно сложно, легче найти более зримое воплощение смысла ситуации. Но, вероятно, этот прием был использован не для того, чтобы быть в прямом смысле воплощенным в фильме, но дать режиссеру необходимую подсказку об идее будущей картины. И, несмотря на отказ от него, режиссер сумел передать ощущение внутренних поисков героини: в том числе через само действие, диалоги.

Эта постоянная рефлексия — в том числе и через отношение других действующих лиц, через действие, — способна стать основной идеей целого фильма. В связи с этим можно обратиться к замечанию, сделанному С.А. Мартьяновой: «Формы поведения нередко выдвигаются на авансцену произведения, а порой предстают как источник серьезных конфликтов»⁸⁴. Можно констатировать, что этот тип сюжета, состоящего из «форм поведения» как «источников серьезных конфликтов», для отечественного кинематографа 1960-х — 1980-х годов является, пожалуй, преобладающим и поэтому анализ именно форм поведения представляется наиболее адекватным для исследования характера героев советских кинодраматургических произведений этого периода.

Открытие такого типа сюжета и такого способа изображения героя для советского кино произошло во второй половине 1950-х, когда событийная насыщенность фильмов предыдущих десятилетий сменяется рефлексией и погруженностью в себя, в решение «трудных» вопросов. В 1935 году на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии литературовед С.С. Динамов прочитал доклад «Нам не нужен иллюзорный оптимизм», в котором звучали требования создавать образы деятельных героев, ярких характеров, как положительных, так и отрицательных: «Голос эпохи, как голос героев — вот такой характер, который нам нужен <...> Дайте врага во всей полноте психологии его, во

⁸⁴ Мартьянова С.А. Образ человека в литературе. С. 39.

всей полноте его мышления. Мы должны знать нашего врага в лицо. Раскройте врага так, чтобы мы ваше отношение видели через образ. Но нужно создать образ врага так, чтобы мы попали, стреляя в него, в лоб, а не в его тень <...> Главный герой нашего кино — это строитель социализма <...> Характер в его действии, мысль в ее развитии, жизнь, выраженная как процесс, — это сюжет»⁸⁵. Каждый тезис этого доклада утверждает активно действующего, неизменно оптимистичного героя, спешащего в будущее и поэтому обеспечивающего событийную насыщенность: он вечно в работе, вечно в движении, в совершении подвигов, на собрании у трибуны, бдительный, находится в поиске врагов государства или пытается исправить оступившегося товарища. Полнота характера, о которой говорит С.С. Динамов, в данном контексте читается как однозначность его понимания, цельность образа. Такое требование предъявлялось не только к образам злодеев, но и положительных персонажей: мир фильмов этой поры делится на черное и белое — без психологических полутонов.

Кинематограф периода 1953-1959 гг. (такие временные рамки определяет хрестоматия по «Истории отечественного кино», выпущенная НИИ киноискусства) делает первые шаги по отходу от этой схемы к принципиально новому изображению характера: «Вместо Героя — “замечательного человека” — рядовой, “обыкновенный человек”. Вместо наджизненного, эталонного — повседневное, будничное. Вместо павильона и помпезной статики — улица, движение камеры. Резко помолодели персонажи. На экранах замелькали детские лица. Меняется сам тип героя: всезнающего резонера сменяет персонаж думающий, сомневающийся, которому даже позволено быть несчастным»⁸⁶. Одной из знаковых картин этого времени можно считать фильм «Весна на Заречной улице» (1955, авторы сценария — Феликс Миронер, Марлен Хуциев), в котором через лирическую историю любви показываются движения души героев, через описания их каждодневной жизни проявляются глубокие и искренние

⁸⁵ История отечественного кино. Хрестоматия. С. 251-252.

⁸⁶ История отечественного кинематографа. Хрестоматия. С. 427.

чувства. По меткому замечанию М. Туровской, в этом фильме «быт <...> не только выражает характер, но и складывает характеры»⁸⁷. Иными словами — в быту, через «формы поведения» и проявляется суть персонажей Миронера и Хуциева. Эту мысль можно подтвердить цитатой из книги Льва Аннинского «Шестидесятники и мы»: «Хуциевская интонация — это прозрачность душ, когда сквозь убогое и временное просвечивает в человеке живая, пульсирующая совесть, и оба эти начала тонко взвешены и взаимопроникают друг в друга — не как внешнее действие, но именно как просвеченное состояние»⁸⁸. С этого времени в советском кино все чаще стал появляться герой не действующий, а думающий, погруженный в себя. В 1960-е годы внимание к такому герою станет еще пристальнее, так что будет найден новый тип сюжета: «Традиционные способы сюжетостроения и раскрытия драматического конфликта отходят на второй план, уступая прихотливому движению потока жизни. “Фильмом без интриги” назвал этот тип киноповествования критик Виктор Демин, автор вышедшей во второй половине 60-х одноименной книги, зафиксировавшей эту характерную для мирового кино тенденцию»⁸⁹. Это тот самый лирический тип сюжета, о котором пишет Л.Н. Нехорошев в связи с особенностями изображения героя в кинодраматургии. И самой главной особенностью положения героя в лирическом сюжете он называет «вглядывание в себя». Описание частного случая заменило эпический охват событий. В этой связи интересно суждение М.И. Ромма, сделанное в 1962 году, о фильме «Война и мир», снятом С.Ф. Бондарчуком, как ему кажется, в манере картин прошлых лет: «Фильм «Война и мир» будет в четырех сериях. А я прежде снял бы один эпизод и посмотрел бы, как будет изображаться Пьер или Андрей. По-моему, выход не в том, чтобы делать бесконечно длинные картины. Мне кажется, что подробность наблюдения и глубина мысли заменят нам широту скольжения по событиям. Подробность наблюдения — одна из примечательных

⁸⁷ Туровская М. Марлен Хуциев // Молодые режиссеры советского кино. Л.: Искусство, 1962. С. 32.

⁸⁸ Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991. С. 213.

⁸⁹ История отечественного кинематографа. Хрестоматия. С. 468-469.

особенностей нового киноискусства»⁹⁰. В этой опоре на психологичность, в тяготении к изображению внутреннего мира (пусть в большей степени и посредством выразительных приемов, которые могут быть использованы при экранизации) киnodраматургия этой поры особенно сблизилась с литературой и, возможно, поэтому стала в какой-то мере самодостаточнее, «литературнее».

Наконец, постепенно меняется даже способ изображения отрицательного героя: предпринимаются попытки понять его психологию, причины его поступков. В полной мере этот тип врага будет отражен в многосерийном фильме Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». По словам кинокритика, «фильм с таким поворотом в драматургическом построении сюжета и не мог появиться в сороковые годы. Понадобилось время для обновления самих форм жизни, а вместе с ними — и эстетических форм искусства, обусловивших тенденции максимального приближения к жизненным реалиям, к достоверности факта, документа»⁹¹. Попытки приблизиться к психологической и документальной достоверности привели к совершенно новому взгляду на врага, невозможному в предыдущие десятилетия. На роль главного отрицательного персонажа режиссер выбирает актера Леонида Броневго, сумевшего сыграть сотрудника гестапо не как жестокого садиста, а обаятельного человека с чувством юмора и адекватной оценкой событий, вызывающего уважение за свой острый ум и проницательность. Актеры Олег Табаков, Анатолий Куравлев, Юрий Визбор, также воплотившие образы эсэсовцев, были симпатичны советскому зрителю, который заранее был уже готов отнестись к их отрицательным героям неоднозначно.

«Вглядывание в себя» в 1960-е годы становится характерной чертой не только взрослых героев, но и героев-детей и героев-подростков. Фильмы Ю. Карасика «Дикая собака Динго» по сценарию Анатолия Гребнева (1962) и А. Митты «Звонят, откройте дверь» по сценарию Александра Володина

⁹⁰ Ромм М.И. Избранные произведения: В 3-х тт. Т. 1. М., 1980. С. 289-303.

⁹¹ Павлова М. Павел Кадочников. М.: Искусство, 1991. С. 84-85.

(1966) рассказывают о девочках-подростках в схожей лирической манере, как никакой другой подходящей произведениям о подростке, который пытается найти ответы на сложные вопросы, внимательно анализируя свои поступки и поведение окружающих: «В фильме отчетливо чувствуется стремление показать те глубинные процессы жизни, которые ускользают от обычного глаза. Нет в нем той внешней занимательности, которая иногда подменяет подлинное содержание, но есть большая, увлекательная глубина мыслей и чувств»⁹², — говорится в «Истории советского кино» о фильме «Звонят, откройте дверь». Тем интереснее, что эту «глубину» демонстрирует именно юный персонаж.

Буквально чуть ли не впервые в советском кино для детей и юношества показан герой-ребенок, герой-подросток, который не думает об отличной учебе или внеклассной работе (хотя идеалом все равно остается «отличник» или на худой конец «хорошист»), но гораздо активнее ведет внутреннюю жизнь — задумывается о своем отношении к миру, о чувстве первой любви, о том, что хорошо и плохо, но не так, как об этом написано в школьном учебнике, а так, как получается в жизни. Наконец, фильму («Звонят, откройте дверь») присуще то же, совершенно в духе этой новой, «оттепельной», волны, внимание к быту, в котором в самом лучшем смысле растворен человек, так что через иллюстрацию будничной жизни, повседневных «форм поведения» просвечивает его суть: «Володин и Митта не перешагивают через конкретность жизни, спеша к конечным выводам. Они изучают ее, пристально присматриваясь к, казалось бы, привычным вещам, по которым равнодушный взгляд обычно скользит, и открывают в них неизвестное, особенное. Зоркости их глаза и слуха можно позавидовать»⁹³, — отозвался кинокритик и киновед Ю.М. Ханютин сразу же после выхода фильма на экраны. Если раньше взгляд художника стремился широко охватить по-настоящему эпические события, ярко осветить фигуру героя и бросить темную тень на отрицательного персонажа, то теперь он

⁹² История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 309.

⁹³ Ханютин Ю. Зов трубы // Искусство кино. 1966. № 1. С. 25.

становится более внимательным и чутким, яркие краски сменили мягкие и более достоверные полутона.

Еще один важный вывод С.А. Мартьяновой (необходимо напомнить, что он сделан о литературном произведении, но применим к сценарию как являющемуся таковым) заключается в обнаруженной связи между использованием форм поведения и созданием типологии образов: здесь она приводит в пример «авантюрного человека» М.М. Бахтина, «героя во фраке», о котором писала А.И. Журавлёва, «импровизаторский тип личности», ставший предметом изучения И.Л. Альми. Каждый из этих типов был «выведен» именно на основе анализа его специфических форм поведения. Кинематограф же, возможно, выразительнее других искусств передавал тип героя своего времени. С.А. Мартьянова, говоря о драматических произведениях (не упоминая кинодраматические) как о более «фактурных» относительно изображения героя («драма оказывается своего рода средоточием форм поведения»⁹⁴), апеллирует к рассуждению А.И. Журавлёвой о драматических персонажах, являющих воплощенные «образцы для подражания, эталоны житейского поведения»⁹⁵. А кинодраматургия, объединяя в себе свойства эпического произведения (возможность словом описать действия героя) и драмы (концентрация действия, минимализм внешних приемов выражения), одновременно являясь и массовым искусством, еще точнее и быстрее, чем драматическое произведение, создает тип личности, в которой сконцентрировано настроение эпохи.

Пожалуй, именно это качество кинематографа заставило М.И. Ромма сформулировать следующее положение: «Потребность в искусстве, наиболее полно воспроизводящем жизнь во всем ее своеобразии, удовлетворяется ныне более кинематографом, чем театром»⁹⁶. Следует оговорить, что мы цитируем это высказывание не с целью противопоставить кинематограф

⁹⁴ Мартьянова С.А. Образ человека в литературе. С. 52.

⁹⁵ Журавлёва А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М.: Издательство Моск. ун-та, 1981. С. 38.

⁹⁶ Ромм М. Поглядим на дорогу // Искусство кино. 1959. № 11. С. 217.

театру по силе воздействия на зрителя, а чтобы показать, что кино стало действительно столь же значимым и популярным видом искусства, как и театр. Возможно, это качество — вообще (не только «ныне») вневременное свойство кинематографа (и кинодраматургии как его неотъемлемой части), благодаря которому он «являясь “слепком” своего времени, сохраняет в законсервированном виде представления о нормах, идеалах эпохи, воплощенных в художественных образах»⁹⁷. То есть кинематографический (и кинодраматургический) образ несет в себе больше информации о времени, в которое было создано произведение, и, возможно, поэтому быстрее, чем литературный или драматический образ, устаревает. Соответственно кинодраматургия даже точнее фиксирует определенные типы героев эпохи, что делает обоснованным анализ типологии ее героев как выразителей общественных настроений.

В 1950-е годы художник и зритель уже ждали правды, которая была совсем не парадной. В статье «Слова “великие” и простые» Всеволод Некрасов сравнивает два фильма, вышедших в 1958 году практически в одно время, — эпическую «Поэму о море» Александра Довженко и лирических «Двух Фёдоров» Марлена Хуциева, и отдает предпочтение именно второму — благодаря простоте и какой-то достоверной недосказанности: «Да, Довженко любил “великие слова”. Но так ли уж обязательно великие дела требуют именно этих слов?»⁹⁸. В «Поэме» Некрасов не находит достоверных образов героев, которым можно поверить, которые могли бы быть выразителями мыслей и чувств зрителя: «Я слышу слова и мысли Довженко, вложенные в уста Ливанова, Андреева, Царева, Коврова, но никак не людей, с которыми вместе шагаю по улице»⁹⁹. В «Двух Фёдорах» Некрасов увидел такого человека: «В Киеве, в Министерстве культуры УССР, во время обсуждения картины “Два Фёдора” произносились такие слова: “Картина не отображает нашу действительность. Она пессимистична и

⁹⁷ Дашкова Т. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 81.

⁹⁸ Некрасов В. Слова «великие» и простые // Искусство кино. 1959. № 5. С. 61.

⁹⁹ Там же. С. 56.

никуда не зовет. <...> И что это за герой? Угрюмый, неразговорчивый, малообщительный? Разве наш человек такой?» <...> А вот мне, как ни странно, именно с этим неразговорчивым, с виду угрюмым солдатом, только что вернувшимся с фронта, захотелось познакомиться. И нам было бы о чем поговорить»¹⁰⁰. На самом деле, герой остался прежним — это все тот же рабочий и солдат, но изменился именно взгляд на него: теперь мы наблюдаем его не за кипучей работой, а в момент задумчивости. Но именно эти моменты для киноавторов в 1950-1960-е гг. мыслились ключевыми. Так М. Хуциев объясняет выбор героя для фильма «Весна на Заречной улице»: «Было такое чувство, будто мы, впервые попавшие в мартеновский цех, уже не раз встречали этого человека. <...> Конечно же, мы не раз видели его на стенах домов в праздничные дни, в клубах, в домах культуры — на плакатах, на диаграммах, на обложках журналов! <...> Так в течение нескольких минут мы дважды встретились с нашим героем; вернее, с двумя разными — так не похожи были один на другого. Так кто же из них настоящий? Первый — романтически приподнятый, или второй — потный и усталый?»¹⁰¹.

Два отрывка — из статей В. Некрасова и М. Хуциева (обе вышли в конце 1950-х) — наглядно демонстрируют, что именно в 1950-е в советском кинематографе произошел важный смысловой сдвиг в изображении характера человека.

Что касается советских кинодраматургических произведений, призванных стать основой для фильма для детей и юношества — и в 1930-1950-е, и в 1960-1980-е гг., — их авторы, несомненно, стремились найти тот образ ребенка и подростка, который мог бы быть подходящим для своего времени, в мыслях, словах и действиях которого отразились бы общие для всей страны мировоззрение. Если в 1930-1950-е на экране хотели видеть активного пионера-отличника, то после 1950-х характер юного героя меняется. Детские и подростковые образы усложняются, они показываются более естественными, не лишенными недостатков. Меняются и ситуации, в

¹⁰⁰ Там же. С. 58.

¹⁰¹ Миронер Ф., Хуциев М. Облик героя // Искусство кино. 1957. №1. С 128.

которых они существуют. И именно в связи с этим возникают все основания, чтобы разграничивать различные «формы поведения» детей и подростков в этих ситуациях и выделять целую типологию их образов, которые меняются от десятилетия к десятилетию.

Советская кинодраматургия родилась и существовала в особенных культурно-исторических условиях. Желание властей подчинить своему контролю процесс создания фильма поставило фигуру сценариста выше фигуры режиссера, таким образом перераспределив степень ответственности каждого и придав сценарию значение самостоятельного художественного произведения, даже регламентировав это рядом постановлений. «Легитимизация» слова в кинопроцессе произошла и благодаря выходу ряда учебников для академической киношколы. Целые поколения сценаристов, выросшие на идее приоритетной роли слова, создавали кинотексты как самостоятельные и самодостаточные произведения литературы.

Сценарий как жанр, находящийся на периферии искусств визуального и словесного, вынужден прибегать к новым формам изобразительного и в частности — к новым способам иллюстрации характера героя. Сценаристы стремились к более точному использованию так называемых «форм поведения» персонажей, которые позволяли при минимальных словесных средствах полнее и ярче представить внутренний мир, характер героя.

Благодаря «формам поведения» герой произведения приобретает типические черты. Советскому кинематографу блестяще удавалось запечатлеть общественные настроения эпохи, общественные идеалы, в том числе и персонализированные в конкретных типических персонажах киносценариев. В кинодраматургии 1960-х гг. появились новые типы детских и подростковых персонажей, отличные от своих сверстников из киносценариев предыдущих советских десятилетий. В течение трех десятилетий эта образная система постоянно менялась и пополнялась, и как именно проистекал этот процесс, будет проанализировано в Главе II.

Глава II. Трансформация образов подростков в советской кинодраматургии: от 1960-х к 1980-м гг.

Отказ от нормативного героя в кинопроизведении и желание найти жизненно верный образ персонажа, не сводящийся только к социальной характеристике, а максимально индивидуализированный, наиболее явно обозначились в 1950-1960-е гг. и в том числе в кинематографе для детей и юношества.

Важную роль сыграл тот факт, что именно в 1960-е в советском кино наконец формируется «школьный фильм». Киновед Л. Аркус в своей статье «Приключения белой вороны: Эволюция “школьного фильма” в советском кино», находит несколько причин, почему так неохотно кинематографисты 1930-1940-х гг. подходили к «школьной теме»: «Во-первых, школа как территория была фактурой слишком опасной для кино, т. к. она всегда выглядит как модель государства. Во-вторых, школьник как носитель драматического действия вне категорий героического был невозможен, конфликты и драмы ему не были положены по определению. Ребенок как центральный персонаж мог быть только героем, классовым борцом — за эти рамки никто не выходил. Невозможно было предположить, что детская среда может родить драматический конфликт. Но самая главная причина в тех изменениях, которые претерпела государственная педагогическая концепция. В 20-е годы основной педагогической идеей была идея «перевоспитания»...»¹⁰². Именно изображение класса или школы «как модели государства» дало возможность показать все многообразие индивидуальностей, ее составляющих, и в этой связи заговорить о типологии детских и подростковых персонажей, так как в небольшом пространстве школы или класса всегда складывается значительное число ситуаций,

¹⁰² 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.

интересных с точки зрения поведения самих ее участников — детей и учителей.

Цепь этих школьных событий, как правило, и составляет драматический конфликт, который очень часто раздваивается: происходит не только между самими детьми, но и между взрослыми. Таким образом авторы пытаются максимально обобщить ситуацию, вывести конфликт на более масштабный уровень: возникают соответствующие пары «ребенок-взрослый», указывая на то, что определенная модель поведения является типовой.

Нельзя констатировать отказ от идеи «перевоспитания»: она так или иначе осталась. Очевидно, что кинематографисты 1960-1980-х увидели в «школьном» возрасте период значимый и драматически насыщенный, что позволило им изменить на него взгляд, выстроить новые концепции детства, отрочества и юности. Л.А. Зайцева в книге «Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов» утверждает появление в значительном числе кинопроизведений в этот период типа «молодой герой», объединившего довольно разнохарактерных персонажей: «... критика спонтанно выдвинула их основной типологический признак — возраст, начало вхождения в самостоятельную жизнь. Момент самоосознания и самоутверждения человека, впервые заявляющего о себе: вот я. То есть, внесоциальная, природная данность, лежащая за пределами классовой принадлежности, определила поведение героя. Она становится ведущим объединяющим признаком большой группы фильмов 60-х годов. Юность, свойственная ей душевная открытость, отдельность новых героев, безусловно, образуют их родство»¹⁰³. Изменилось отношение взрослых к детям и подросткам, поэтому «школьная» тема и превратилась в столь благодарный художественный материал.

Л. Аркус также указывает, что основы «школьного фильма» между тем закладываются еще в предыдущий период — в позднесталинском

¹⁰³ Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. М.: ВГИК, 1991. С. 38-39.

кинематографе, в конце 1940-х. Это мотив «белой вороны», противостоящей целому коллективу, — вообще традиционный для сталинского фильма: он применял его с воспитательной целью.

Ярко этот мотив проявляется, например, в фильме 1948 года «Красный галстук», снятом по сценарию Сергея Михалкова. Главный герой — школьник Валерий Вишняков, которого исключают из пионеров, лишают почетного права носить пионерский галстук и значок и которому даже устраивают бойкот. Чтобы заслужить прощение коллектива, мальчик должен исправиться — преодолеть вмененный ему в вину эгоизм.

Валентин Листовский из фильма «Аттестат зрелости» (1954) по сценарию Лии Гераскиной проходит то же испытание — отлучение от коллектива и исключение из комсомола. При этом обе ситуации переживаются в почти трагедийном ключе, как самим Вишняковым и Листовским, так их родителями и товарищами, и вся вина возлагается исключительно на «белых ворон». Искупить ее можно единственным способом — публично раскаяться и «причаститься ценностям социалистического трудового коллектива», позиционируемого «как эталон, заверченный образ будущего коммунистического общества»¹⁰⁴. Этот мотив — отказ коллектива от «белой вороны», воспринимаемый как трагедия личности, и ее исправление, чтобы вернуться в его ряды — в 1960-е будет осмыслен по-новому.

Один из первых фильмов, иначе раскрывающих эту тему, — картина А. Салтыкова и А. Митты «Друг мой Колька!» (1961), сценарий которой написан по одноименной пьесе А. Хмелика, еще до появления фильма поставленной А. Эфросом в Московском ТЮЗе и очень тепло встреченной зрителями. Главный герой и пьесы, и кинофильма — положительный двоечник и хулиган Колька (та самая «белая ворона», которую хотят исключить из школы), а главные антагонисты — правильная пионервожатая Лидия Михайловна Иванова и послушный отличник Валера Новиков. Таким

¹⁰⁴ Филимонов В. Оправдание долга, или О происхождении жанра (К феноменологии сценарного творчества Евгения Григорьева.) // Киноведческие записки. 2004. №66. С. 73-124.

образом, авторы дают нам понять, что отныне мера личности изменилась: это больше не общественная активность, послушание и наличие пятерок в дневнике (то, как оценивает твою полезность общество), а личные качества: доброта, искренность, справедливость, резкое неприятие фальши и формальностей.

Главный герой подкупает своей детской непосредственностью: он не хочет тратить свое время на ненужные формальности наподобие сборов на тему «Береги минуту», которые сами по себе являются бессмысленной тратой времени. Поэтому он и уходит с классного собрания, но не из желания сделать что-то плохое, а потому что ему как ребенку на нем очень скучно. При этом положительный герой-взрослый, отрядный вожатый Сергей Руденко с автомобильного завода, оказывается на его стороне и оправдывает поступок:

Иванова (Сергею). Видали?.. Вот что прикажете с такими делать? Это же самое настоящее хулиганство!

Сергей. Хулиганство?.. Какое там хулиганство! Просто... просто тоска тут у вас зеленая, вот и...¹⁰⁵

Едва ли не впервые с 1920-х годов в советском кино звучит мысль о том, что дети не должны заниматься не свойственными своему возрасту занятиями (в фильме «Золотой мед» (1928) детская коммуна занята исключительно пчеловодством, в картине «В город входить нельзя» (1929) дети, вместо того чтобы играть, берут на себя серьезную работу по поимке диверсантов и записывают в них собственных родителей). В фильме «Друг мой, Колька!» тематические пионерские сборы — серьезное, «взрослое» мероприятие, которому советские дети традиционно посвящали значительную часть своего времени. Киновед Валерий Притуленко, характеризуя образ ребенка в сталинском кинематографе, отмечает: «В фильмах 30-50-х годов вы редко увидите детей, находящихся в нормальном для себя состоянии — игре. Экранные ребяташки: а) борются с вредителями

¹⁰⁵ Хмелик А. Друг мой, Колька! М.: Советский писатель, 1980. С. 21.

всех мастей (от шпионов до грызунов); 2) заседают, то есть проводят сборы, собрания, голосования и митинги; 3) трудятся или, в лучшем случае, предаются какому-нибудь развлечению, как правило, не свойственному реальным детям, но зато могущему перерасти в профессию, например — куроводству»¹⁰⁶. Сценаристы А. Хмелик и С. Ермолинский иронически изображают типичный пионерский сбор, тем самым давая понять, что сама его идея совершенно чужда психологии нормального ребенка. В советской детской литературе и ранее появлялось юмористическое изображение «серьезных» школьных мероприятий. Например, в повести Николая Носова «Дневник Коли Синицына» (1950) юные пионеры на собрании не могут договориться о том, какому бы общественно полезному делу им себя посвятить — школьный огород уже завели ребята из второго звена, деревья летом не сажают, а марки всем коллективом собирать глупо. В итоге ребята расходятся, так ничего и не решив — зато у каждого остается время, чтобы погулять и поиграть. В дальнейшем эту мысль — о возвращении ребенка к естественным детским занятиям, прежде всего к интересной игре, — будут активно развивать кинодраматурги Илья Нусинов и Семен Лунгин в киносценариях «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма».

Но, несмотря на выбор нового героя, обстоятельства и система ценностей остаются теми же. Чтобы обрести новый, положительный статус в глазах одноклассников и учителей, Колька должен совершить подвиг, порвать отношения с хулиганами и вернуться в школьный коллектив, отрыв от которого (исключение из школы) воспринимается по-прежнему трагически и самой «белой вороной» и ее окружением. Иными словами, сюжет движется к той же цели — преодолению разрыва отношений между подростком и классом, коллективом.

Новаторство сценаристов заключается в находке удивительных отрицательных образов, совершенно не свойственных кинодраматургии

¹⁰⁶ Притуленко В. Адресовано детям. Кино, политика и люди. 30-е годы. М.: Материк, 1995. С. 106.

предыдущего периода. Старшая пионервожатая Лидия Михайловна и председатель совета дружины Валера Новиков могли бы стать идеальными героями для фильмов в предыдущие десятилетия. Таковые и находились: всегда с каким-нибудь незадачливым юным персонажем, оторвавшимся от коллектива и поставившим свои интересы выше интересов класса и школы, оказывались рядом более мудрые и рассудительные педагоги и товарищи, готовые преподать суровый нравственный урок, пригрозив исключить или исключив из пионеров или комсомольцев.

Но Лидия Михайловна и Валера Новиков изображаются вовсе не идеальными носителями коллективной мудрости. Активный, положительный отличник превращается в доносчика и соглядатая, а образцовая пионервожатая — в сухую бюрократку, не любящую детей. Она сама не чувствует в себе призвания к тому, что ей приходится выполнять: «Вам, конечно, все еще это интересно, в новинку... А поработали бы вы лет пять... Все говорят: любить детей, любить детей... Про призвание еще... Да будь хоть какое призвание, за пять лет все так надоест! И не полюбишь всех. Один нравится, а другого... Отвратительные есть мальчишки»¹⁰⁷. Лидия Михайловна не любит детей — и оправдывает это своим чересчур большим опытом общения с ними, в то время как на самом деле является сухой формалисткой, предпочитающей порядок любым естественным проявлениям детского и подросткового возраста — веселым шалостям, и считающей, что дети, как описал В. Притуленко, должны в первую очередь заниматься общественно полезной работой.

Лидия Михайловна и Валерий Новиков — носители того мировоззрения, которое пыталось изжить новое время. Пьеса, а затем сценарий и фильм «Друг мой, Колька!» — для советской культуры рубежа 1950-1960-х годов явление неслучайное. Та же идея — идея избавиться от груза подозрений и доносительства, накопленного за предыдущие мрачные десятилетия, воплотилась в картине «Чистое небо» (1961, сценаристы —

¹⁰⁷ Хмелик А. Друг мой, Колька! М.: Советский писатель, 1980. С. 34.

Даниил Храбровицкий и Григорий Чухрай; режиссер — Григорий Чухрай), вышедшей не только в том же году, что фильм «Друг мой, Колька!», но даже в том же месяце. Главный герой этого фильма — летчик, который в годы Великой Отечественной войны попал в фашистский плен, но вернулся из него и, заподозренный в предательстве, оказался фактически отвергнут обществом. В одной из сцен он восклицает: «Кто это выдумал — что бдительность — это всеобщая подозрительность?!»¹⁰⁸. Этот же риторический вопрос словно задают авторы фильма «Друг мой, Колька!». Они меняют угол зрения на персонажей: во взятом ракурсе «отрицательный» Колька становится героем, а «положительные» Лидия Михайловна и Валерий словно отражаются в кривом зеркале, которое высвечивает и преувеличивает все их недостатки бюрократов. Таким образом, авторы фильма «Друг мой, Колька» нашли образы, которые в дальнейшем станут каноническими для нескольких десятилетий советского кинематографа для детей и юношества, — положительной «белой вороны» и отрицательных активистов и бюрократов. Причем эти роли примеряются равно как взрослыми, так и подростками.

Если в героине Лидии Михайловне образ наставника впервые в советском детском кино был дегероизирован, то учительница немецкого языка Мария Павловна из киносценария Иосифа Ольшанского, Юлия Райзмана и Нины Рудневой, по которому в том же 1961 году была снята картина «А если это любовь?», приобрела еще более драматизированные черты — даже инфернальные. По сути, именно из-за этой героини в сценарии разыгрывается настоящая трагедия подростков.

Сценарий фильма, написанный Иосифом Ольшанским, ставил важный вопрос: как на подростковую любовь должны реагировать взрослые. Киносценарий продемонстрировал один из вариантов разрешения данной проблемы — максимально приближенный к реальности конца 1950-х — начала 1960-х: недаром в его основу легли настоящие трагические

¹⁰⁸ Появление этой картины и подобных ей практически совпало с выходом ряда литературных произведений, в которых также появляются герои с неоднозначным прошлым — бывшие узники концлагерей: самые яркие представители темы — «Судьба человека» (1956-1957) М.А. Шолохова и «Один день Ивана Денисовича» (1962) А.И. Солженицына.

события — история о несчастной любви и самоубийстве¹⁰⁹. Вернее, не только о любви (или ее зарождении), но и о реакции на нее взрослых. Или, если обобщить, — о человеческом непонимании, недоверии и косности сознания. И здесь именно те самые новостройки сыграли символическую роль: новые квартиры заполнила прежняя мещанская мораль, проповедующая принципы «как бы чего не вышло» и в качестве основного аргумента использующая уже знакомый нам по сценарию «Друг мой, Колька!» аргумент — историю, произошедшую в Березовской школе: «Извините, Анастасия Григорьевна, — подошла к ней Марья Павловна. — Но ведь вам-то известно, что произошло в Березовской школе? — и, повернувшись к остальным, сообщила с возмущением: — Там девочка из девятого класса родила!»¹¹⁰. Смысл, который хотели донести киносценарий и кинофильм, был верно схвачен в докладной записке, раскритиковавшей картину: «Изображая трагедию молодых людей на фоне башенных кранов и новостроек, фильм нарочито создает ощущение, что затхлая мещанская среда неистребима в жизни, а общество враждебно живому человеческому чувству, душит и уродует его»¹¹¹. Картина не вмещается в рамки определения «подростковая» не только по этой причине. Самыми яркими характерами здесь наделены не подростковые персонажи, а взрослые герои, вмешавшиеся в романтические отношения, — учительница Мария Павловна, описанная выше, и мать Ксении.

Учительница немецкого Мария Павловна, которая первая поднимает тревогу, не сомневается в собственной педагогической правоте и считает себя обязанной предотвратить зарождающийся роман Ксении и Бориса: «Подождите! — остановила ее с досадой Мария Павловна и повернулась к инженеру. — Кто же, по-вашему, тут посторонний? Мы, педагоги? Или вот директор школы? Или родители?»¹¹². И если к старшей вожатой авторы

¹⁰⁹ Об этом подробнее: Туровская М. По ту сторону жалости // Да и нет. М., 1966.

¹¹⁰ Ольшанский И., Руднева Н. Киносценарии. М.: Искусство, 1964. С. 277.

¹¹¹ Докладная записка отдела культуры ЦК КПСС о фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?» 7 июня 1961 г. ЦК КПСС // Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства; Госкино РФ; Сост., коммент. В.И. Фомина. — М.: Материк, 1998.

¹¹² Ольшанский И., Руднева Н. Киносценарии. М.: Искусство, 1964. С. 277.

сценария фильма «Друг мой, Колька», зрители и даже некоторые персонажи относятся иронически, то Мария Павловна своей иезуитской верностью делу народного воспитания внушает настоящий страх.

Мать Ксении, также объясняя свои поступки благими намерениями, изводит дочь подозрениями и нравственными увещаниями. Образ этой героини нельзя расценивать однозначно: она действительно одержимо любит свою дочь, но «мещанская» мораль и страх перед общественным мнением ослепляют ее и лишают всякой чуткости.

Эту картину Марк Зак очень точно определил как «фильм-диспут»¹¹³: действительно, взрослые герои здесь интересны, прежде всего, как носители какой-то идеи, а подростки являются для них белым листом. В сценарии этого фильма нет героев с ярко выраженными чертами «белых ворон» и прагматиков, но поставлена важная тема взаимоотношений между взрослыми и детскими персонажами. Условно говоря, этот фильм о «плохих» взрослых и «хороших» подростках — этот смысл весьма органичен для оттепельного кино. Признание за юными героями права выбирать жизненные ценности, самостоятельно входить во взрослую жизнь и идеализация «детства-отрочества-юности», как и утверждает киновед Л.А. Зайцева, процитированная ранее, становится для многих фильмов, снятых в 1960-е годы, общим местом.

Через год после выхода на экраны фильмов «Друг мой, Колька» и «А если это любовь?» появляется еще одна картина, знаковая в смысле постижения психологии подростка, — «Дикая собака Динго», в основу сценария которой легла повесть Рувима Фраермана, написанная в 1939 году. Трудно представить себе экранизацию этого произведения в предыдущие десятилетия, а в атмосферу оттепели она вписалась очень органично, во многом — из-за особенностей характера главной героини.

Таня Сабанеева — девочка, которую писатель и вслед за ним идущий сценарист изображают сильно отличающейся от своих сверстников: она

¹¹³ Зак М., Юлий Райзман. М.: Искусство, 1962. С. 216.

молчалива и задумчива, принадлежит к числу тех людей, кто живет будто бы больше «внутри» себя, а не снаружи, то есть общественной активисткой ее не назовешь. К тому же ситуация, которая становится сюжетообразующей для писателя и сценариста, сама по себе личная — это история о первой любви. Переживая первое глубокое чувство, Таня, и без того по характеру «белая ворона», еще больше замыкается, все больше прислушивается к себе, благодаря чему учится лучше понимать окружающих, в особенности — своих родителей, которые много лет назад были вынуждены расстаться. Это чуткое внимание к тончайшим движениям души — отличительная черта оттепельного кино, которое пытается найти главное в обыденном. Такой герой, как «белая ворона», оторванный от коллектива и не принимающий активное участие во внешней жизни, а больше замкнутый на изучении собственных чувств, становится идеальным.

Сталкивается с чувством первой любви и благодаря ему начинает лучше понимать себя и окружающих другая «оттепельная» школьница — Таня Нечаева из фильма А.Н. Митты «Звонят, откройте дверь». Школьница Таня Нечаева — сверстница Тани Сабанеевой и Кольки Снигирева. Но в отличие от Кольки Таня учится на одни пятерки и по поведению замечаний не имеет, хотя, конечно, тихой ее все-таки не назовешь. Девочка, правда, менее рассудительна, чем героиня «Дикой собаки Динго», зато умеет постоять за себя и за свои идеи, а они у нее — как настоящей оттепельной героини, без скидки на возраст, — самые страстные и искренние. А.Н. Митта так объяснил свое понимание образа Тани: «Что ж пересказывать сюжет — возьмите в равных долях все, чем живет, страдает и радуется любящая женщина, перемешайте, взболтайте и опрокиньте в двенадцатилетнюю девочку»¹¹⁴. Автор сценария А. Володин наделяет девочку необыкновенными свойствами характера и при этом не лишает живого человеческого обаяния: она отличница, но отнюдь не общественная активистка, способна отстоять свои убеждения в честной драке с мальчишками, уважает взрослых, но при

¹¹⁴ Три кинокомедии: Сборник киносценариев. М.: Искусство, 1969. С. 8.

случае может и вступить с ними в спор. А лучшее ее качество — это чуткость к истинным ценностям, умение разглядеть в обычном, будничном настоящее. Именно поэтому она восхищается с виду нелепым музыкантом, а на самом деле — очень добрым человеком, способным не только сопереживать, но и других научить сопереживанию.

Таня Нечаева и Таня Сабанеева обе переживают первую любовь, первое настоящее чувство. Благодаря этому опыту, героини начинают лучше понимать окружающих и настоящие ценности — становятся искреннее и пронзительнее. Как и в сценарии «Друг мой Колька», в «Звонят, откройте дверь» «белой вороне» противопоставлен активный герой-прагматик. Сюжет усложняется тем, что Таня не вступает в открытый диспут с персонажем этого типа, а влюбляется в него. Мы видим Петю Крючкова глазами влюбленной в него девочки, и нам кажется, что это идеальный мальчик: он старший пионервожатый, активист-отличник. Петя упрекает Таню в безынициативности («Вот и неактивная ты у нас, первых пионеров не ищешь. Все чего-то ищут, только ты одна ничего не ищешь!»¹¹⁵), и девочка тут же берется за общественную работу, но делает ее не так, как все — не просто ради формальности. По ошибке зайдя к старушке, которая принимает ее за другую пионерку, обещавшую помогать, но быстро пропавшую, она терпеливо выслушивает: «Лишь бы провести мероприятие, лишь бы поставить галочку...»¹¹⁶, — но сама она не такая: она придет к этой старушке потом не раз, хотя вовсе не прикреплена к ней помощницей: «Мы были у одной старушки. Она попросила сходить в магазин. Теперь я все время хожу, помогаю». В Тане горячее желание делать что-то полезное не просто ради того, чтобы «в школу сообщили», а от чистого сердца и в то же время — чтобы Петя Крючков похвалил, но даже это от чистого сердца: по замечанию А. Митты, как у «любящей женщины». Она даже не разочаровывается в Пете, когда он показывает себя не с лучшей стороны — не активистом-отличником, а обыкновенным маленьким карьеристом, который хочет везде

¹¹⁵ Там же. С. 25.

¹¹⁶ Там же. С. 30.

успеть, но у него ничего не получается — ни стать хорошим спортсменом: «Теперь видишь? — сказал тренер, снимая шлем. — Что получается? Если ты такой крупный общественный деятель, бросай заниматься спортом»¹¹⁷; ни хорошим учеником: «Вот, — сказала, учительница, — вся твоя беда в том, что ты хочешь все успеть. Потому ты запустил занятия. Тройка по химии, тройка по языку, тройка за сочинение...»¹¹⁸. Тане искренне жалко мальчика, она продолжает его любить, но до той поры, пока она наконец не понимает, что он не в состоянии осознать, как важно дать «хорошему человеку» трубачу Павлу Васильевичу Колпакову выступить на пионерском сборе. «В качестве кого он будет выступать? <...> В качестве хорошего человека? У нас в стране много хороших людей, что же, они все должны выступать с трибуны?»¹¹⁹ А Таня нутром чувствует, что таких «хороших людей» как раз не так много. Именно чувствует — девочка практически не стремится выразить свои чувства словом. В сценарии нет ни одного ее монолога, который мог бы объяснять тот или иной поступок, который расшифровывал бы ее мысли, но много описаний того, как она просто молчит. Немного косноязычен и ее взрослый двойник — тоже «белая ворона» трубач Колпаков: он произносит перед пионерами эмоциональную, но очень сбивчивую речь. Главного словами не выразить, можно только почувствовать: именно эту мысль проповедуют авторы А. Володин и А. Митта. Их «белые вороны» в отличие от большинства не стараются словами и лишними действиями заменить подлинные ценности, настоящие чувства.

Молчат и «белые вороны» из другого сценария — Георгия Полонского к фильму «Доживем до понедельника», но по другой причине: скорее из страха, что их не поймут. Поэтому здесь и появляется фраза, ставшая крылатой, — «Счастье — это когда тебя понимают». Девятиклассник Гена Шестопал — герой той же формации, что Колька Снигирев и Таня. Как и у них, его отличительное качество — абсолютная

¹¹⁷ Там же. С. 148

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же. С. 155.

честность и неприятие фальши. Гена Шестопал не захотел писать сочинение «про Катерину и Базарова», так как третью — свободную — тему понял как шанс открыто и искренне выразить свое мнение о том, что действительно в жизни важнее всего. И вместо многостраничного описания лакированного счастья написал всего одно предложение, заранее зная, что положительную оценку за него не получит. В истории с сочинениями он сталкивается со своим главным идейным соперником — прагматиком Костей Батищевым, который «тихо-мирно писал про Базарова», потому что это гораздо надежнее и выгоднее: «Когда чужие мысли, аккуратные цитатки, дома подготовленные, и пять баллов, считай, заработал...»¹²⁰. Но герои оказываются противопоставлены друг другу не только в подходе к написанию сочинения и жизненных принципах: главное, что они соперничают за внимание третьего персонажа — своей одноклассницы Риты Черкасовой. Благодаря этой ярко выраженной любовной линии в отношении персонажей и ситуации любовного треугольника, в который вовлекаются идейные противники, сценарий «Доживем до понедельника» стал в своем жанре каноническим и будет копироваться в дальнейшем неоднократно.

Киносценарий Г. Полонского стал канонической «школьной» драмой также и потому, что он посвящен не только подросткам. В киносценарии школа представляется как отдельное маленькое государство: сценарист уделяет внимание персонажам разных возрастов и статусов — и учителям, и ученикам. В частности, учитель истории Илья Семенович, «словесница» Светлана Михайловна, «англичанка» Наталья Сергеевна, директор школы Николай Борисович — персонажи, которым предполагается отдать немалое количество экранного времени, и конфликты, в которые сценарист вовлекает взрослых героев, идейно связаны с конфликтами школьников: так и создается идеальный, уравновешенный школьный мир.

Анализируя итоги кинематографических 1960-х гг., мы приходим к выводу, что они так и не дали объемного критического изображения

¹²⁰ Там же. С. 58.

подростка: каждый из главных юных героев большинства значимых картин, вышедших в это десятилетие, показывается довольно идеализированно. Одна из попыток критически взглянуть на юный образ героя времени, самая показательная, была предпринята в сценарии Е. Григорьева «Простые парни, или Умереть за пулеметом» (1965), по которому был снят фильм «Три дня Виктора Чернышева» (1968), но его положили на полку и таким образом изъяли из общей истории развития советской кинодраматургии 1960-х. В этом фильме главный герой отнюдь не «белая ворона» и не «прагматик», он — «простой парень», как и значится в оригинальном названии сценария Е. Григорьева. Автор описывает три ничем не примечательных дня из жизни своего персонажа (и уже этом проявляется «обыкновенность» Виктора Чернышева, «будничность» его образа), в течение которых юноша отнюдь не решает сложные нравственные вопросы.

Эта картина — словно ответ «Заставе Ильича». По иронии судьбы, оба фильма подверглись критике чиновников, хотя описывали диаметрально противоположные характеры: «Вместо воспетых культурой шестидесятых мечтателей, лириков и правдоискателей — скучающая, апатичная, болтающаяся по дворам и простаивающая в подворотнях молодежь. Эти не станут до хрипоты спорить об идеалах революции...»¹²¹; «[...] фильм [...] стал последним всплеском вольницы 60-х. Картина, правда, была отредактирована жесткой рукой, снабжена назидательными титрами, проясняющими якобы авторскую позицию. Но ни заплатки, ни купюры не могли закамouflировать ее открытий. С точностью синхронного репортажа экран зафиксировал новое состояние общества и человека. И новую оптику художнического взгляда на реальность. Романтизированная апологетика сменилась социальным анализом»¹²². Статья В. Филимонова «Оправдание долга, или О происхождении жанра. (К феноменологии сценарного творчества Евгения Григорьева)» проницательно обнаруживает идеологическое родство между сценариями «Шоферы», «Простые парни...»

¹²¹ Аркус Л., Ковалов О. Новый герой. История вопроса // Сеанс. 1999. № 17-18.

¹²² Стишова Е. Время и выбор // Искусство кино. 1987. № 11. С. 59-56.

и «Романс» (связанными в трилогию) и кинонаследием сталинских десятилетий. Главные герои трилогии — Отцы и Дети. Старшее поколение для Григорьева — носители народной правды и ее верные служители. Их самый великий подвиг — победа в Великой Отечественной войне, ставшая для Е. Григорьева нравственной доминантой всего творчества: «Она <война — Е.А.> делает поколение отцов безусловной нравственной опорой для поколения сыновей, именно с точки зрения каждой конкретной отцовской судьбы, превратив искусственный довоенный «производственно-хоровой» коллективизм отцов в реальное народное единство». Но она же, война, лишила отцов возможности передать свой нравственный опыт сыновьям, научить их такому же верному служению лично. Именно поэтому произошел слом: «Застойная индифферентность поколения сыновей вызвана тем, что обряд служения государству утратил свою идеологическую «свежесть» и былую сакральность, перейдя в плоскость привычного, пошлого «надо». Поэтому сыновья то и дело выпадают из ритуала»¹²³.

Произошедшая трагедия не вина «простых парней» 1960-х, а их беда. Это подтверждают вторая часть названия сценария — «...или Умереть за пулеметом» — и важный эпизод, когда Виктор мысленно примеряет на себя роль солдата на войне. Прерванная связь времен — трагедия нового поколения, но винить его нельзя. Лев Аннинский дает точную характеристику этому персонажу: «Герой, с которым нас познакомила картина Осепьяна, не плох и не хорош. В принципе он способен и на героический поступок и на нечто противоположное. Ибо он пока еще никакой. Он искренне кричит направо и налево: «Чего вы от меня все хотите?! Я же — как все!» Но это как раз и есть пункт самых тревожных раздумий авторов фильма»¹²⁴. Поэтому фильм и не вышел на широкий экран: согласно негласному канону в изображении подростка, принятому в 1960-е, юный герой непременно должен был стать символом искренних

¹²³ Филимонов В. Оправдание долга, или О происхождении жанра (К феноменологии сценарного творчества Евгения Григорьева.) // Киноведческие записки. 2004. №66. С. 73-124.

¹²⁴ Аннинский Л. Виктор Чернышев и его заботы // Советский экран. 1968. № 10. С. 30.

нравственных исканий. Большинство юношей, изображенных в киносценариях и фильмах этого периода, становятся критериями истины, добра и красоты, неустанно разоблачают зло, несправедливость, ложь, стяжательство, жестокость взрослых. Эта традиция будет нарушена уже в начале 1970-х, пока не появятся первые тревожные раздумья о юном поколении и в изображении его отношений со старшими не начнут смещаться акценты.

Один из наиболее известных кинодраматургов, по чьим сценариям в этот период снимаются картины в жанре «школьного фильма», — А.Б. Гребнев: фильм по его сценарию «Переступи порог» появляется в 1970 году; картина «Дневник директора школы» — в 1975 году.

Главные герои киносценария «Переступи порог» — школьники из выпускного десятого класса, большая компания друзей. Проследившая историю их отношений друг с другом, родителями и учителями на протяжении практически целого календарного года, сценарист изображает несколько моделей поведения взрослеющих людей и показывает, как, переступая порог школы, из детей главные герои сами вырастают во взрослых и каких именно взрослых: кто-то поступается принципами — легко или испытывая муки совести, кто-то остается верен себе, кто-то только начинает понимать себя лучше. В начале сценария, за два месяца до выпускных экзаменов, юным героям все кажется легким и простым, а их дружба — вечной. «Сейчас они юны и беспечны, и ничем не омрачена их школьная — с первого класса — дружба»¹²⁵, — говорит сам сценарист, описывая своих десятиклассников. И практически тут же, развивая свою идею, заставляя одного из родителей озвучить собственную мысль: «Поглядеть бы на вас лет через двадцать... Да зачем — даже раньше, через год»¹²⁶. Все взрослые поочередно твердят школьникам, что надо думать о будущем, не расслабляться в последние несколько месяцев перед «финишем», чтобы поступить в хороший вуз, чтобы затем занять более

¹²⁵ Гребнев А.Б. Переступи порог: литературный сценарий. М.: Искусство, 1971. С. 16.

¹²⁶ Там же. С. 21.

престижное социальное положение. Что характерно, эту мечту о престиже детям навязывают именно родители и учителя. Школьник, который в лицо директору говорит о том, что не хотел бы оказаться на его месте, потому что руководство школой — это непрестижно, делает это не потому, что он плохо воспитан, а потому, что он воспитан именно в той системе, которая директора школы по социальному положению поставила ниже, например, директора завода, известного архитектора или ученого. Системе, которая установила, что поступить в хороший вуз можно только занимаясь у репетиторов или поговорив с членом приемной комиссии. Главный герой, Алик Тихомиров, не хочет быть в этой системе и выбирает не самый престижный путь: отказавшись от поступления по «знакомству», юноша решает уйти в армию, чтобы не участвовать в этой гонке за место в вузе или за хорошую специальность.

Казалось бы, в сценарии «Переступи порог» ярко выражена именно проблема поколений — непонимания младшего старшим, но главный вопрос непонимания друг друга героями рассматривается автором в другой плоскости: умении и неумении (или же желании и нежелании) подстроиться под обстоятельства, возможно, вне зависимости от возраста. Следуя канону «школьного фильма» оттепельной поры, Гребнев вводит в действие фигуру главного учителя, который должен сказать или сделать нечто определяющее для ученика, что тот запомнит на всю жизнь.

А учитель Гребнева оказывается антигероем: он, хотя и из лучших побуждений, дает ученику совет пойти наперекор своей совести. «Оттепельный» подтекст передан уже в том, что эту менторскую роль в фильме играет Юрий Визбор, фигура знаковая для 1960-х гг. Образ, который создает в фильме актер, очень далек от образа лирического героя его бардовских песен, и это различие двух моделей поведения приобретает для зрителя особенное драматическое значение. И не только для зрителя — в первую очередь для самого ученика, Алика Тихомирова, которому, как и другим школьникам, с детства прививали идею о благородном и честном

труде и важности каждой профессии. Разговор директора с учеником превращается в длинный монолог первого и напряженное молчание второго. Молчание и недеяние — один из характернейших ответов любимых героев Гребнева на несправедливость, демонстративный жест, который позволяет им уйти от конфликта и сохранить свою совесть чистой (тут надо вспомнить героиню его сценария «Июльский дождь»). Возможно, только в этом и проявляется нравственная позиция самого сценариста в решении проблемы, поскольку в основном он практически безучастен и старается не давать оценок и не осуждать своих героев.

Более ясно отношение Гребнева будет выражено в его следующей киноработе, посвященной школьной теме, — киносценарии «Дневник директора школы», написанном в 1973 году. Главный герой этого сценария — директор школы, проблемы которого очень похожи на те, что угнетают его коллегу, завуча Виктора Сергеевича из киносценария «Переступи порог». Учительская работа не кажется герою идеальной, так как он сомневается в собственных возможностях. Бывшие однокурсники и даже ученики оказались гораздо удачливее его и зарабатывают больше. Сын (даже уже не ученик) не то чтобы его не уважает, но скорее жалеет и считает, что жизнь можно было прожить лучше. Но, тем не менее, Свешников не идет на компромисс: не обращается к помощи давнего друга, когда нужно устроить судьбу сына и вернуть его в университет. Для себя самого и окружающих он объясняет эту позицию: «Нет педагогики! Не существует такой науки, все это бред! Никто ничего не знает, как воспитывать! Я уже понял: один-единственный путь — быть самому в какой-то степени образцом. Блюсти себя! <...> Они <ученики — Е.А.> здорово чувствуют — любое вранье!»¹²⁷. Борис Николаевич Свешников и вместе со своим героем сам сценарист полагают, что воспитать романтика и идеалиста практически невозможно — это уже есть в человеке с малых лет: «Симпатичные мальчики и девочки за столами. Пишут считают в уме, выводят слова и числа... Герои

¹²⁷ Гребнев А.Б. Шесть повестей для экрана. — М.: Искусство, 1979. С. 156.

и трусы, потребители жизни и ее творцы и просто люди — отцы и матери семейств, веселые и мрачные... — все они сейчас здесь, вот они!»¹²⁸. Проблема поколений как главная отвергается в сценарии, и ее место занимает другая: как не поддаться мещанству, жажде наживы, конкуренции? Сценарист полагает, что надо просто сохранять собственную совесть чистой. Во время урока Свешников спрашивает у одного учеников, как он собирается сдавать вступительные экзамены в институт, если пишет слово «юный» через два «н», на что кто-то из класса отвечает: «А у него блат. — Что? Не понял. — Блат. — Это что такое? — У меня искреннее недоумение. — Я не знаю такого слова»¹²⁹. Свешников, как один из идеальных героев Гребнева, старается не знать подобных слов, то есть — в реальной жизни не попадать в такие ситуации, которые стоят за такими словами. Иными словами, вовсе не возраст, а недеяние постыдных поступков, неучастие в недостойном — главное отличие одних людей от других.

Наталья Рязанцева в «Чужих письмах», как и Анатолий Гребнев, поднимает проблему вовсе конфликта поколений, а взаимоотношений носителей противоположных взглядов, но совпало, что к тому же они оказались разных возрастов и статусов.

В центре «Чужих писем» — учительница математики Вера Ивановна и ее ученица, девятиклассница Зина Бегункова, хотя сценарист могла бы выбрать для своих героинь и другие возрасты и социальные статусы, при этом сохранив саму ситуацию — проблема осталась бы такой же: взаимоотношения людей с разными жизненными ценностями. Режиссер фильма, поставленного по сценарию Рязанцевой, Илья Авербах, объясняет коллизии отношений Веры Ивановны и Зины именно в этом ключе: «По пластике, внешнему рисунку Вера... аист. Неловко жмущийся, деликатно выбирающий, куда бы ступить, прежде чем сделать шаг. Она боится быть навязчивой, боится быть в тягость. Применение насилия для нее невозможно.

¹²⁸ Там же. С. 149.

¹²⁹ Там же. С. 108.

И Зинка, порабощающая Веру, прекрасно это понимает»¹³⁰. Здесь, как и в «школьных» сценариях Гребнева, нет проблемы поколений, а есть проблема нравственных различий двух людей, живущих рядом, отличающихся степенью душевной деликатности и внимания к другому. Именно поэтому в сюжет введена завуч, которая пытается «помочь» своей коллеге Вере Ивановне, решить личную проблему, а на самом деле, почти как Зина, бесцеремонно вмешивается в дела, ее не касающиеся. Когда Вера Ивановна приходит к своей старшей коллеге и в отчаянии говорит, что оставит профессию учителя, так как не умеет объяснить девочке, почему нельзя читать чужие письма, та просто отвечает: «Чужие письма? Почему нельзя читать? Нельзя, и все!»¹³¹. Таким образом, в «Чужих письмах» не идет речь исключительно о воспитании: напротив, Рязанцева обращается к подобному сюжету, чтобы показать, что существуют материи, которым воспитать невозможно, — чуткость и деликатность.

Ситуации кажущегося нравственного тупика, отсутствия взаимопонимания и разорванных связей между героями, которую изображают Гребнев и Рязанцева, обращаясь к теме школы и воспитания, противопоставлены романтическое понимание юности и романтическое изображение подростка, характерные для кинодраматургии двух важнейших авторов, работающих в это десятилетие, — Сергея Соловьева и Юрия Клепикова.

Последний о причинах своего перехода к детской теме писал: «На переломе 60-70-х годов жестокость редакторского контроля усилилась. Я стал искать отдушину в области детской тематики. Это была попытка отсидеться на тихом берегу романтики и лиризма. Моим соседом оказался Сережа Соловьев»¹³². Соловьева и Клепикова, прежде всего, объединяет идеализированное понимание детства и отрочества: у них нет ни одного отрицательного героя детского и подросткового возраста, а детство

¹³⁰ Копылова Р. Илья Авербах. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. С. 101.

¹³¹ Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 116.

¹³² Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 361.

описывается как период «бури и натиска», но непременно с положительным значением — сюжеты по преимуществу выстраиваются из значимых событий, которые становятся для ребенка переломными и воспоминания о которых он должен пронести через всю свою жизнь. И тем не менее, у каждого из этих сценаристов, несмотря на общность темы и общность образов, индивидуальная концепция детства.

Главная тема киносценариев Соловьева «Сто дней после детства» и «Спасатель» — «воспитание чувств». Его герои — подростки, которые учатся не сидя за партой перед доской и учителем, а в общении друг с другом и окружающим миром, при этом главным «проводником» для них становится искусство. Юные персонажи из киносценария «Сто дней после детства» проводят летние каникулы около бывшей дворянской усадьбы, днем готовятся к постановке по пьесе М.Ю. Лермонтова «Маскарад», а вечерами смотрят на улыбку Джоконды, растянутую на гигантской простыне. Кто-то из них читает на трех языках, кто-то мечтает походить на Байрона и для этого даже загипсовывает ногу. Если речь в этом мире заходит о любви, то она принимает форму «треугольника», обязательно пишутся письма в лучших традициях классической литературы, устраиваются дуэли и происходят ночные объяснения. Дети, о которых пишет Соловьев, самостоятельно проходят тяжелый путь взросления — через живопись, литературу, театр. Для них главное — не выучить школьный урок и сдать экзамены, а научиться чувствовать. Связи между детьми и взрослыми, даже между самими детьми в сценарии Соловьева словно разорваны: здесь никто открыто не говорит по душам, не произносит монологов, которые могли бы расшифровать поступки. Зато соединяющим звеном между героями становятся именно искусство и чувства, которые искусство пробуждает.

Романтическое понимание детства и юности разделяет и Клепиков. Его киносценарии конца 1960-х и 1970-х годов — «Мама вышла замуж», «Не болит голова у дятла», «Летняя поездка к морю» — также создают идеализированный портрет подростка: он непокорен, своенравен, не

поддается воспитанию, но вместе с тем — и не должен ему поддаваться, до всего должен дойти сам. Взросление, по мысли Клепикова, происходит у каждого человека в состоянии одиночества, которое описано с психологической точностью.

Соловьев и Клепиков независимо друг от друга избегают показывать процесс воспитания ребенка и подростка взрослым: они изображают своих героев непослушными, иногда очень грубыми со своими родителями — но до определенного времени. После самого важного события, которое, по сюжету сценариев, случается в жизни героев, они вдруг моментально вырастают, становятся терпимее и мудрее. Примечательно, что в 1980-е гг. Клепиков будет изображать совершенно иную ситуацию — когда в нужный момент в жизни подростка отсутствует взрослый, который мог бы подсказать и дать совет, что приводит юного героя к трагическим последствиям.

Кроме названных работ, в 1970-е и начале 1980-х появился целый ряд сценариев, в которых школьная тема становилась поводом рассказать мелодраму о первом чувстве или любовном треугольнике: например, «Школьный вальс», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Вам и не снилось», «Розыгрыш». Несмотря на свой несомненный кинематографический талант, авторы этих фильмов создали клишированные — и в плане образов героев (они всегда или полностью положительные, или исключительно отрицательные), и в плане сюжетных коллизий, но так и не подошли критически к изображению юного героя своего времени и его взаимоотношений со взрослыми и друг с другом.

Проблемный школьный фильм, появившийся в 1960-е, к концу 1970-х, по выражению Любви Аркус, «окончательно обуржуазивается и становится мелодрамой в чистом виде»¹³³. Например, в сценарии к фильму «Розыгрыш», написанном Семеном Лунгиным, действуют «типические представители» 9-го класса усредненной московской школы — по крайней мере такие, каких

¹³³ 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.

мы наблюдали почти в течение целого десятилетия — с тех пор как появился фильм «Доживем до понедельника».

Подростки популярных школьных картин вроде «Розыгрыша» Владимира Меньшова — трансформации тех самых идеальных детей Георгия Полонского. «Так называемый «проблемный фильм», родившийся в «оттепельные» годы как форма сокровенного авторского высказывания, постепенно окостенел в схему, стал особым жанром, с неизменным и повторяющимся набором составляющих: положительные и отрицательные юные герои, их первые жизненные испытания, борьба истинных ценностей с ложными, позитивный нравственный вывод. За редкими исключениями это было кино в той же мере квазибытовое, в какой и квазиусловное, нескончаемый «школьный вальс» на механическом пианино»¹³⁴. Благодаря этим кинопроизведениям, стало казаться, что проблема поколений наконец перестала быть неразрешимой: достаточно провести воспитательную беседу с зарвавшимся юнцом, подкрепить ее каким-нибудь эффектным практическим уроком нравственности — и вопрос будет исчерпан. Персонажи чаще всего глубоко идеализированы: отрицательная героиня под влиянием хорошего мальчика может стать сознательнее, а подлого отличника надо только хорошенько побить в раздевалке, и конфликт будет исчерпан: он одумается и исправится.

В 1980-е откорректировали сложившуюся картину. Они предложили такие нравственные испытания, которые не смогли выдержать не только персонажи-дети, но и персонажи-взрослые.

Это десятилетие принято делить на два этапа, разделенных годом, когда вся страна взяла курс на перестройку. Фильмы, снятые до 1985 года, значительно отличаются от картин, вышедших после этой рубежной даты, и детско-юношеский фильм не стал исключением.

Одно из сильнейших потрясений начала 1980-х — выход двух картин: Динары Асановой «Пацаны» и Ролана Быкова «Чучело».

¹³⁴ Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб, Сеанс, 2002. С. 243.

«Пацаны», сценарий которых написал Ю. Клепиков, — картина довольно жесткая, тем более что снялись в ней настоящие беспризорники, но режиссер (Динара Асанова) смогла перенести на пленку тот лиризм, которым проникнут текст сценария. Желавший «отсидеться на тихом берегу романтики и лиризма», Клепиков, даже обращаясь к достаточно жесткой теме беспризорничества, не отступает от собственного понимания юности как периода «бури и натиска». Его мужской коллектив так же суров, как и в 1970-е (описанный в «Летней поездке к морю»), наверное, даже еще больше — ведь его составили настоящие беспризорники, малолетние преступники, избежавшие колонии для несовершеннолетних благодаря своему воспитателю.

Образ воспитателя Паши Антонова — центральный в киносценарии. Клепиков выбирает в главные герои своего рода продолжателя дела по перевоспитанию беспризорников ставших легендарными Николая Сергеева («Путевка в жизнь»), Антона Сергеевича Макаренко и Виктора Николаевича Сорокина («Республика ШКИД»), но при этом своего современника. Паша Антонов, как и его предшественники, такие же перевоспитатели трудных подростков, искренне верит в каждого своего подопечного, будь тот хоть трижды мошенником и лгуном: «У каждого пацана должен быть мужик, которому он смог бы сказать «ты»... Хорошо, если это отец... а если его нет?»¹³⁵. Эта точка зрения кардинально отличается от той, которая была представлена Клепиковым в сценариях, написанных в 1970-е гг. Тогда он предоставлял подростку полную свободу и даже оправдывал его заброшенность взрослыми: тот вырос самостоятельно, сам должен был понять, как устроен мир и как нужно жить. В сценарии «Пацаны» Клепиков иначе смотрит на процесс воспитания: ребенку нужен учитель, а если не родитель — то хороший воспитатель.

Вопрос о воспитании поставлен и в повести Владимира Железникова «Чучело», легшей в основу киносценария, фильм по которому вызвал

¹³⁵ Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 216.

широкий общественный резонанс: многие считали, что он оклеветал советских детей, преувеличил их отрицательные черты. Дети, действительно, оказываются в этом сценарии (как и в повести) социальными чудовищами, подвергнув свою одноклассницу травле, но не все же они являются мишенью авторской критики. Настоящие виновники драмы, случившейся в жизни шестиклассницы Лены Бессольцевой, — это равнодушные взрослые, вовремя не предпринявшие никаких мер. Большая вина возложена на классную руководительницу Маргариту Ивановну, занятую устройством личной жизни гораздо больше, чем своими профессиональными обязанностями и поэтому попросту не заметившую, что в ее классе третируют девочку. То же самое вменяется в вину родителям одноклассников Лены: они также заняты своими личными проблемами и не замечают, что их дети нашли себе недетскую «забаву». Прямая вина с детей фактически снимается в предпоследней сцене, когда класс прощается с Леной Бессольцевой, понимая, какую страшную ошибку они допустили. И ложится на плечи учительницы Маргариты Ивановны, которая осознает, что недоглядела за своими учениками.

Но в сценарии появляется и положительный образ взрослого. Отношения Лены с дедушкой Николаем Николаевичем изображаются Железниковым как идеальные отношения в семье: дедушка внимателен к внучке, разделяет все ее радости и горе, хочет ей помочь и поддержать, хотя даже он узнает о происшедших событиях только постфактум. Но принимает верное решение — покинуть город, в котором Лена уже никогда не могла бы жить нормально. На картине, которую Николай Николаевич напоследок дарит школе, изображена девочка, поразительно похожая на Лену. Этот прощальный жест можно расценивать и как акт воспитания, которого одноклассникам героини так не хватало: теперь они на всю жизнь запомнят эту историю о «Чучеле».

Сценаристов «Чучела» и «Пацанов» объединяет вера в то, что ни на одного ребенка нельзя махнуть рукой, нельзя оставить, нельзя бросить — иначе это может привести не только к драме, но и к настоящей трагедии.

Какими бы страшными ни были поступки детей, авторы этих картин не впадают в истерический страх, но продолжают верить, что юных героев нужно воспитывать — только так их можно учить доброте и терпимости к окружающим.

Кинопроизведения «Чучело» и «Пацаны» изображают не просто неидеальных подростков — а самых настоящих подростков, со всеми их проблемами, горестями и несчастьями. Здесь не идет речь только о неблагополучных семьях: например, семьи Димы Сомова, Лены Шмаковой («Чучело»), Андрея Зайцева («Пацаны») обеспечены, но в них растут дети, которые не могут отличить хорошее от плохого, не знакомы с истинными человеческими ценностями. По мысли сценаристов, это происходит потому, что взрослые пренебрегают воспитанием и заняты своими личными проблемами, а сами дети, имея перед глазами только пример эгоизма, ведут себя точно так же.

Ю. Клепиков и В. Железников критически изобразили как детей, так и взрослых, нащупали целый ряд болевых точек в их взаимоотношениях, но также, что самое важное и отличает эти кинопроизведения от кинопроизведений предыдущих и последующего периодов, — и предложили свой вариант решения проблемы. Он заключается в правильном воспитании, в поиске ключевой фигуры учителя, который может в нужный момент подсказать верное решение и не дать совершить неприглядный поступок.

Во второй период 1980-х появляется ряд кинопроизведений, в которых также дается критический взгляд на подростков: теперь они изображаются как инопланетяне среди взрослых-землян. Персонажи, принадлежащие к двум разным поколениям, больше не могут найти общий язык. Поэтому, анализируя юношеские образы, показанные в картинах этого периода, киновед Лев Карахан называет их «пришельцами» — относительно «нормальных» взрослых (что логично, так как именно взрослые пишут сценарии и снимают фильмы).

Одной из первых работ, в которых была описана ситуация тотального непонимания между поколениями родителей и детей, стал киносценарий Карена Шахназарова и Александра Бородянского «Курьер». В основу сценария легла одноименная повесть К. Шахназарова, напечатанная в 1982 году в журнале «Юность». Интересно, что повесть написана от первого лица — вчерашнего десятиклассника Ивана Мирошникова. Авторы картины смогли перенести ощущение личного рассказа подростка в сценарий и фильм: Иван действительно является главным действующим лицом сценария и картины, появляясь в каждом эпизоде.

Практически всех своих юных героев киносценаристы стремились позиционировать как носителей какой-то конкретной идеи, самостоятельных в суждениях. Иван Мирошников, наверное, один из первых в советском кинематографе отказался от этого: он выглядит настоящим лентяем-конформистом. Он не ищет понимания окружающих, не решает жестоких вопросов, даже наедине с собой. Но, что интересно, открытый конформизм и намеренное антигеройство Ивана Мирошникова воспринимается не как что-то негативное, а как его честность, нежелание заниматься позерством и естественность. На самом же деле, это настоящий протест — отсутствие видимой борьбы как настоящая борьба.

Главный принцип Ивана (и, возможно, единственный, но ведь принципов и не должно быть много) — это следование себе во всем: в мыслях, словах и действиях. Главным оружием в борьбе за право всегда оставаться самим собой Иван избирает иронию, с помощью которой доводит не всегда честных взрослых до нервного состояния.

То, что сценаристы за точку отсчета берут именно позицию Ивана, подтверждает изображение взрослых героев. В сценарии взрослые и юные персонажи иногда словно меняются местами: первые очень эмоциональны, выходят из себя, плачут или кричат, жалуются, сердятся, даже дерутся; юные — как правило, спокойны, даже когда им не хватает предусмотрительности. В этой связи возникает классическая ситуация, когда

первые не понимают вторых и реагируют на это очень эмоционально, а вторые переживают это непонимание очень спокойно и рассудительно. Взрослым остается только удивляться выходкам своих детей во время светских бесед (эпизод на вечере в семье Кузнецовых в этом плане будет показательным), так как коммуникация не складывается, о чем кинокритик Лев Карахан замечает: «В «Курьере», скажем, мотив загадочной неприступности нового поколения звучит уже как расхожий, удачно приправляя издаваемые виды водевильные приемы»¹³⁶. Взрослые в сценарии и фильме выставляются довольно комичными: собственно, это удалось воплотить именно в фильме — благодаря гениальной гротесковой игре Инны Чуриковой, Олега Басилашвили, Владимира Меньшова.

Если в «Курьере» К. Шахназарова и А. Бородянского подросток сам рассказывает нам о себе, то в «Плюмбуме» Александра Миндадзе право голоса и нравственного вывода принадлежит взрослым: сценарист с позиции взрослого словно препарирует образ своего героя. Руслан — личность в высшей степени загадочная, сбившая с толку многих кинокритиков и зрителей после выхода фильма на широкий экран. Его называли маленьким Павликом Морозовым, сравнивали с героем романа Энтони Берджесса «Заводной апельсин», экранизированного Стенли Кубриком. Но сами авторы признаются: «... мы относились к Плюмбу в картине не столько как к ужасному человеку, монстру, а скорее как к ребенку, у которого отсутствует душа, который не чувствует физической боли и, следовательно, душевной тоже»¹³⁷. В причинах его «инвалидности» и пытаются разобраться авторы.

Прежде всего, стоит отметить, что этот герой даже появился не как условный персонаж или символ, а из реальной бытовой ситуации. Сам автор сценария отмечал: «Собственного «мальчика» я сложил из газетной заметки о выпускном вечере в одной из школ. Все танцевали, выпивали. И был один семиклассник с повязкой на рукаве, который выслеживал тех, кто пьет, и выводил из зала. Все, конец истории. Мне стало интересно — что это за

¹³⁶ Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. 1987. №1. С. 61.

¹³⁷ Вадим Абдрашитов: «Плюмбум — не придуманный мальчик» // <http://penza.kp.ru/daily/24426/594970/>

мальчик, от этого я и подпрыгнул, додумал “мир по Плюмбуму”»¹³⁸. И додуманный «мир по Плюмбуму» оказался удачно соотнесен с миром настоящим: Миндадзе словно специально придумывает для своего героя испытание за испытанием, чтобы посмотреть, как тот на него отреагирует. Сюжет складывается скорее не из событий, а из реакций на них Плюмбума. Сами авторы это подтверждают: «Плюмбум — это коэффициент за скобками, в скобках — жизнь. Мы умножаем сумму ее характерных проявлений на Плюмбума, так как он сам по себе — готовая история, штучный герой»¹³⁹. Эта цитата показывает, как авторы фильма создавали образ юного персонажа: не ставя себя на точку зрения самого подростка, наблюдали со стороны, или же — препарировали с хирургической точностью, разбирая характер своего героя по черточкам, по мельчайшим деталям и реакциям.

Неудивительно, что при таком микроскопическом анализе все неприятные черты подростка гиперболизируются и мы начинаем видеть в Плюмбуме настоящее чудовище. Если К. Шахназаров и А. Бородянский, становясь на точку зрения персонажа, приближают его к нам, заставляют нас ему симпатизировать, чувствовать своим, то А. Миндадзе «отчуждает» своего персонажа. Большинство картин о подростках, появившихся после 1985 года, изберут этот же способ изображения молодых героев — через превращение их в моральных чудовищ.

Плюмбум отчасти похож на многих героев-подростков, появившихся на экране во второй половине 1980-х — например, юных персонажей фильмов «Шут» (1988, реж. А. Эшпай, сцен. Ю. Вяземский) и «Дорогая Елена Сергеевна» (1988, реж. Э. Рязанов, сцен. Л. Разумовская). Эти герои внушают взрослым такой сильный страх своим блестящим умом, всезнайством, неуязвимостью, жестокостью, беспринципностью, что возникает ощущение надуманности сюжета, какой-то фантастичности, которая обычно присуща кошмарным снам. Эти герои — чужие, мы их не понимаем и поэтому боимся.

¹³⁸ Александр Миндадзе: «Добываю кино из сора» // Культура. 2013. №19. С. 9.

¹³⁹ Там же.

Плюмбум не существует отдельно от того общества, которое его окружает: он примерный сын, отличный ученик, сознательный гражданин. Отказываясь от «приближения» к герою-подростку, вернее — отказываясь встать на его точку зрения, Миндадзе пытается занять максимально отдаленную позицию, чтобы показать своего героя и его взрослое окружение (родителей, учителей, дружинников) и таким образом дать объективную, насколько это возможно, картину происходящего. Препарируя образ юного героя, он пытается не только описать его характерные черты, но показать, почему они сформировались.

В итоге мы понимаем, что взгляды и поступки Плюмбума — результат системы воспитания, главная мера которой — это четкое различие добра и зла, но по весьма условным понятиям, прописанным в законодательстве. Эта «казенность» оборачивается тем, что Руслан перестает понимать, где настоящее добро и истинное зло, до какой черты можно дойти в поисках преступника и кто такой преступник вообще — не по закону, а по совести. Для обозначения потери нравственных ориентиров мальчика сценарист находит метафору: он наделяет своего героя нечувствительностью к физической боли. Не испытывая болевых ощущений, Плюмбум теряет способность сопереживать — и тут мы уже не только боимся мальчика, но и жалеем его. Собственно это и отличает героя от его же сверстников, изображенных в «страшных» фильмах о молодежи конца 1980-х годов.

При анализе большинства подростковых фильмов, вышедших во второй половине 1980-х годов, может показаться, что именно в этот период «распалась связь времен» между взрослым и юным поколениями. Но, в частности, кинокритик Лев Карахан отмечает, что это непонимание двух поколений друг друга возникало и в предыдущие десятилетия: «И по сути ни «школьный» фильм, ни сменивший его ввиду нараставшего жизненного драматизма фильм о трудных подростках, объявляя мир входящему, не

проникали в мир входящего. Этот мир в своем существовании так и оставался затуманенным, непроявленным, непознанным, но, между тем, раздражение от этого непонимания росло, как снежный ком, пока в конце 1980-х не выразилось в целой череде картин о «страшных» подростках»¹⁴⁰. Иными словами, Карахан дает критическую оценку и всем «прекраснодушным» фильмам 1960-х, верящим в идеального героя, взятого не из действительности, а скорее из собственного воображения, и авторам 1970-х, уходящим от вопроса отцов и детей к общенравственным размышлениям и проблемам взрослых или же обращающимся к личной памяти, собственному детству, воспринимаемому не как «проблемное», а подобное прекрасному сну или романтической сказке. Неудивительно, что в этих условиях большинство «детских и юношеских» киноработ, появившихся в 1980-е годы, не дали адекватного и четкого ответа на вопрос о взаимоотношениях детей и их родителей, превратившись к концу десятилетия в настоящий советский «макабр». Возможно, в кинопроизведениях 1960-1970-х годов прозвучало то далекое, но гулкое «эхо», которое оставило после себя романтическое соцреалистическое кино о детях и подростках, согласно физическим законам, отразившись от твердой поверхности реальности, даже не поколебав ее (потому как к реальности никакого отношения и не имело). В 1980-е годы «эхо» не рассеялось, а «грохнуло» оглушительно, породив к концу десятилетия настоящие «ужасы». В этом случае закономерно и знаково, что одним из таких «ужасных» образов подростков, появившихся в 1980-е годы, стал Руслан Чутко — Плюмбум, историю которого сразу после появления фильма на широком экране часто сравнивали с историей о Павлике Морозове: оба призывали своих отцов к ответу за нарушение советского закона.

Культивирование детства, отрочества и юности, правивший в советском кино 1930-1940-х годов, обернулся страхом. Если раньше активность детей и подростков воспринималась исключительно положительно как сила нового

¹⁴⁰ Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. 1987. №1. С. 59-60. С. 62.

мира, сметающая все косное, то слабыми намеками в 1970-е годы и уже явственно в полный голос в 1980-е годы киносценаристы говорят об опасности беспринципной молодости.

Главное, что отличает киносценарии и кинематограф о детстве и юношестве 1960-1980-х годов от фильмов этой же тематики предыдущей эпохи, сталинского кино, — это от сценария к сценарию меняющаяся направленная рефлексия по поводу поиска путей и способов понять психологию юного героя и вместе с ним — всего юного поколения (в отличие от сценариев 1930-1950-х годов, когда никаких подвижек и трансформаций тем и образов быть не могло), благодаря чему появились яркие работы. Каждый из авторов имел свою точку зрения относительно проблемы воспитания и соответственно изображал «своего» подростка. Их различия в каждом индивидуальном творчестве будут проанализированы в следующей части работы.

Глава III. Основные типы образов подростков в кинодраматургии 1960-1980-х гг.

3.1. Ребенок играющий: кинодраматургия Ильи Нусинова и Семёна Лунгина

В 1960-е годы отечественный кинематограф для детей переживал настоящий расцвет — во многом благодаря целой плеяде талантливых сценаристов, активно работавших в этот период. Одни из самых интересных среди них — Илья Нусинов и Семен Лунгин. Этот творческий союз вернул в советский кинематограф для детей и юношества жанр, забытый с 1930-х годов, — детскую эксцентрическую комедию. Традиционно именно к этому жанру относят их самую известную киноработу — «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», но нам хотелось бы показать, что эксцентрика, фарсовость, наконец, карнавальность присущи и другим «детским» киносценариям Нусинова и Лунгина — «Без страха и упрека», «Внимание, черепаха!» и «Телеграмме», и именно они определили развитие образа ребенка, подростка и взрослого в кинодраматургии сценаристов.

Когда мы говорим о карнавальности «детского» творчества Нусинова и Лунгина, в первую очередь апеллируем к явлению, описанному М.М. Бахтиным в труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Карнавальность для Бахтина — особое состояние мира, отдельная фаза его существования, когда «сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах»¹⁴¹. И в сценариях Нусинова и Лунгина описывается именно это состояние, а главными

¹⁴¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож.лит., 1990. С. 12.

персонажами «карнавального» действия становятся дети, пребывающие в самом естественном для себя состоянии — веселой игре.

Одним из свойств карнавала Бахтин называл его «всенародность»: «Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. <...> Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны»¹⁴². Так и киноработы Нусинова и Лунгина вовлекают в праздник аудиторию всех возрастов: неслучайно, что свои «комедии из ребячьей, школьной жизни»¹⁴³ Нусинов и Лунгин адресуют как детям, так и взрослым. Словами «Взрослым, которые были детьми, и детям, которые обязательно станут взрослыми»¹⁴⁴ открывается сценарий «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», а «Внимание, черепаха!» писатели определили как «кинокомедию для самых маленьких детей, для их старших братьев и сестер, для их пап и мам, а также для их дедушек и бабушек»¹⁴⁵. Сценарии Лунгина и Нусинова характеризует свойство, присущее большинству сценариев о детях и подростках, появившихся в 1960-е (и последующие) годы и составивших «золотой фонд» отечественных картин для детей и юношества, — обращение одновременно и к старшей и к младшей аудиториям. Эта двухадресное обращение (или скорее даже «многоадресное» — обращение не только к детям и их родителям, но и к бабушкам и дедушкам) прослеживается в образах главных героев.

Идея, которой Нусинов и Лунгин остаются верны в каждом своем сценарии, — предельно серьезно относиться ко всем детям, какими бы маленькими они ни были — потому как они «обязательно станут взрослыми». А вот мам, пап, бабушек и дедушек лучше не переоценивать — именно из-за них, как правило, в мире Нусинова и Лунгина возникает большинство проблем, с которыми герой-ребенок должен разобраться. По

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Белова Л. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. С. 120.

¹⁴⁴ Лунгин С., Нусинов И. Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен [киносценарий]. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2010. С. 210.

¹⁴⁵ Лунгин С., Нусинов И. Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен [киносценарий]. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2010. С. 270.

мысли Бахтина, это как раз одна из примет карнавальности: дети и взрослые меняются функциями. Первые, отчаянные, готовые на самые безрассудные поступки, становятся мудрее и действуют правильнее, чем с виду благоразумные и осторожные вторые. Собственно, мы наблюдаем, как происходит «отмена <...> всех иерархических отношений»¹⁴⁶, о которой писал Бахтин. Тоша, Юрка и Вадик пытаются самостоятельно найти человека, потерявшего деньги («Без страха и упрека»); Вова Васильев сбегает из больницы, чтобы спасти черепаху («Внимание, черепаха!»); Тоша Пятипал и Костя Карпов ищут адресата важной телеграммы («Телеграмма»). А помогают этим детям именно те взрослые, в которых ярко выражено детское начало.

Это те старшие персонажи, которые вызывают у сценаристов настоящее уважение, — взрослые герои, которые не боятся быть смешными, зачастую ведут себя непредсказуемо, отчасти эксцентрично, но так же искренне, как дети. «На карнавале все считались равными»¹⁴⁷, — пишет Бахтин, а эти герои именно так и относятся к детям. В число таких персонажей входят Гектор Миронович Трисс, отец Тоши («Без страха и упрека»), дедушка Тани Самохиной («Внимание, черепаха!»), генерал Иван Яковлевич («Телеграмма»). Изображение таких взрослых вовсе не является открытием Нусинова и Лунгина, такие герои существовали в советской кинодраматургии и в предыдущие десятилетия, вот только воспринимались они не всегда абсолютно положительно. Настоящие эксцентрики, они скорее становились объектами насмешек: как, например, героиня сценария Агнии Барто и Рины Зеленой «Подкидыш», желавшая «усыновить девочку»¹⁴⁸, домработница из этого же киносценария, или король из сказки Евгения Шварца «Золушка» (пусть очень добрый, но инфантильный, это не правитель, а шарж на него). Все эти герои являлись «ложными» взрослыми. Настоящие же взрослые должны были быть мудрыми, рассудительными,

¹⁴⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 15.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Барто А., Зеленая Р. Подкидыш. Литературный сценарий и заключение. М.: Мосфильм, 1939. С. 20.

уравновешенными. Любопытно, что девочка из «Подкидыша» последовательно встречает на своем пути именно таких инфантильных взрослых и покидает каждого из них, чтобы вернуться к мудрой, рассудительной, уравновешенной матери (образ спокойного, мудрого родителя — это и образ Иосифа Сталина, который стал символическим отцом каждому советскому гражданину, и большому, и маленькому¹⁴⁹). Нусинов и Лунгин же привычную схему перевернули. Их дети и взрослые меняются не только функциями, но и характерами, психологией. В этом плане показателен тот факт, что именно Ролан Быков экранизировал два сценария Нусинова и Лунгина — «Внимание, черепаха!» и «Телеграмму»: этот тип героя-взрослого был близок режиссеру и актеру. Достаточно вспомнить, что Быков сам поставил картину «Айболит-66», при этом не только написал сценарий фильма, но и сыграл одну из ключевых ролей в нем — «ослепительно вредного ребенка»¹⁵⁰ Бармалея. Появление этого типа взрослого и его популярность, возможно, — одна из ярких примет кинодраматургии и кинематографа 1960-х годов.

Все три киносценария — «Без страха и упрека», «Внимание, черепаха!» и «Телеграмма» — верны «карнавальной» теме. Их сюжеты построены по одной схеме: возникает некая детективная ситуация, которую персонажи стремятся разрешить, в процессе они знакомятся с новыми героями, вовлекая их в свою историю, и события, стремясь к финальному разрешению, стремительно убыстряются — для этого в каждый из своих сюжетов Нусинов и Лунгин внедряют сцену погони. В сценарии «Без страха и упрека» Вадик и Юра пытаются догнать поезд, чтобы рассказать, где же на самом деле они нашли пачку денег; в киносценарии «Внимание, черепаха!» Вова Васильев переодевается в платье девочки, чтобы сбежать из больницы и спасти черепаху; в «Телеграмме» Тоша и Костя пытаются отыскать адресата телеграммы как можно быстрее — ведь вот-вот на вокзал приедет тот, кто ее

¹⁴⁹ См. подробнее: Кларк К. Сталинский миф о великой семье // Соцреалистический канон: сб. статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С.785-796.

¹⁵⁰ Москвина Т. [Ролан Быков] // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. 1. СПб, 2001. С. 155.

отправил. Каждая из сцен Нусинова и Лунгина наполнена действием, но по мере развития сюжета оно, как колесо, как снежный ком, набирает все большие обороты, пока не закручивается в центрифуге, в которой дети и взрослые в своей веселой беготне, кажется, становятся совершенно неразличимы. В это действо вовлекаются все герои, так как в реальности на время сценарного действия вступают в силу новые, игровые, карнавальные законы: «В карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью»¹⁵¹, — для Нусинова и Лунгина эти слова, сформулированные Бахтиным, являются квинтэссенцией понимания роли детства в жизни каждого человека и веселой игры в жизни ребенка. Во многом благодаря именно этим кинодраматургам в 1960-е гг. в советский кинематограф наконец вернулся живой, играющий ребенок. Юные герои Нусинова и Лунгина борются против застывших стереотипов с помощью игры — они живут в вечном празднике, в непрерывном поиске приключений. Бахтин замечает: «От него <от карнавала — Е.А.> некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ»¹⁵². И в киносценариях «Без страха и упрека», «Внимание, черепаха!» и «Телеграмма» герои постоянно пребывают в этом празднике, так что время и пространство вступают в удивительные отношения: чем меньше времени у персонажей, тем больше пространства они охватят, тем в большем количестве мест побывают и с большим количеством людей познакомятся. Действие сценариев, как правило, укладывается в один день — но столько ярких событий в этот день происходит! Как замечает киновед Людмила Белова, «авторы умеют найти ситуацию необыкновенную и вместе с тем реальную и типическую»¹⁵³: действительно, вроде бы все коллизии, выдуманные сценаристами, исключительные, но создается впечатление, что ребенок проживает подобные веселые приключения практически каждый свой день.

¹⁵¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 15.

¹⁵² Там же. С. 12.

¹⁵³ Белова Л. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. С. 121.

Лунгин и Нусинов, обратившись к теме детства, отказались от искусственных образов, навязанных кинематографом «сталинского» периода, и «вернули» юным героям возможность стать похожими на настоящих детей, которым позволены детские игры и шалости.

Таким образом, кинодраматурги не только возвращаются к традиционному пониманию образа ребенка, которое берет свои истоки уже в отечественной классической литературе, но и создают достоверные психологические характеры, предоставляют свое решение проблемы взаимоотношений детей и взрослых.

Несмотря на свой «игровой», комический, «карнавальный» характер, это решение приобретает уникальное значение, становясь отличительным знаком кинодраматургии Нусинова и Лунгина.

3.2. Идеалист-подросток и идеалист-взрослый: «белые вороны» в кинодраматургии Георгия Полонского (на материале киносценария «Доживем до понедельника»)

Фильм «Доживем до понедельника» — один из культовых отечественных фильмов о школе, знаковый не только для 1960-х гг., но вообще для всей истории советского кино. Его сценарий стал дипломной работой Георгия Полонского на Высших сценарных курсах, на которые тот поступил, проработав несколько лет в школе учителем русского языка и литературы. Школе же посвящен и другой его киносценарий — «Ключ без права передачи», написанный чуть позднее и экранизированный уже в середине 1970-х гг., но и в нем сценарист остался верен своей идее воспитания юного поколения и характерным типам подростков и учителей.

Школа — главное место действия этих киносценариев, поэтому большинство его персонажей именно школьники-подростки. Полонский, как правило, изображает один класс и при этом умело конструирует целую типологию разных образов, тем самым создавая ощущение многоликости и в то же время — индивидуализируя каждого из героев.

Чтобы типизировать юного героя, сценарист предельно «заостряет» одну черту его характера. Так появляется тип «белой вороны» класса, первой красавицы, ее ухажера — самого красивого и умного мальчика в классе, шута. При этом у Полонского подросток не остается наедине с собой ни в одном эпизоде: он или в классе вместе с другими ребятами, или беседует с учителем, или воспроизведены его взаимоотношения с родителями. Таким образом, юный герой всегда примеряет какую-то социальную роль: по этой причине для киносценариев Полонского важно выявление типологии подростковых образов.

Один из главных для Полонского типов — это «белая ворона», так сценарист поддерживает традицию детских «оттепельных» фильмов. В сценарии «Доживем до понедельника» таким персонажем стал Гена

Шестопал, и уже этими именем и фамилией Полонский напоминает нам о знаковой фигуре шестидесятых — поэте и киносценаристе Геннадии Шпаликове. Тем более и Шестопал, как его знаменитый тезка, пишет стихи.

Уже в самом облике «белой вороны», по задумке сценариста, должна быть заметна его непохожесть на всех: «Это Генка Шестопал, парень с темными недобродушными глазами, с драмой короткого роста, со скандальной — заметим к слову — репутацией»¹⁵⁴. И действительно, его «скандальность» быстро подтверждается радикальными поступками: Гена может принести в школу ворону, чтобы сорвать урок, признаться в любви однокласснице и не бояться быть отвергнутым, написать сочинение из одного предложения, а потом выкрасть его вместе с сочинениями своих одноклассников, сжечь и оставить на месте преступления дерзкое, но талантливое стихотворение. Но «скандальность» в поведении вовсе не самоцель для героя: так проявляется главная черта Гены — честность. После того как Гену вызывают к директору «с вещами», учительница английского обращается ко всему классу: «Смотрите, какая странная вещь: девять лет вы учитесь рядом с человеком и не знаете о нем самого главного». На что одна из одноклассниц Надя Огарышева возражает: «Кто, мы не знаем? Очень даже знаем. Он честный»¹⁵⁵. Честность отличает и другую «белую ворону» — Надю Огарышеву, честно написавшую в сочинении о счастье, которого ей хочется достичь в жизни, и подвергнувшуюся осмеянию учительницей. Честность, по мысли Полонского, — удел «белых ворон», что становится одной из главных проблем в кинокартине, выход которой на экраны отчасти и по этой причине был задержан почти на год¹⁵⁶.

У «белой вороны» Полонского есть соперник. Это не только «толпа», а индивидуализированный персонаж — ее лидер, идейный противник «белой вороны». Таким соперником в киноповести «Доживем до понедельника»

¹⁵⁴ Полонский Г. Доживем до понедельника. Киносценарий о трех днях в одной школе. М.: Искусство, 1970. С. 6.

¹⁵⁵ Там же. С. 91.

¹⁵⁶ 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.

является Костя Батищев. Первое появление этого героя Полонский описывает следующим образом: «Это крикнул Костя Батищев, красивый парень в таких джинсах, какие в конце 60-х могли достать и натянуть на себя немногие... Это его Генка назвал телохранителем Риты, и она действительно немедля оказалась рядом с ним. Они и за партой сидели вместе. И вообще их роман законным образом цвел на глазах у всех»¹⁵⁷, — автор дает портретные характеристики не только для того, чтобы ввести героя, обозначить его, но чтобы вынудить нас сравнить внешность двух мальчиков и сделать соответствующий вывод об их резкой непохожести.

Во время стихийного школьного бойкота учительнице английского, Батищев, как и положено лидеру класса, становится ее негласным предводителем: «“Демидова, ты комсорг. Почему ж командует Батищев?” — не глядя на Костю, спросил Мельников. Маленькая Света Демидова ответила честным взором и признанием очевидного: “Потому что у меня воля слабее”»¹⁵⁸.

Как кажется первоначально, лидер тоже выделяется из толпы, поэтому его противопоставление «белой вороне» неоправданно. Но у Полонского главное различие этих типов явлено четко: лидер всегда окружен массой, а «белая ворона» стремится от нее обособиться. Выявить настоящий характер героев в этом смысле помогла ситуация с сочинением по литературе, когда учительница предложила классу на выбор традиционные темы о Базарове и Катерине и свободное рассуждение о счастье. Свое сочинение Костя писал о Базарове: «А я вообще не лез в эту тему, она мне до фонаря! Я тихо-мирно писал про Базарова...»¹⁵⁹. «Тихо-мирно», то есть не желая показать себя настоящего: «А пусть не лезет со своей откровенностью! — отрезал Костя. — Мало ли что у кого за душой, — зачем это все выкладывать в сочинении? Счастье на отметку! Бред...»¹⁶⁰. Эта

¹⁵⁷ Полонский Г. Доживем до понедельника. Киносценарий о трех днях в одной школе. М.: Искусство, 1970. С. 7.

¹⁵⁸ Там же. С. 31

¹⁵⁹ Там же. С. 57.

¹⁶⁰ Там же.

скрытность Батищева для Полонского становится знаком душевной черствости. Сочинение для него не способ выразить собственные мысли, а шанс получить хорошую оценку: «когда чужие мысли, аккуратные цитатки, дома подготовленные, и пять баллов, считай, заработал»¹⁶¹. Главная черта лидера — благоразумие, которое помогает, не выбиваясь из толпы, умело руководить ею.

Полонский умело сбивает пафос противостояния между «белой вороной» и лидером благодаря другим типам героев — первой красавицы класса, тем самым трансформируя идейный конфликт в любовный, и шута, который необходим для создания комических сцен.

Шут класса вводится и для достижения психологической точности в изображении класса: чтобы зритель узнал в нем своего одноклассника — почти у каждого в классе был свой «Юрий Никулин»: «Вот влепишь ему единицу, — сказал Мельников задумчиво и с невольной улыбкой, — а потом из него выйдет Юрий Никулин... И получится, что я душил будущее нашего искусства»¹⁶². Шут не участвует в идейной борьбе, так как недостаточно серьезен для нее. Полонский не ставил перед собой задачу создать юных персонажей с двойными функциями. Позже, только в 1980-е гг., подростки смогут паясничать и одновременно высказывать определенные идеи: например, главные герои фильмов «Курьер», «Плюмбум», «Шут».

Первая красавица класса изображена такой, что ее узнаешь сразу: «Другим девчонкам не под силу соперничать с ней, и она это знает, оттого и ведет себя с тем королевским достоинством, которому не приходится кричать о себе: имеющий глаза увидит и так...»¹⁶³. Рита Черкасова — муза Гены Шестопада: он пишет стихи и посвящает их девочке, которая давно знает о его чувствах, но предпочитает находиться рядом с красивым и уверенным Костей.

¹⁶¹ Там же. С. 58.

¹⁶² Там же. С. 82.

¹⁶³ Там же. С. 6.

Но соперничество «белой вороны» (Гены) и ее антагониста (Кости) происходит в плоскости не только личных отношений, но и идей. Сложность этого конфликта подтверждается тем, что он выстроен на нескольких «возрастных» уровнях: роли «белых ворон» и благоразумных консерваторов разыгрывают и подростки, и взрослые. При этом Полонский группирует центральные события своих обоих «школьных» киносценариев вокруг личностей удивительных, талантливых, интересных преподавателей, «белых ворон» — учителя истории Ильи Семеновича Мельникова и молодой учительницы английского Наташи Гореловой. Конструируя для своих «старших» героев сюжетные коллизии разной степени драматизма, Полонский пытается вписать их в будничную школьную жизнь: действие обоих сценариев разворачивается в течение всего нескольких дней. При этом они оказываются событийно насыщены: Полонский показывает, что пространство школы — это настоящий микромир со своими проблемами, радостями и горестями, устроенный наподобие «большого» мира. В нем так же никто не застрахован от неудач и провалов: «Жизненность фильма в том, что взрослые — учителя и родители — не благополучные наставники и резонеры, жизнь и перед ними ставит проблемы и на них обрушивает свои удары»¹⁶⁴, — справедливо пишет критик о фильме «Доживем до понедельника».

Полонский выстраивает свои сценарии так, что его лучшие взрослые персонажи проходят нелегкие жизненные испытания (а они всегда многоплановы: это отношения и с коллегами, и в семье, личные и дружеские связи, наконец — нравственные «уроки», которые они дают ребятам и ребята дают им), не каждое из которых выдерживают с достоинством, но последнее, кульминационное — с блеском, и именно благодаря этому высвечиваются их лучшие качества.

Мельников переживает жизненный кризис. Прежде всего, он разочарован в себе как в учителе. В споре с директором школы,

¹⁶⁴ Фрейлих С. Воспитание чувств // Советский экран. 1968. № 18. С. 43.

отказывающим ему в отпуске в начале учебного года, он спрашивает: «А учитель, который перестал быть учителем, тебя устраивает?! — Ну-ну-ну... Как это перестал? — Очень просто. Сеет “разумное, доброе, вечное”, а вырастает белена с чертополохом». «Белена с чертополохом»¹⁶⁵ — это ученики, которые, выйдя за порог школы, забывают все преподанные Мельниковым нравственные уроки и оценивают каждый шаг с точки зрения выгоды. Таков, например, Боря Рудницкий, встреченный Мельниковым случайно в булочной. Рассказывая историю своей неудавшейся женитьбы, молодой человек не горюет о несчастной любви, а сетует на упущенную возможность удачной командировки: «Представьте себе невесту, которая буквально у входа в загс бормочет: “Прости меня”, швыряет цветы и бежит от тебя! Бежит, как черт от лаdana... Красиво? Мало того, что меня опозорили, мало того, что у моего отца был сердечный приступ, так еще сорвалась моя командировка в Англию. На год командировочка! Сами знаете, как они любят посылать неженатых! Да еще в страны НАТО!»¹⁶⁶. Даже людей Боря Рудницкий оценивает с точки зрения пользы и выгоды: «Мне, например, уже тогда было обидно, что такой человек, как вы, распыляет себя в средней школе... месит грязь, рискует в гололед... Не только несправедливо, но и нерентабельно для общества! С гораздо более высоким КПД вас можно использовать...»¹⁶⁷. И Мельников начинает злиться еще больше, горько констатируя: «Прав ты, Боря, в том, что мой КПД — он и впрямь мог быть существенно выше...»¹⁶⁸. Это разочарование в себе приводит к тотальному раздражению: раздражает непрофессионализм коллег, наивность и назойливое внимание бывшей ученицы, а ныне новой учительницы английского, всезнающие и грубые родители учеников и, наконец, собственные усталость и бессилие. Не срыгается Мельников только на учениках, лишь иронически над ними подшучивает. Это показательно: в

¹⁶⁵ Полонский Г. Доживем до понедельника. Киносценарий о трех днях в одной школе. М.: Искусство, 1970. С. 54.

¹⁶⁶ Там же. С. 20.

¹⁶⁷ Там же. С. 19.

¹⁶⁸ Там же. С. 21.

«школьном» мире Полонского на детей почти невозможно злиться, так как они еще не успели сделать глобальных ошибок, напротив — они помогают взрослым узнать нечто важное о себе. И именно благодаря ученику-подростку Мельников понимает, как сильно заблуждался в своих профессиональных качествах: девятиклассник Гена Шестопал показывает ему и своим одноклассникам, что означает совершить дерзкий и красивый поступок.

Гена Шестопал — это отражение Мельникова: «Как он смотрит на учеников: на поэта Генку Шестопала как в зеркало — узнавая себя»¹⁶⁹, — пишет Любовь Аркус, обоих героев называя «белыми воронами», вступающими в конфликт с консерваторами и циниками. Два этих героя — оба «белые вороны» — ни разу по сюжету сценария не вступают в диалог, существуют практически параллельно, как и положено «зеркальным» двойникам, но обнаруживают родство в финале. Возможно, благодаря этому Мельников и принимает решение все-таки остаться в школе. При этом параллельные «возрастные» пары консерваторов и циников также вырисовываются довольно явно. Необходимо заметить, что система персонажей, учителей и учеников киносценария вообще выстроена очень четко, на трех уровнях: старшие оппоненты — это Мельников и «словесница» Светлана Михайловна, младшие — Гена Шестопал и Костя Батищев, в «средней возрастной категории» — «англичанка» Наташа Горелова и Боря Рудницкий, бывшие ученики Мельникова и Светланы Михайловны. В этих парах решается практически один и тот же конфликт: как жить — по совести или «как принято» и выгоднее. И вневременность этого конфликта подчеркивается именно тем, что он решается между представителями трех возрастных категорий, поэтому оказывается неразрешим в общем смысле, хотя для самого Полонского моральный перевес всегда будет именно у «белых ворон».

¹⁶⁹ Аркус Л. Приключения белой вороны: Эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс: кино: критика, история, теория, интервью, фильмография. 2009. № 41/42 (май). С. 208.

Тем не менее, Полонский любит практически всех своих героев — у него нет ни одного главного отрицательного персонажа. Даже такой консерватор, как Светлана Михайловна, главный оппонент Мельникова, скорее заслуживает жалость, а не осуждение: «Наташа смотрела на Светлану Михайловну растерянno, земля уходила у нее из-под ног... “Да-да, — горько скривила губы та, — а то придется разбираться только в чужом счастье...” И стало видно вдруг, что у нее уже дряблая кожа на шее, и что недавно она плакала, и что признания эти оплачены такой ценой, о которой Наташа не имеет понятия...»¹⁷⁰. Светлана Михайловна — в определенном смысле настоящий учитель, вернее, по выражению Л. Аркус — «училка»: всю жизнь отдала школе («... завтра — двадцать лет, как у нас работает Светлана Михайловна. Двадцать лет человек днюет и ночует здесь, вкалывает за себя и за других...»¹⁷¹), пятничные вечера проводит на собраниях в Доме учителя («Товарищи, что ж вчера никто не был в городском Доме учителя? Очень содержательный был вечер...»¹⁷²), немало времени проводит за проверкой школьных тетрадей («Светлана Михайловна сидела в учительской одна, как всегда склонившись над ученическими работами»¹⁷³). Ее уважают коллеги, боятся ученики, но для Полонского это не становится знаком идеального учителя. Светлана Михайловна лишена главного — способности меняться, прислушиваться к чужому мнению, ее суждение обо всем, особенно если речь заходит о преподавании, навсегда «законсервировано»: «“Дураки остались в дураках”, — он пишет. Это кто?». Вопрос был задан слишком в лоб, и Мельников затруднился. “Боюсь, что в данном случае это и впрямь мы с вами... Но если он не прав, у нас еще есть время доказать, что мы лучше, чем о нас думают”, — сказал он тихо, простодушно и печально, с интеллигентским чувством какой-то несуществующей вины... — “Кому это я должна доказывать?!” — опять вскинулась Светлана Михайловна,

¹⁷⁰ Там же. С. 52.

¹⁷¹ Там же. С. 53.

¹⁷² Там же. С. 76.

¹⁷³ Там же. С. 51.

багровея. — “Им! Каждый день. Каждый урок, — в том же тоне проговорил Мельников. — А если не можем, так давайте заниматься другим ремеслом. Где брак дешевле обходится...”¹⁷⁴. Этот спор между учителями на профессиональную тему происходит в будничных условиях, но звучит в самом патетическом тоне. Полонский предоставляет в полемике последнее слово именно Мельникову, утверждая в своем герое страстного идеалиста.

В конечном счете, Мельников остается преподавать, Гену Шестопала не исключают из школы — «белые вороны» не отлучаются от коллектива, а напротив — становятся его частью, заслуживая всеобщее уважение. Все сюжетные конфликты у Полонского в границах сюжета разрешимы, счастливый конец обязательно наступает, а ощущения разрыва связи между поколениями, которое обострится уже в следующие десятилетия, пока не наблюдается: Полонский фиксирует вечное непонимание между типами героев (либералы и консерваторы), а не «отцами и детьми», которые как раз обнаруживают внутреннее родство.

Раскрытая таким образом тема воспитания вместе с фигурой идеального учителя и психологически верно изображенной типологией героев-подростков помогли создать Полонскому канон школьного фильма, который будет эксплуатироваться в советском кинематографе еще долгое время, на протяжении всего последующего десятилетия. При этом главные типы — «белой вороны», ее соперника, лидера — становятся для 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 типов героев и тем самым усложняет внешне одномерную «школьную» проблематику.

¹⁷⁴ Там же. С. 92-93.

3.3. Подросток как романтический интеллект в киносценариях Сергея Соловьева «Сто дней после детства» и «Спасатель»

Сергей Соловьев к сценарию фильма «Чужая белая и рябой» поставил эпиграфом слова Антуана де Сент-Экзюпери: «Все мы родом из детства». И действительно, каждый из киносценариев Сергея Соловьева о подростках (а это «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», которые можно объединить в трилогию, и «Чужая белая и рябой», стоящий несколько особняком) становится рефлексией на тему взросления и значимости отрочества в жизни каждого человека.

Главный герой киносценария «Сто дней после детства» — школьник Митя Лопухин, для которого благодаря испытанию первой любви преобразается весь мир и открываются новые чувства. Сценарий вполне мог бы быть озаглавлен как «Митина любовь» (и герой настаивает именно на этом имени: «Не зови меня Димочкой. Я Митя»¹⁷⁵). Испытывая удовольствия и страдания первого чувства, Митя не без помощи вожатого Володи начинает искать поддержку в прекрасном: живописи, драматургии, поэзии — и в частности, у Лермонтова, на сходство с которым обращают Митино внимание его одноклассники и сам вожатый Володя. Поэт становится вторым «я» мальчика и не только благодаря внешности, знаковой фамилии и одним и тем же инициалам, возрастным параллелям (Володя читает Мите первые стихи Лермонтова и говорит: «Ты знаешь, в пору сочинения этих виршей ему как раз стукнуло четырнадцать»¹⁷⁶), но и биографической драме: мальчик влюблен в девочку, но у него есть более счастливый соперник.

Митя осознает себя похожим не только на самого поэта (и словно радуется этому сходству), но и на его героев. В одной из сцен мы застаем

¹⁷⁵ Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М.: Зебра Е, 2008. С. 112.

¹⁷⁶ Там же. С. 28.

Лопухина за чтением одной из его любимых книг — «Героя нашего времени». Мальчик повторяет вслух портретное описание Вертера: «... Вернер был мал ростом, и худ, и слаб, как ребенок: одна нога была короче другой, как у Байрона...». Чтобы достичь внешнего сходства и с Вернером тоже, Митя решается на отчаянный шаг: просит друга загипсовать ему ногу. Позднее вожатый Володя укажет на то, что из-за приобретенной хромоты Митя стал походить на Байрона.

Другой любимый герой Лопухина также из произведения Лермонтова — это Арбенин. Его также мальчик воспринимает как свое alter ego, даже убеждает Володю, что сможет сыграть роль Арбенина в спектакле, хотя до этого для него предполагалась партия князя Звездича. Митя играет блестяще и даже вызывает восхищение взрослого Володи: «Послушай, Лопухин, — вдруг сказал Володя, — по-моему, у тебя есть способности. Может быть, даже талант»¹⁷⁷. Но секрет вовсе не в таланте, или не только в нем: Митя в жизни оказывается в той же ситуации, что и Арбенин: он влюблен в Лену Ерголину, исполняющую роль Нины, которую ревнует к Глебу Луневу — Звездичу. Таким причудливым образом план реальный дублирует план литературный, «искусственный».

Но в киносценарии есть указания не только на произведения Лермонтова. Вся ткань произведения буквально насыщена прямыми и косвенными отсылками к художественным произведениям, не только к литературным. В частности, включено описание «Моны Лизы» Леонардо да Винчи. Оно дается здесь не как самодостаточный культурный факт, а через восприятие вожатого Володи, который призывает ребят ощутить все очарование «и реки, и деревьев, и девушки, и того, как она улыбается...»¹⁷⁸. Музыка, которая звучит в сознании Мити, когда он понимает, что испытывает какое-то неведомое ему ранее чувство, также является произведением искусства. Предполагается, что зритель также слышит эту музыку (иначе каким образом можно воплотить эту сцену на экране, если

¹⁷⁷ Там же. С. 115.

¹⁷⁸ Там же. С. 92.

сценарист указывает: «И даже музыка вдруг почудилась ему», «А музыка продолжалась», «Музыка играла громко»¹⁷⁹). И особенно важно, что именно музыка сопровождает смятение чувств героя: любовь побуждает видеть прекрасное, ощущать свою причастность миру искусства.

Также мы находим несколько примеров явной связи киносценария с произведениями Бунина: «Митя не двигался. Легкое дыхание Лены холодило ему ключицы»¹⁸⁰; глава, в которой Митя понимает, что он влюблен в Лену, называется «Солнечный удар». Есть главы под названием «Утро туманное, утро седое...», «Кому нести печаль свою...», «Воспитание чувств». Глава «Письмо Дмитрия Л. Неоконченное» (название явно отсылает к художественной традиции XIX века) часто прерывается отрывками из «Героя нашего времени». Эпизод из части «Подвижные игры на воздухе» напоминает одновременно и страдания Печорина после разлуки с Верой, и метания главного героя из «Солнечного удара», и муки юноши из «Митиной любви» (см. таблицу 1).

Таблица 1

«Сто дней после детства»	«Герой нашего времени»	«Сол нечный удар»	«Митина любовь»
Как был, в пальто, он бессильно повалился на узенькую полоску песка <...>. Митя валялся по песку, и звука его бессильных отчаянных рыданий почти не было слышно, только тело его, извиваясь,	Изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал. И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя	Он лежал, подложив руки под затылок, и пристально глядел в пространство перед собой. Потом стиснул зубы, закрыл веки,	Мокрый с головы до ног, не попадая зуб на зуб от ледяной дрожи во всем теле, он выглянул из-под деревьев и, убедившись, что его никто не видит, пробежал под свое окно, снаружи приподнял раму <...> и, вскочив в

¹⁷⁹ Там же. С. 86.

¹⁸⁰ Там же. С. 89.

перекачивалось по песку, по тому узкому и малому мысу, где настиг его когда-то солнечный удар. ¹⁸¹	разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым ¹⁸² .	чувствуя, как по щекам катятся из-под них слезы ¹⁸³ .	комнату, запер дверь на ключ и бросился на кровать ¹⁸⁴ .
---	--	--	---

Есть и две другие сцены, описание которых вызывает в памяти серию литературных ассоциаций. Первая — в которой Митя уличает Глеба в подлом поступке и обливает вишневым компотом: «Вишневый компот стекал по лицу Лунева на белую рубашку и окрашивал ее в ядовитый цвет крови»¹⁸⁵. Вторая сцена, связанная с предыдущей и сюжетно, и в деталях, — это эпизод драки Мити и Глеба под дождем: «Глеб коротко размахнулся и сильно ударил Митю, тот опрокинулся навзничь. В этот момент и хлынул дождь. Митя с усилием поднялся, обтирая рукавами кровь, что хлестала из носа. Кровь путалась с дождем, рубашка плотно прилипала к телу»¹⁸⁶. Два этих эпизода можно посчитать отсылкой к дуэльным сценам из традиции XIX века. Драка мальчиков, ее причины и обстоятельства с какой-то долей условности могут напоминать дуэль Печорина и Грушницкого, а также — описанную в документах дуэль самого Лермонтова и Николая Мартынова. В обоих случаях, как и вообще в дуэлях, решался вопрос чести. В киносценарии Соловьева драка не возникает на пустом месте — ей предшествует обидный поступок, ставший ответом на подлость. И здесь особенно важен этот смысл подлости, бесчестия, как и в «Герое нашего времени»: «После этого я пошел домой. Через час доктор вернулся из своей экспедиции. — Против вас точно есть заговор, — сказал он»¹⁸⁷. В этом

¹⁸¹ Там же. С. 138.

¹⁸² Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. 4. Проза. Письма. М.: Худ. литература, 1976. С. 129.

¹⁸³ Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 4. Произведения 1914-1931. М.: Худ. литература, 1988. С. 387.

¹⁸⁴ Там же. С. 379.

¹⁸⁵ Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М.: Зебра Е, 2008. С. 129.

¹⁸⁶ Там же. С. 140.

¹⁸⁷ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. 4. Проза. Письма. М.: Худ. литература, 1976. С. 115.

эпизоде особенно интересна фигура «злодея» Глеба Лунева, образ которого также отсылает нас к образу Грушницкого. Лунев идет на подлость, но в конечном счете все же признает свою неправоту перед Митей: «Митя?.. — Вдруг спросил Глеб. — Что же мы делаем, а, Митя? — Но Митя не отвечал. — Ты, пожалуйста, прости меня, — вдруг сказал Глеб и начал его поднимать. — Ведь ты прав, кругом прав, я сам знаю, что сподличал... Только думать об этом не хотел...»¹⁸⁸. Это искреннее раскаяние отчасти напоминает признание Грушницкого после выстрела: «Грушницкий стоял, опустив голову на грудь, смущенный и мрачный. — Оставь их! — сказал он наконец капитану, который хотел вырвать пистолет мой из рук доктора... — Ведь ты знаешь, что они правы»¹⁸⁹. Наконец, любопытны описания конкретных обстоятельств двух дуэлей: Лермонтова — Мартынова и Мити — Глеба. В обоих случаях идет сильный дождь: «Глеб коротко размахнулся и сильно ударил Митю, тот опрокинулся навзничь. В этот момент и хлынул дождь»¹⁹⁰; «Я поскакал верхом в Пятигорск, заезжал к двум господам медикам, но получил такой же ответ, что на место поединка по случаю дурной погоды (шел проливной дождь) они ехать не могут... Черная туча, медленно поднимавшаяся на горизонте, разразилась страшной грозой...»¹⁹¹.

Сценарист не только «играет» с культурными ассоциациями в изображении героев и создании конкретных эпизодов, но и пишет такие «литературные» диалоги для персонажей-подростков, которые их реальные

¹⁸⁸ Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М.: Зебра Е, 2008. С. 140.

¹⁸⁹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. 4. Проза. Письма. М.: Худ. литература, 1976. С. 125.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Васильчиков А.И. Несколько слов о кончине М.Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н.С. Мартыновым (Текст воспроизводится по изданию: Васильчиков А.И. Несколько слов о кончине М.Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н.С. Мартыновым // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худ. литература, 1989. С.467-473.

сверстники едва ли могли вести. Язык, на котором изъясняются соловьевские школьники, удивителен.

— Это кара! — опять он объяснил сам себе¹⁹².

— Пустяк, — просто отвечал Митя и пощелкал по гипсу палочкой. — Старое растяжение подколенного мешочка. Перед непогодой хандрит¹⁹³.

Только у меня зрение слабое, и я по обыкновению биноклем пользуюсь¹⁹⁴.

А это ее наперсница. <...> Ерголина Ленка. Чрезвычайно образованная девица¹⁹⁵.

— Скажи мне, Лебедев, — спросил Митя, — ты одинок? <...>

— Да, наверное, — подумав, ответил Лебедев. — <...> Наверное, потому, что я физически не очень мощный, это во-первых, и интеллект мой не может поразить своеобразием, это во-вторых... Еще потому, что я довольно хлипкий нравственно и какой-то вялый... Оттого, наверное, со мной не очень интересно дружить¹⁹⁶.

Каждая из этих фраз или отдельных сцен комична уже потому, что нехарактерна для детей и подростков. Эта нехарактерность проистекает из того, что Соловьев не пытается сделать героем современного ему подростка, а скорее конструирует своего — как взрослый пытается вспомнить свое детство. Вероятно, весь сценарий в таком случае стоит читать как рассказ-воспоминание уже взрослого человека о том лете, которое он пережил в те «сто дней после детства», именно поэтому не предпринимается попыток сменить точку зрения взрослого на точку зрения подростка, и текст наполняется многочисленными литературными аллюзиями и «взрослыми» фразами. Такая намеренно искусственная манера изобразить подростков получается достаточно личной, потому что за детским образом мы

¹⁹² Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М.: Зебра Е, 2008. С. 86.

¹⁹³ Там же. С. 100.

¹⁹⁴ Монтажный лист к кинофильму Сергея Соловьева «Сто дней после детства». М.: Мосфильм, 1975. 4:14 — 4:18.

¹⁹⁵ Там же. 4:35 — 4:50.

¹⁹⁶ Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М.: Зебра Е, 2008. С. 97.

наблюдаем фигуру самого автора: возникает лиризм в повествовании, создается очень утонченный образ детства.

Этот тонко чувствующий подросток — основной персонаж «подростковой» кинодраматургии Соловьева. Он же становится главным в его другой работе — киносценарии «Спасатель».

Этот киносценарий также написан словно «по мотивам» произведений русской классической литературы. Главного героя Вилю можно назвать персонажем совершенно в духе Ф.М. Достоевского, Ася — настоящая «тургеневская» девушка, ее муж Гагин — перевертыш «маленького человека» из литературной традиции XIX века, учитель Лариков отсылает нас к чеховским персонажам. Эти литературные аллюзии возникают постепенно, по ходу развития сюжета, в отдельных эпизодах.

Центральный персонаж киносценария — учитель Лариков: именно с ним связаны и постоянно пересекаются остальные герои произведения: Ася Веденеева и Вилия Тишин были его учениками, а Ганин ревнует к нему Асю. Он словно собирательный образ нерешительных интеллигентов, размышляющих на отвлеченные темы, мечтающих о прекрасном, но совершенно не способных действовать. Монолог героя о неудовлетворенности жизнью и необходимости ехать в Москву напоминает нам порывы чеховских героев: «Пустое... одни слова. Уеду, ребята, — печалюсь, сказал Андрей, — обязательно уеду. — Куда? — спросила Клара. — В Москву, — твердо ответил Андрей. — В аспирантуру поступать буду. Надоело голову морочить. И себе и им <ученикам — Е.А.>. В Москву!»¹⁹⁷. К чеховскому персонажу из рассказа «Учитель словесности» отсылает нас и профессия главного героя — учитель литературы в провинциальной школе. Но не только профессиональная, но и личная жизнь этих героев идет по похожему сценарию: как и учитель Никитин, Лариков оказывается «втянут» в романтические отношения, но первый не находит в себе сил бежать от них, а второй — малодушно отказывается от любви.

¹⁹⁷ Там же. С. 244.

Помимо преподавания литературы в школе Лариков занимается сочинением стихов. Ася сравнивает его со знаменитыми поэтами: «Вам сегодня сколько стукнуло? — <...> — Тридцать три. — Смотрите-ка, Лермонтова уже шесть лет как застрелили... Правда, Пушкину еще четыре жить»¹⁹⁸. В киносценарии «Сто дней после детства» Митя Лопухин постоянно примерял на себя образы литературных героев и самого Лермонтова, в «Спасателе» персонажи также мыслят себя в тесной связи с литературным контекстом. Другой поэт, с которым автор сценария сопоставляет Ларикова, — Геннадий Шпаликов: именно его стихи выдаются за учительские и завершают киносценарий — «Не принимай во мне участия...», «Поэтам следует печаль...», «Переделкино» («Меняют люди адреса...»).

Виля Тишин — бывший ученик Ларикова, самый непредсказуемый и противоречивый персонаж. Виля очень похож на Митю Лопухина: обоим автор отдает роли «учеников», обоих героев воспитывает одна мать, в обоих безответно влюблены второстепенные героини, оба одиноки — у них нет друзей, оба неоднократно совершают необдуманные поступки, о которых потом сожалеют. Общность подтверждается даже на уровне одной и той же, повторенной буквально дословно метафоры с психологическим смыслом: «В зеркалах парикмахерской многократно отражался Виля»¹⁹⁹ и «В зеркалах отражалось несколько Мить»²⁰⁰. Но Виля старше Мити, сложнее и злее его. Он, будучи учеником Ларикова, который на протяжении всех школьных лет внушал вечные истины, оказавшиеся слишком далекими от настоящей действительности, разочарован и рассержен: «Ну что вы с Ларем про эту духовность заладили? Как попки, честное слово. <...> Ты где ее видел, духовность эту свою распрекрасную? <...> Я — нет. Она на что похожа больше? На птичку? Или все-таки на собачку?»²⁰¹. Причем рассержен больше всего на себя, потому что понимает, что совершил много некрасивых

¹⁹⁸ Там же. С. 224.

¹⁹⁹ Там же. С. 224.

²⁰⁰ Там же. С. 140.

²⁰¹ Там же. С. 251.

поступков: «Вот спроси ты у меня, что я вчера делал. Для чего по городу мотался? Унижался, юлил? Друзей этих липовых себе искал? Тоже мне крокодил Гена нашелся. <...> Водку пил. Совершенно постороннего, можно сказать человека в постель затянул. Сопел чего-то там до утра. <...> Зачем? Спроси меня. Не отвечу...»²⁰². Муки совести, которые испытывает Виля, заставляют его признаться: «Не трогай ты меня! Человек я злой и одинокий»²⁰³, но уже это признание и этот стыд за содеянное говорят об обратном: Виля страдает от несоответствия самого себя собственным прекрасным идеалам.

Третий важный мужской персонаж в киносценарии — Ганин, муж Аси. Он относится к числу тех людей, которые считает себя счастливыми, у которых в жизни все налажено: «Здесь моя работа. Она мне нравится. Заработок хороший. Перспективы... Женат. Жену люблю. Она меня тоже. Учится. Будет врач. Квартира есть. Хорошая. Машина есть тоже. Правда, плохая, но на очереди стоим. Вы поймите, я жизнью доволен. Я живу хорошо»²⁰⁴. Самой же Асе опостылела такая семейная жизнь: «Как живем, Веденеева? — Спасибо. Омерзительно», или «Ты где? — спросил Лариков. — В медицинском. И еще замужем. — Нравится? — Где? в Медицинском? Или замужем?»²⁰⁵. Ганин наивно не замечает состояния своей жены, так как занят тем, что обустроивает быт своей молодой семьи, делает так, чтобы им жилось не хуже, чем другим: «Я не любила его, что ли, понимаешь? — А он? — А он и не знает, что это такое. Я для него — хорошая вещь. Хорошо скроена. Ладно сшита. Ему нравится. И ни про какую любовь он и понятия, наверное, не имеет»²⁰⁶. Но сообщение жены об уходе из семьи совершенно выбивает молодого супруга из колеи: он начинает по-настоящему страдать. Это заставляет его наконец задуматься о причинах ее и собственных поступков, осознать, все ли так хорошо было в их семейной

²⁰² Там же.

²⁰³ Там же. С. 251.

²⁰⁴ Там же. С. 230.

²⁰⁵ Там же. С. 222.

²⁰⁶ Там же. С. 263.

жизни. Эта рефлексия мучительна: в воображении Ганин уже рисует картину дуэли с соперником, которая описывается в том же духе, что одна из сцен «дуэлей» в киносценарии «Сто дней после детства» (таблица 2):

Таблица 2

«Сто дней после детства»	«Спасатель»
Вишневый компот стекал по лицу Лунева на белую рубаху и окрашивал ее в ядовитый цвет крови. Лунев поднял руку к лицу, потрогал и посмотрел на пальцы ²⁰⁷ .	Попал в живот. Лариков едва дотронулся до живота, и рука показалась черной. Такая темная оказалась у него кровь, обильная и черная отчего-то ²⁰⁸ .

Дуэли на самом деле так и не произошло. Ганин внезапно понимает ценность поступка Аси: только благодаря ему он вдруг осознает всю силу любви к ней: «Или, вправду, быть может, делать мне ничего не надо, никто чести моей и не думал оскорблять? Или, может быть, даже вправду мне радоваться надо теперь?.. Потому что, кажется, только теперь я понимаю... не понимаю даже, нет, просто знаю, как люблю ее... а никогда ведь раньше и не знал»²⁰⁹.

Ася — главная героиня в сценарии, в образе которой соединились черты самых прекрасных героинь русской литературы XIX века, центральный образ для всего повествования и «спасительный» для трех предыдущих героев. Прежде всего, она носит такое же имя, что девушка из повести Тургенева о несостоявшейся первой любви. Как и ее литературная тезка, Ася переживает сходную любовную драму: Лариков, в которого она влюблена, не решает ответить ей взаимностью. Также на повесть «Ася» на это намекает не только собственное имя героини, но и имя ее мужа Григория Ганина (Ганин / Гагин).

Сама же Ася сопоставляет себя с Анной Карениной. Случайно попав на урок Ларикова, посвященный именно этому роману Л.Н. Толстого, она спрашивает незнакомого человека, оказавшегося рядом: «Я на нее внешне не

²⁰⁷ Там же. С. 129.

²⁰⁸ Там же. С. 273.

²⁰⁹ Там же. С. 274.

похожа?». Сцену этого урока вообще можно считать отправной точкой в истории Аси. Она слышит слова Ларикова, обращенные к ученикам: «Получается, путы обязательно надо рвать. Хоть это и не просто бывает. Больно. И смеху вокруг много. Смеются те, которые свои «свивальники» уже давно за благо держат... Вот от них-то, этих пут, Анне Аркадьевне освободиться и хотелось»²¹⁰, и воспринимает их как призыв к действию — порвать ненужные отношения с мужем, что в итоге, как и в романе Толстого, не встречает понимания окружающих. На этом же уроке один из учеников дает свое видение романа: «Живет себе молодая дама. Недурна собой. Муж. Сын. Достаток. Явился, видите ли, жеребчик из военнотружущих. Мужа, конечно же, в шею. На сына наплевать. А потом жеребчик охладел. Опять тихий ужас. И так мы огорчились, что рванули под первый подвернувшийся товарняк»²¹¹. Именно так все отнеслись и к поступку Аси — как к прихоти и неблагодарности: «И она хороша — диво! — продолжает мать. — Мы к ней как к дочери. Она отказ в чем-нибудь видела. Стыд, спрашивается, есть?»²¹² Так и Ася, и Анна, уходя от своих супругов, вызывают осуждение окружающих, но Толстой и Соловьев дают понять, что оценка с такой точки зрения лишена объемности и объективности, в определенной степени сочувствуют героиням.

Ася совершает попытку самоубийства после того, как Лариков отвергает ее любовь, и этот эпизод также отсылает нас к сюжету романа «Анна Каренина», а также к «Грозе» Островского — Ася, как и Катерина, пытается утопиться из-за любовной неудачи. Но именно эта «неудача» окажется для нее самой и остальных героев знаковой — как стала знаковой несчастная любовь Мити к Лене в киносценарии «Сто дней после детства». Любовь Аси к Ларикову, ее смелое признание отзовутся в каждом из главных персонажей — в ней самой («Я жила, видишь ли, очень плохо... Думаю одно, а живу по-другому совсем... И я решила. Дай хоть день поживу так, как

²¹⁰ Там же. С. 221.

²¹¹ Там же. С. 64.

²¹² Там же. С. 262.

думаю. — Ну и что? — Видишь вот — пожила...»²¹³), Ларикове, который, восхитившись поступком Лены, решает остаться в городке («Лариков все шел берегом, и на душе его было удивительно светло. Так хорошо, отчего-то вдруг светло и чисто, как не было очень давно, может быть, с самого раннего детства»²¹⁴), Ганине («только теперь я понимаю... не понимаю даже, нет, просто знаю, как люблю ее... а никогда ведь раньше и не знал»²¹⁵), Виле Тишине («Знаешь, — сказал Виля Асе, — у меня, может лучше этой ночи уже в жизни и не будет ничего»²¹⁶). Последняя цитата важна особенно, так как в ней и заключается главный смысл всего происходящего для сценариста: в его понимании именно в юности происходят те события, которые человек пронесит через всю свою жизнь, которые формируют его. Митя говорит Лене после своего объяснения и ее отказа: «Теперь я тебя всю запомню. Вот так. В тапочках, в рубашке и пальто. И то, как эта ночь кончилась. И как мы сидели здесь... Я, Лена, все запомню и буду потом носить с собой всю жизнь»²¹⁷. Любовь, даже несчастная, воспринимается героями Соловьева как дорогое чудо из детства и юности, память о котором они хотят сохранить надолго.

Ориентируясь на традицию классической литературы, Соловьев создает свою концепцию юности — создавая «сквозные темы». Помимо темы памяти, одна из основных — это тема сна, ухода от памяти, которые свидетельствуют о том, что герой выбрал неверный путь и заблудился. В этом смысле бессонница, — а ею «заболевают» персонажи по ходу действия, — становится знаком того, что герой «просыпается», «пробуждается». Все важные события в жизни соловьевских героев происходят ночью или на рассвете: объяснение Мити и Лены, признание Аси, свидание с Лариковым, дуэль Ганина и Ларикова.

Другой важный символ — это дом как хранитель культурной памяти. Герои обитают в особенных жилищах с богатой культурно-исторической

²¹³ Там же. С. 269.

²¹⁴ Там же. С. 274.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Там же. С. 276.

²¹⁷ Там же. С. 146.

памятью: усадьба Курепина («Сто дней после детства»), старинный домик спасателя за городом («Спасатель»), дача негодянта Рено (в третьем важном «подростковом» тексте, написанном уже в 1980-е гг., — сценарии «Наследница по прямой»).

Следующий повторяющийся мотив — это мотив дуэли, поединка чести в традициях позапрошлого столетия. Персонажи Соловьева дорожат понятиями достоинства и долга, каждого отличает принципиальность во взглядах.

Помимо сквозных тем, Соловьев конструирует и целую систему образов в своих сценариях: герой-романтик (Митя, Виля), его муза (Лена, Ася), антагонист-рационалист (Глеб, Ганин), безответно влюбленная (Соня, Оля) и духовный наставник (Володя, Лариков). Каждый из этих образов создается в тесной связи с героями русской классической литературы.

Именно поэтому ткань этих киносценариев Соловьева интертекстуально очень плотная. Смысл взросления подростка, по Соловьеву, — это «наращивание» культурной памяти: «в их реальное “бытовое время” могут в качестве их современников войти великие жители планеты всех эпох — и Леонардо да Винчи с его таинственной Джокондой, и М. Лермонтов с его мятущимися героями “Маскарада”, и Ф. Тютчев с его вопрошающими строчками надежды: “Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется, и нам сочувствие дается, как нам дается благодать”»²¹⁸. Чем больше культурных героев и культурных знаков войдет в поле существования подростка в этот период, чем сильнее он будет ощущать свою связь с миром искусства, тем ярче и богаче будет его жизнь, тем чаще он будет совершать прекрасные и смелые поступки.

²¹⁸ Нечай О.С., Ратников Г.В. Основы киноискусства. Под ред. Вайсфельда В.С. Минск: Вышэйшая школа, 1978. С. 286.

3.4. Кинотворчество Юрия Клепикова: одинокчество как главная черта героя-подростка

Как признавался сам Юрий Клепиков, он пришел к детской тематике «благодаря» «жестокости редакторского контроля» цензоров. Сценарист хотел «отсидеться на тихом берегу романтики и лиризма», и, тем не менее, «тихих берегов» у Клепикова нет: героями сценариста стали главным образом именно «проблемные» подростки: дети из неполных семей, сироты и беспризорники.

В этой связи тема одиночества юного героя — одна из основных в его киносценариях и, собственно, в этой плоскости зиждется их главный конфликт. Наиболее четко он выражен в четырех киносценариях: более ранних — «Летняя поездка к морю» и «Мама вышла замуж», и поздних — «Пацаны» и «Незнакомка».

Излюбленный персонаж сценариста — подросток, стремящийся к эмансипации, противостоящий миру взрослых, но при этом остро нуждающийся в их любви и заботе. Выбор темы одиночества обосновывается самым мироощущением, свойственным «нежному возрасту», — обостренным чувством непонимания себя и своего места в мире, желанием уединения и страхом оказаться брошенным.

Сложный, «переходный» возраст неоднократно становился объектом исследования психологов и получил достаточно подробное описание в научной литературе. Один из наиболее важных моментов во всех исследованиях — это анализ отношений подростка и семьи: «Отрочество — период, когда подросток начинает по-новому оценивать свои отношения с семьей. Стремление обрести себя как личность порождает потребность в отчуждении от всех тех, кто привычно, из года в год оказывал на него влияние, и в первую очередь это относится к родительской семье»²¹⁹, — пишет В.С. Мухина. В исследовании «Психология подростка» О.В. Хухлаева

²¹⁹ Мухина В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: Учебник для студ. вузов. 4-е изд., стереотип. М.: Издательский центр «Академия», 1999. С. 347.

выделяет несколько этапов «отделения» отрока от семьи, после чего поясняет: «Однако выражение “отделение подростка от семьи” является не очень точным, поскольку итогом такого отделения является не разрыв подростка с семьей, а установление новых партнерских взаимоотношений, в которых семья и подросток способствуют взаимному развитию»²²⁰. То есть новый, взрослый, статус подросток должен получить не после полного прерывания отношений с семьей, а вследствие их качественной перестройки.

Клепиков подходит к описанию «переходного возраста» не с научной точки зрения, а с художественной, но его вывод созвучен тому, что формулируют психологи: после отрыва от семьи, подросток находится в кризисном состоянии — состоянии одиночества, которое становится главной причиной необратимых изменений юной личности, могущих привести как к положительным, так и отрицательным последствиям.

Таким образом, в своих сценариях Клепиков придерживается примерно одной и той же сюжетной схемы: в определенный момент его герои оказываются разлучены с семьей и вынуждены решать свои проблемы самостоятельно, выбирать новую стратегию взаимодействия с окружающим миром. Не всегда эта коммуникация проходит благополучно: Клепикову чужды счастливые развязки, он отдает предпочтение открытым финалам, благодаря чему возникает впечатление, что сценарист показал нам только краткий эпизод из жизни героя. Но благодаря произошедшему в сознании подростка происходит значимый сдвиг, и память об этом событии он проносит через всю жизнь.

Именно в этом смысле киносценарии Клепикова оказываются созвучны киносценариям Соловьева. Но если Соловьев при создании образов своих героев отталкивается от развернутой типологии: вводятся различные персонажи, представляющие разные типы («герой-резонер», «рациональный герой», «учитель» и т. д.), которые индивидуализируются, то Клепиков, напротив, описывая индивидуальные черты характера каждого своего

²²⁰ Хухлаева О. В. Психология подростка: Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 19.

персонажа, находит у них общие качества, «наделяет» их общими проблемами. Например, у каждого мальчика из сценария «Летняя поездка к морю» своя биография: кто-то сбежал из дома и стал беспризорником, у кого-то родители погибли на войне, кого-то дома ждет заботливая мама. При такой несхожести биографий их всех объединяет главное — оторванность от дома, разлука с родными.

В ранних «подростковых» киносценариях, «Летняя поездка к морю» и «Мама вышла замуж», оторванность от родных и сиротство с точки зрения самого автора не являются бедой для подростка в однозначном смысле. По сюжету сценария «Летняя поездка к морю» война становится для подростков испытанием, которое закаляет характер. «Для первого полета нужна высота», — этим выводом завершает сценарий Клепиков и предлагает режиссеру красивую сцену для финала: птенец кайры учится летать, «расправляет слабые крылышки и нерешительно топчется на краю бездны», «страшно», «он бросается вниз» и «обнаруживает, что воздух упруг, а он крылат»²²¹. Так автор полностью реализует свою метафору: ребенок на войне, подросток вдали от дома, без родных — это птенец, который должен научиться летать.

Клепиков часто проводит своих юных героев через испытание потерями: его подростки вырастают, когда кого-то или что-то безвозвратно теряют. Так, мальчишки из киносценария «Летней поездки к морю» теряют своего командира — доброго старика Петровича, становясь мужественным и тем самым взрослея. Главный герой из другой киноработы, «Мама вышла замуж», Борька, «теряет» маму, — то есть понимает, что она больше не будет с ним той же, что была в детстве, когда растила его без мужа, что она имеет право на личное счастье, — и тем самым, словно взамен, обнаруживает в себе взрослые качества.

Формально Борька совершенно не вписывается в круг героев-подростков Клепикова: он уже не ребенок, еще в прошлом году окончил

²²¹ Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 104.

школу и даже устроился на работу. Между тем, герой едва ли осознает себя взрослым: он не знает, как познакомиться с понравившейся ему девушкой, постоянно дерзит матери, боится встречи с отцом, который оставил семью много лет назад. Желанию матери устроить свою судьбу Борька всеми силами противостоит: ему не то чтобы не нравится ее будущий муж, а он против самого факта появления в их общей семейной жизни того, кто, кроме него будет получать любовь и заботу. Так и возникает конфликт, который Клепиков решает психологически верно — юноша сбегает из дома. Уход от семьи, на этот раз добровольный, становится важным шагом для поиска себя. В финале сценария, после побега из дома и скитаний, мы видим совсем другого персонажа — «мальчишку, к которому медленно и мучительно приходила зрелость»²²². Процесс отделения от семьи был тяжелым, но в итоге состоялся.

Два следующих «подростковых» киносценария — «Пацаны» и «Незнакомка» — также посвящены вопросу об одиночестве подростка, но дают на него диаметрально противоположный ответ. Как выскажется сам сценарист, «нежная лирика и школьные сказки вдруг оборвались»²²³. В этих работах Клепиков моделирует ситуации, когда «брошенность» подростка взрослыми оказывается отнюдь не благоприятным фактором в процессе становления личности.

При этом одна и та же идея на примере внешне похожих сюжетных схем решается сценаристом совершенно по-разному. Сценарий «Пацаны» во многом перекликается с «Летней поездкой к морю»: в центре сюжета снова оказывается группа подростков, живущих вдали от родного дома, в загородном лагере. Каждый из юных героев обоих сценариев переживает или пережил личную трагедию, но если в «Летней поездке к морю» она толкает их на подвиг — помощь морякам, то в киноповести «Пацаны» персонажи переступают черту закона. Все мальчишки трудового лагеря — малолетние преступники, спасенные воспитателем Пашей от уголовного наказания в

²²² Там же. С. 148.

²²³ Там же. С. 361.

виде тюремного срока. Их одиночество — это их несчастье, а не возможность стать взрослыми и тем более героями.

«Нет практически ни одного социального или психологического аспекта поведения подростков и юношей, который не зависел бы от их семейных условий в настоящем или в прошлом»²²⁴, — говорит психолог. По своему о том же предупреждает теперь и сценарист: «...А у меня таких искалеченных подростков почти сотня. У каждого своя драма. У них вывихнутая психика, они озлоблены и жестоки, потому что их никто не любит, они никому не нужны»²²⁵, — рассказывает о мальчишках единственный, кто о них заботится, Паша Антонов.

В «Незнакомке» Клепиков впервые главной героиней делает девочку-подростка, которая также живет практически в одиночестве: родители девочки развелись, и мама воспитывает ее одна, при этом постоянно думая о возможности снова выйти замуж. В ситуации полной самостоятельности, когда мама уезжает со своим приятелем в отпуск, девочка совершает поступки, которые в итоге приводят к настоящей жизненной драме. В этом сценарии Клепиков переосмысливает сюжет текста «Мама вышла замуж», и снова смысл переворачивается: одиночество главной героини уже не гарантирует положительных изменений личности и даже наоборот — оборачивается бедой.

Герой уходит из дома, герой остается без семьи — вот ключевые моменты кинопроизведений Клепикова. Для сценариста важен факт одиночества подростка: только так он остается один на один с собой и целым миром. Это одиночество вынуждает совершать ошибки, но есть такие, которые можно определить как положительный опыт, и совершенно другие — психологические травмы, ответственность за которые Клепиков возлагает на взрослых. «Для первого полета нужна высота» — таков вывод сценариста, написавшего сценарии «Летняя поездка к морю» и «Мама вышла

²²⁴ Кон И. С. Психология ранней юности: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1989. С. 108.

²²⁵ Клепиков Ю. Не болит голова у дятла : [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. С. 227.

замуж». И диаметрально ему противоположный тезис о том, что несчастье подростка — в его заброшенности, находит свое отражение в более поздних «Пацанах» и «Незнакомке». Для первых работ одиночество становится горьким, но лекарством, а для вторых — жестоким диагнозом, и изменение взгляда сценариста на вопрос воспитания юной личности, вероятнее всего, совпало с общей тенденцией отечественной кинодраматургии к проблематизации, укрупнению значения социальной стороны жизни подростка.

**3.5. «Юность — это возмездие»: подростки-тираны
в киносценариях Натальи Рязанцевой «Чужие письма»
и Александра Миндадзе «Плюмбум»**

На первый взгляд, общность киносценариев Натальи Рязанцевой «Чужие письма» и Александра Миндадзе «Плюмбум» — в конфликте между подростком и взрослым. Психолог О.П. Макушина рассматривает три модели взаимоотношений подростков и взрослых — зависимость, независимость и негативизм. Условно говоря, каждая из этих моделей выделяется по доминирующему лицу в паре: при зависимости подросток послушен, подчинен взрослому в любой ситуации; при негативизме — подросток выказывает противодействие, упорство, протест, пытается доминировать, диктовать свою волю взрослому; при независимости — конфликт сглаживается, так как каждый в паре ведет себя соответственно ситуации, идет на контакт и признание за своим партнером полноценных прав²²⁶. В частности Рязанцева и Миндадзе изображают модель негативизма. В центре внимания авторов оказывается доминирующий подросток, подросток-тиран.

Помимо психологического конфликта, оба сценария обнаруживают несколько принципиально важных общих черт. Во-первых, их главной темой является вовсе не воспитание — так или иначе, но взрослые герои терпят крах в своем влиянии на персонажей-подростков. Во-вторых, главными героями едва ли можно назвать самих подростков — они введены в историю как какая-то необъяснимая сила, перед которой приходится отступить, при этом взрослые герои после произошедших событий изменятся, осознают что-то важное, а юные останутся прежними. Основной проблемой обоих сценариев, на наш взгляд, можно считать проблему появившуюся в советской культуре в 1970-1980-е гг. после переосмысления шестидесятничества: киносценарии Рязанцевой и Миндадзе вошли именно в тот «ряд картин, в основании которых лежит отрицание младшим

²²⁶ Макушина О.П. Воспитание подростков в семье и проблема психологической зависимости // Психология и школа. 2003. № 4, с. 108-113.

поколением тех нравственных критериев и устоев, которыми все еще руководствуются «тридцатилетние»²²⁷ и (необходимо добавить, когда речь заходит о «Плюмбуме») «сорокалетние». Собственно, это легко прослеживается в самом сюжете киноисторий и их деталях.

В центре «Чужих писем» — учительница математики Вера Ивановна и ее ученица, девятиклассница Зина Бегункова. Девочку, выросшую без родителей, Вера Ивановна берет к себе домой, после чего ученица начинает вести себя скорее как взрослая, пытается даже личную жизнь учительницы подчинить себе: читает тайком письма Веры от ее возлюбленного и однажды даже не отпускает женщину на свидание. Вера, как кажется поначалу, совершенно покоряется воле Зины: здесь особенно важны детали их общего быта — покупка телевизора, в котором Вера раньше и не нуждалась («Вера Иванна, а телевизор купим? Ну вот такой маленький! В рассрочку!»²²⁸), и в общей утренней зарядке (при этом командует именно Зина — Вера выполняет упражнения), и в задернутом шторой фотографическом портрете Ахматовой, висящем прямо у окна («Ой, Вера Ивана, как у нас дует!»²²⁹). Но конфликт происходит: в ходе ночной ссоры из-за ключа и запертой двери Вера не выдерживает и ударяет девочку, и на некоторое время их отношения совершенно прерываются. Учительница переживает драму — и личную, и профессиональную. Зина после произошедшего заболевает, но своей вины не чувствует. Завучу она объясняет поступок Веры следующим образом: «Просто она очень нервная... Ее жизнь до этого довела»²³⁰. На что получает резкий ответ: «Жизнь?! — Ангелина Григорьевна изумленно покосилась. Взяла Зину за подбородок. — А может быть, ты? Зиночка Бегункова?»²³¹. Для девочки потрясением стало не то, что ее ударили, а то, что сделать это смогла та, которая раньше была добрее и мягче всех, казалась на бунт совершенно не способной. В конце, когда две героини, кажется, помирились, остается

²²⁷ Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. М., 1991. С. 45.

²²⁸ Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 597.

²²⁹ Там же. С. 596.

²³⁰ Там же. С. 617.

²³¹ Там же.

напряжение — мы понимаем, что эта история не изменила в Зине ничего: она берет на себя любимую и привычную роль организатора по сбору вещей, а учительнице только остается наблюдать всю суматоху со стороны. Позиция, которую Рязанцева (сама шестидесятница) занимает по отношению к младшему поколению, достаточно четко определена — интеллигентная учительница все-таки смогла дать отпор своей воинственной ученице. Мнение на этот счет Миндадзе, нашедшее отражение в сценарии «Плюмбум», не так однозначно, как менее однозначны и его оценки образов взрослых и подростка.

Руслан Чутко, главный герой, по прозвищу которого и назван киносценарий, — послушный сын, отличник, который успевает за время одного урока решить сразу оба варианта контрольной. Вместе с родителями он ходит на лыжах, катается на коньках, по вечерам смотрит бардовские концерты и даже подпевает, когда отец играет что-нибудь из бардов же на гитаре. Барды появляются не случайно — как знак того, что родители Руслана если и не остались верны идеалам своей шестидесятнической юности, то точно ностальгируют по ней. Сына-отличника, судя по его успехам в школе, они также воспитывали на идеалах своей юности. Но Руслан, как точно замечает влюбленная в него одноклассница Соня, живет двойной жизнью. Он не удовлетворяется ролью примерного сына и отличника-активиста, он хочет защищать добро и рвется в дружинный оперотряд — помогать ловить преступников. Получается успешно: благодаря Руслану задерживают грабителей киоска, находят прячущихся бомжей-тунеядцев, арестовывают преступников, промышляющих незаконным сбытом испорченных фруктов. И вроде бы Руслан молодец, но только меры его борьбы не самые честные: чтобы поймать бомжей, он втирается к ним в доверие, становится настоящим другом («Мы даже подружились! — похвастался Плюмбум. — Вот сейчас за пивом меня послали. Я им пиво несу!»²³²), а затем раскрывает их местонахождение оперативникам. Чтобы

²³² Миндадзе А. Отрыв: [киносценарии]. СПб: Сеанс; Амфора, 2007. С. 314.

выследить преступника, шантажирует его невесту — манекенщицу Марию, после получения всей необходимой информации, пусть непреднамеренно, но предает. Зачем все это необходимо Плюмбуму, мы понимаем только к середине повествования: однажды хулиган забрал у него магнитофон, забрал не силой, а: «Наглостью взял. Я не ожидал. Я на скамейке сидел с этим кассетником. Была у меня одна вещь любимая, я, когда ее слушал, обо всем забывал, с ума сходил. А он подошел и забрал!»²³³, и мальчик пообещал себе, что, когда вновь ему придется, столкнуться со злом, он будет готов дать отпор.

Руслан — человек действия, а не слова, уже в этом он противопоставлен шестидесятичному типу личности. Он постоянно про себя, как стихотворение, твердит глаголы-исключения: «Гнать, дышать, держать, обидеть...». Родители Руслана совершенно другие: особенно интересен и символичен эпизод на катке, когда изображается его мать, красиво летящая на коньках в разбитых очках, — символ человека, наивно и бессмысленно сохраняющие надежды шестидесятых, уже развенчанные («разбитые») даже в его собственных глазах.

Список сходных черт обоих сценариев, предложенный выше, необходимо продолжить: и там и там действует подросток, характер и поступки которого едва ли можно оценить как положительные; и там и там — предательство и абсолютное непонимание своей вины; и там и там — взрослые, которые при столкновении с юным героем осознают свое бессилие. И там и там, наконец, сами взрослые особенно интересны (их-то, кажется, и надо считать главными героями киносценариев, а вовсе не подростков) — в «Чужих письмах» это тридцатилетняя учительница, в «Плюмбуме» — сорокалетние: родители и дружинники из оперотряда, бомжи, преступники. Если учесть, что появление «Чужих писем» и «Плюмбума» разделяет примерно десять лет, то получается, что взрослые персонажи обоих киносценариев — ровесники. Этот факт важен еще и потому, что «Чужие

²³³ Там же. С. 316.

письма» создавались тогда, когда в кинодраматургии четко обозначилась тенденция изображать именно тридцатилетнего героя, а «Плюмбум» — когда этот тридцатилетний «постарел» ровно на десять лет и остался главным героем большинства фильмов того времени. Юность обоих этих персонажей — тридцатилетних в 1970-е и сорокалетних в 1980-е — как уже было сказано выше, пришлась на 1960-е, и применительно к двум киносценариям это особенно важно. Юные герои — Зина и Руслан — не находят взаимопонимания с взрослыми не потому, что бунтуют, как бунтуют все подростки. Процитированная критиком²³⁴ по поводу картины И. Авербаха строка из пьесы «Строитель Сольнеса» Генрика Ибсена «Юность — это возмездие» равно подходит и к картине Вадима Абдрашитова: имеется в виду возмездие за идеалы 1960-х гг., которые взрослые так и не смогли воплотить. Зина говорит Вере Ивановне: «Вы были для меня, Вера Иванна... Вы были моим идеалом. Я даже в сочинении написала, а потом, когда вы с этим художником познакомились, я вас просто возненавидела!»²³⁵. Свои восторженные слова девочка подтверждает искренними поступками — здесь особенно интересна сцена в ванной: «Ой, Вера Иванна! — Зина залилась смехом от щекотки. Потом вдруг повернула голову, ткнула Вере в ладонь и поцеловала выше кисти, в ненамышленное место!»²³⁶. Девочка горячо любит учительницу, но совершенно не понимает эту странную историю с художником, кажущуюся ей почти неприличной. Может быть, еще поэтому она так грубо врывается в нее, становится третьим лишним, читает письма, так как не видит в ней настоящей любви. На вопрос, сколько же ему лет, Руслан Чутко все время отвечает: «Сорок», — как и его родителям. Это, конечно, шутка, но показательная: идеалы шестидесятников, на которых воспитывали его родители и которым, кажется, остались верны сами до сих пор, заставляют мальчика ощущать себя значительно старше. Он перерос эти

²³⁴ «Зинка Бегункова — дитя истории, но, право, что-то и вечное есть в этом нервном упрямстве, в этом энергетическом таране, в этой силе желания прорваться сквозь любые условности — “юность — это возмездие”». (Москвина Т. [«Чужие письма»] // Сеанс. 1993. № 8.)

²³⁵ Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 603.

²³⁶ Там же. С. 612.

идеалы, разочаровался в них из-за неприятной истории с кражей магнитофона. Именно после нее он вдруг понял, что родители его не самые добрые и честные на свете люди, а после того, как задержал отца-браконьера только убедился в этом, потому-то даже удивления не последовало — хладнокровно повел на допрос: «Идем, я буду тебя допрашивать»²³⁷. Кличка, которую Руслан себе придумал — Плюмбум («мягкий же металл, свинец»²³⁸) — очень точно характеризует его: он выкован по образу и подобию своих родителей, но с существенной корректировкой. Макабрические подростки потому особенно страшны, что их бунт страшнее вечного на все времена бунта типичных подростков: он не пройдет с возрастом. Эти герои и интересны прежде всего тем, что не выполняют главного закона драматического произведения — в начале и в конце произведения они остаются равны себе же, история ничего в них не меняет. Изменяются только взрослые герои — осознают свое бессилие («Чужие письма») и почувствуют необъяснимый ужас («Плюмбум, или Опасная игра»).

Именно в «Чужих письмах» Рязанцевой впервые появляется макабрический тип подростка — юный герой, который не просто вызывает у взрослых безотчетный страх (появившийся гораздо раньше, еще в 1968 году Батищев из «Доживем до понедельника» Полонского, обнаруживает с ними родство, но очень дальнее, так как его позиция развенчивается автором безапелляционно), но действует активно, посягает на какие-то права. Важно отметить, что образ этот найдет продолжение не только в «Плюмбуме», но и в пьесе Любви Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» (1980) и целом ряде картин второй половины 1980-х гг.

²³⁷ Миндадзе А. Отрыв: [киносценарии]. СПб: Сеанс; Амфора, 2007. С. 338.

²³⁸ Там же. С. 294.

3.6. Подросток-«инопланетянин» в киносценарии Карена Шахназарова и Александра Бородянского «Курьер»

Сценарий фильма «Курьер» Карена Шахназарова и Александра Бородянского родился из повести самого Шахназарова, напечатанной в журнале «Юность» в 1982 году и удостоенной премии Бориса Полевого.

Главный герой повести и киносценария — недавний выпускник школы Иван Мирошников, не поступивший в институт, начавший работать курьером в журнале «Вопросы познания». При этом, казалось бы, самого Ивана в гностической потребности едва ли можно заподозрить, как и, по мнению взрослых героев киносценария, большинство его сверстников. Проблема взаимоотношений взрослых и их детей таким образом становится центральной в киносценарии и решается на протяжении всего действия, причем так, как не решалась в предыдущие десятилетия в отечественной кинодраматургии о детях и юношестве.

Вопрос, который взрослые Ивану задают на протяжении практически всего сюжета: «Вот вы, молодой человек, можете мне сказать, что вы хотите? О чем вы, так сказать, мечтаете?»²³⁹. Свой ответ на него могли бы без труда дать и школьники-идеалисты из киносценариев и драм Полонского или Володина, и романтики Соловьева и Клепикова, и юные жестокие рационалисты Рязанцевой и Миндадзе, а Иван Шахназарова предпочитает отмалчиваться или отшучиваться. Киновед Леонид Карахан своей статье, посвященной анализу образов главных героев фильма «Курьер» и ряда ему подобных («Пятно» и «Ступени»), дал интересный заголовок — «Пришельцы», тем самым определив новый тип подростка, утвердившийся в отечественном кинематографе 1980-х. Этот новый тип живет своим умом и своими мыслями, не посвящая в них взрослых: «Похоже, что сам извечный конфликт отцов и детей приобрел некий односторонний характер: отцы конфликтуют друг с другом и сами с собой, тогда как дети сохраняют

²³⁹ Шахназаров К.Г., Бородянский А.Э. Курьер: Киносценарий. М.: Проспект, 2011. С. 171.

известное безразличие и предстают скорее терпеливыми наблюдателями, нежели напористыми и агрессивными ниспровергателями, инициаторами конфликта»²⁴⁰. Действительно, взрослые в киносценарии Бородянского и Шахназарова ведут себя напористее своих детей. Даже их безмолвность они готовы расценивать как агрессию: «Этакая смесь нигилизма с хамством»²⁴¹; «Все принимается в штыки. Из всего делается спектакль — шутовство, возведенное в принцип. Нам ничего не надо, мы все сами знаем!»²⁴², — выносит суровый нравственный вердикт Ивану профессор Кузнецов, которому юноша всего лишь опоздал занести рукопись. Другой взрослый персонаж, отец юного спортсмена-дзюдоиста, произносит страстный монолог: «Я хочу одного — мне надо знать, что он хочет. Я хочу знать, кого я вырастил. Я на это имею право. Пусть он скажет мне: “Ты старый выживший из ума осел. Ты прожил неправильную жизнь. Я буду жить по-другому”. Пусть так скажет — я пойму. Пусть совсем уходит из дома. Но он молчит!»²⁴³. Это молчание отличает и главных юных персонажей — Ивана и Катю.

Взрослые герои независимо друг от друга спрашивают у них: «Любопытно было бы узнать, молодой человек, те принципы, по которым вы намереваетесь существовать в обществе»²⁴⁴. Иван же не дает никому не дает четкого ответа, вероятно — не желая идти на контакт, вероятно — сам не зная своих истинных желаний, а может, — потому, что взрослые не готовы услышать правду. Когда наконец профессорская дочка Катя, под влиянием Ивана вдруг задумавшаяся о своих истинных желаниях, а не внушенных ей старшими, внезапно проговаривается («Я мечтаю быть очень красивой, чтобы нравиться всем мужчинам и чтобы самой всех презирать! <...> И еще я хочу... ехать, в красивой спортивной машине, и чтобы на мне был длинный алый шарф, а на сиденье рядом — магнитофон и маленькая белая собачка...

²⁴⁰ Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. 1987. №1. С. 59-60.

²⁴¹ Шахназаров К.Г., Бородянский А.Э. Курьер: Киносценарий. М.: Проспект, 2011. С. 131.

²⁴² Там же. С. 132.

²⁴³ Там же. С. 169.

²⁴⁴ Там же. С. 132.

Это честно...»²⁴⁵), разражается скандал: оказалось, что девочка живет вовсе не теми идеалами, которые ей внушали с интеллигентного детства.

«Я этого «Соловья» с пяти лет играю и пою. Как к нам гости — так тут и я со своим «Соловьем»! Меня уже тошнит от него, ей-богу... Я, если бы он мне попался, этот «Соловей», его на медленном огне изжарила бы!»²⁴⁶ — в сердцах признается Катя после того, как ее в очередной раз хотели заставить петь на званом вечере. И в этом случае грубость, которая постоянно вменяется в вину героям-подросткам из большинства отечественных киносценариев, становится понятной зрителю / читателю, даже вызывает у него сочувствие.

Иван и Катя — самые обычные подростки своего времени: они не пионеры из 1930-х, готовые променять забавы сегодняшнего дня на труд для прекрасного и неведомого завтрашнего, не одержимы романтическими идеями и поисками правды, не пытаются подмять под себя интеллигентную и мягкотелую мать. Они также отличаются и от своих «культурных» сверстников тем, что слишком «обычные». То есть их не занимает все то, что делали сверстники из киносценариев предыдущих десятилетий, поэтому кажутся своим родителям ненормальными, а те в свою очередь — своей агрессией не пробуждают у детей желания пойти на какой-либо контакт.

Но причина экстраординарных поступков Ивана заключается не только в желании дать отпор, а в его внутренних качествах. Иван с виду мало задумывается о причине собственных поступков, подвержен внезапным сменам настроения и в каждом эпизоде то и дело ведет себя непредсказуемо. Например, сценарий открывает эпизод, в котором юноша принимает участие в соревновании по плаванию, но внезапно решает поменять стиль плавания с брасса на кроль:

— Слышь, Сидоркин, давай кролем мотанем?

Сидоркин с удивлением покосился на него:

— Так заплыв же брассом...

²⁴⁵ Там же. С. 170.

²⁴⁶ Там же. С. 171.

— Правильно, — согласился Иван. — А мы кролем поплывем²⁴⁷.

На логичный вопрос тренера, почему Иван это сделал, тот беспечно отвечает:

— Не знаю, — пожал плечами тот, натягивая брюки.

— Как не знаешь? — сказал тренер. — Я вот всегда знаю, что делаю!²⁴⁸

Кажется, в этом и разница между Иваном и всем остальным миром. Мальчик не знает, чего на самом деле он хочет, поступает спонтанно, подвержен сиюминутным порывам: «Наш Билли-лжец, наш Том Джонс, наш Антуан Дуанель — первый в советском кино симпатичный неприсоединившийся конформист, расслабленный раб своего хотения и острого ума»²⁴⁹, — пишет о нем киновед. Но, кажется, все это происходит с Иваном в точности по противоположной причине: он как раз в отличие от всех остальных героев киносценария, на самом деле задумывается о своих поступках — постоянно наблюдает за тем, что чувствует, и ведет себя сообразно своим ощущениям, никогда не врет самому себе. Захотел соврать что-то — и соврал, потому как в этот момент это желание было сильнее и искреннее всего. Если и сопоставлять Ивана с героями мировой литературы, то лучшим поведенческим аналогом будет вовсе не обозленный на взрослых Дуанель, а главный герой романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: «Я ужасный лгун — такого вы никогда в жизни не видели. Страшное дело. Иду в магазин покупать какой-нибудь журнальчик, а если меня вдруг спросят, куда я, я могу сказать, что иду в оперу. Жуткое дело!»²⁵⁰ — это признание очень напоминает сцену у бассейна, когда Иван вместо брасса вдруг решает поплыть кролем.

Между тем, оба героя ненавидят ложь и пошлость: «А ушел я из Элктон-хилла главным образом потому, что там была одна сплошная

²⁴⁷ Там же. С. 105.

²⁴⁸ Там же. С. 106.

²⁴⁹ Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб, Сеанс, 2002. С. 242.

²⁵⁰ Сэлинджер Дж. Д.: Повести. Рассказы [пер. с англ. и пред. Р. Райт-Ковалевой]. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 19.

липа»²⁵¹, — признается Холден Колфилд. Иван же не хочет поступать в институт и не делает этого, потому что пока не чувствует в себе тяги к какой-то профессии, тем более педагога, хотя его мать и советует идти в пединститут, потому что там традиционный набор молодых людей.

Общие черты двух героев, Холдена Колфилда и Ивана Мирошникова (они внимательны к собственным ощущениям и поэтому на самом деле в высшей степени искренни), подтверждаются самой манерой рассказывания. В романе Сэлинджера это доказывается уже тем, что действие ведется от первого лица — самого подростка, который проводит беспощадный анализ собственных мыслей и эмоций. Что интересно, повесть Шахназарова, по «следам» которой и написан киносценарий, также ведет повествование именно от лица Ивана. В процессе адаптации в сценарий это пришлось устранить, но на образ главного героя этот прием наложил определенный отпечаток. В частности, важную роль в сценарии играют эпизоды, в которых Ивана посещают разные видения и сны: вот он получает посылку отца из Африки — огромное копье, и воображает себя охотником в саванне; или изображает рок-звезду и доставляет своим соседям неудобство громкой музыкой; или представляет, как в карьере рядом с домом живет настоящий леопард.

Шахназаров и Бородянский обратили внимание не только на взаимоотношения подростка с внешним миром, но скорее на его внутреннее мироощущение, и им удалось то, что не удавалось почти никому из отечественных кинодраматургов, писавших о детстве и юношестве: «До тех пор пока кинематограф надеялся свести концы с концами, причины со следствиями, подтягивая формирующуюся индивидуальность к установившемуся жизненному распорядку, на экране неизбежно возникали заранее готовые ответы, более или менее талантливые педагогические вариации на тему “что такое хорошо и что такое плохо” <...> Прорыв произошел в тот момент, когда желание разглядеть самого этого нового

²⁵¹ Там же. С. 17.

человека пересилил желание подключить его к действующему социальному механизму, когда попытки рассмотрения внешних связей индивидуальности и в этом смысле ориентация на коллективный портрет поколения сменились попытками проникновения во внутренний миропорядок и интересом к индивидуальному бытию как самостоятельной ценности, уникальности»²⁵².

В киносценарии показан мир глазами подростка, разделенный на «своих» — подростков-«инопланетян» и «чужих» — взрослых. Недаром, что последние показываются исключительно в комичных, каких-то водевильных ситуациях, как, например, когда уважаемый профессор не может догадаться, что вчерашний школьник выдает стихотворение Пушкина за свое, а почтенная интеллигентная пожилая женщина старуха хвастливо заявляет, что прекрасно знает нравы молодежи, потому что много смотрит телевизор. Взрослым героям кажется, что Иван ведет себя эксцентрично и странно, но они сами в наших глазах практически всегда оказываются в комическом положении. Шахназаров и Бородянский выбирают принципиально новую для советской «подростковой» кинодраматургии точку зрения — они смотрят на мир, наконец, не глазами взрослого человека или максимально отделившись, а глазами самих подростков. Например, сам Шахназаров дает такое краткое описание своей истории: «Был мальчик, не поступивший в институт и устроивший своеобразный бунт против общепринятых норм; была интеллигентная девочка из профессорской семьи; был внутренний конфликт между обществом и 17-летним юношей, которого окружающие считают то ли шутком, то ли хамом, конфликт, который всегда неизбежен и потому всегда актуален. В конце концов, там было настроение 80-х — я сам был молод, недавно окончил ВГИК и отчасти ощущал себя этим курьером, беспечным молодым взрывателем устоев»²⁵³. Так сам сценарист признает, что в основу киносценария лег отнюдь не новый конфликт, а вечная проблема отсутствия взаимопонимания между старшим и младшим поколением. И она,

²⁵² Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. 1987. №1. С. 62.

²⁵³ Шахназаров К.Г., Бородянский А.Э. Курьер: Киносценарий. М.: Проспект, 2011. С. 3

по мнению Шахназарова и Бородянского, разрешается естественным путем — по истечении времени.

Фраза, которая была в повести: «Мы переберемся и станем такими же, как вы», — пропала из киносценария, но вновь появилась в фильме. Эта идея быстротечности юности — периода, когда можно не стесняясь предаваться мечтам и поэтому хранить в себе искренность, умение видеть ложь и фальшь, умение слушать свои настоящие желания, — передается и в финале киносценария: «Электронные часы на щите за его спиной показывали без пяти минут двенадцать. Иван оттолкнулся и прыгнул в воду. Он плыл мощно, красиво, широкими стремительными гребками рассекая зеленоватую воду. Электронные часы на щите отсчитывали время»²⁵⁴. Киносценарий Шахназарова и Бородянского задуман, вероятнее всего, не для того, чтобы зафиксировать тип своего времени, а чтобы уловить настроение быстро проходящей молодости: «Я... сняв «Курьера», закрыл тему для себя. Это дело молодых режиссеров — снимать кино о юности. Если в 1986 году я был в роли самого Ивана, то теперь я уже профессор Кузнецов. А вот фильм остался таким же молодым»²⁵⁵. Таким образом, сопрягая вечный конфликт и вечные образы с духом времени, атмосферой 1980-х сценарист создает живую, интересную историю с вечным конфликтом отцов и детей и новым, найденным типом героя, вернее — новым взглядом на него.

За три десятилетия, которые можно считать периодом подлинного расцвета отечественного кинематографа для детей и юношества и советской кинодраматургии в частности, типология образов юных героев претерпела значительные изменения — как в количественном плане, так и в качественном. Кинодраматурги задействовали юных персонажей для решения различных проблем, их волновавших, и в зависимости от этого конструировали новые характеры, в некоторых случаях превращавшихся в

²⁵⁴ Там же. С. 180.

²⁵⁵ Там же. С. 6.

героев своего времени. Замечание М.И. Ромма «Потребность в искусстве, наиболее полно воспроизводящем жизнь во всем ее своеобразии, удовлетворяется ныне более кинематографом, чем театром»²⁵⁶, сделанное как раз на заре 1960-х, определило то значение, которое будет иметь кино в последующие десятилетия, — фиксировать социальную действительность и общественные настроения.

Что интересно, каждый из типов подростков, выявленных и проанализированных в Главе III, встречается в отечественной кинодраматургии не единожды и иногда не только у одного автора. На протяжении трех десятилетий в отечественном кинематографе формируется целая традиция изображения подростка, и найденные образы формируют идеологические нравственные аналогии или же противопоставления.

²⁵⁶ Ромм М. Поглядим на дорогу // Искусство кино. 1959. № 11. С. 217.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате диссертационного исследования были сделаны следующие выводы.

1. В советской кинодраматургии киносценарий считался полноценным литературным произведением, обладающим самостоятельной ценностью.

В силу культурно-исторических причин киносценарий занял особое место в процессе советского кинопроизводства. Повлияла на это не только литературоцентричность отечественной культуры, но и исторические особенности эпохи, когда налаживалось советское кинопроизводство. Практически с начала 1920-х годов путем ряда последовательных постановлений за сценарием официально закрепились роль регулятора кинопроцесса: пристальное внимание к сценарию позволяло отследить «неблагонадежные» кинопроекты на самой ранней стадии. В создавшихся условиях положение сценариста и режиссера оказывалось неравным: первый становился фигурой более важной и ответственной за фильм в целом, и эта традиция будет сохраняться вплоть до конца существования советского кинематографа.

Сложная практика утверждения сценариев в государственных структурах потребовала, чтобы уже на ранней стадии создания фильма сценарий стал полноценным художественным произведением, в котором четко обозначался смысл будущей кинокартины, то есть именно сценарист выступал ее идейным автором, а не режиссер. Именно поэтому, в частности, вплоть до конца 1980-х, в титрах кинофильма имя автора сценария давалось раньше имени самого режиссера: так обозначалось идейное первенство. Кроме того, публикация сценариев, которая началась с 1930-х годов, ставила кинодраматургические произведения в один ряд с литературными. Наконец,

с 1930-х стала складываться и советская киносценарная «школа»: начали издаваться учебники, в которых закладывалась концепция киносценария как самостоятельного литературного произведения. И в русле этой «школы» было воспитано несколько поколений талантливых сценаристов, благодаря которым советский кинематограф испытал не один период настоящего расцвета. 1960-1980-е годы можно назвать именно таким этапом в истории отечественного кинематографа.

Иными словами, режим, который назначил сценарий, говоря словами Юрия Богомолова, в «надсмотрщики», таким образом создал все условия, чтобы в советской литературе возникло новое жанровое образование — киносценарий.

2. Киносценарий как произведение, принадлежащее роду, пограничному между эпосом и драмой, выбирает «литературный» и предельно выразительный «инструментарий» для изображения образа героя, который будет достаточным и необходимым для экранизации.

Образ героя в литературном произведении, как правило, складывается из двух составляющих: внутреннего содержания и внешнего поведения, поступков, действий. Для киносценария важно, чтобы два этих элемента были связаны самым неразрывным образом, поэтому особенно значимы «формы поведения» киноперсонажей. В исследовании на примере киносценариев Анатолия Гребнева, Натальи Рязанцевой, Александра Миндадзе, работавших именно в период с 1960-х по 1980-е годы, проанализированы способы создания психологических портретов персонажей путем описания их внешности и поведенческих характеристик. В отдельных случаях именно благодаря данным «формам поведения» образ литературного персонажа описывается как обладающий типическими чертами и становится, говоря словами А.И. Журавлёвой, «эталонным житейского поведения», иначе — типом. Если говорить о советской

кинодраматургии и кинематографе, то они за все восемь десятилетий своего существования дали жизнь определенному количеству подобных типов героев, в том числе детских и подростковых.

3. 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.

Основная граница проходит в 1950-х: до этого десятилетия 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, служителя 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 (возникает ряд произведений, подхвативших идею мифа о Павлике Морозове). Последовав примеру «взрослой» кинодраматургии, детская меняет героя: теперь ее интересуют не «замечательные люди», а «обыкновенные», не подтянутые и спортивные дети-отличники, а обаятельные двоечники, хулиганы и мечтатели. Так, если активность ребенка из кинофильмов 1930-1950-х годов была направлена во внешний мир, то в 1960-е «киносценарные» дети ведут более активную внутреннюю жизнь.

Собственно поэтому и стоит считать, что 1960-1980-е годы стали периодом расцвета кинематографа для детей и юношества в СССР. Именно в это время киносценаристы обратились к такому способу изображения

подростка, который наконец дал возможность поднимать настоящие проблемы взросления.

4. 1960-1980-е годы — период, на протяжении которого в советской кинодраматургии, благодаря творчеству различных по художественному своеобразию сценаристов, складывается целая типология образов детей и подростков.

Правомерно говорить об изменении взгляда на героя-подростка в течение трех десятилетий — при этом наблюдается ярко выраженная тенденция к большей драматизации конфликта и образов юных героев. В 1960-е годы преобладали киносценарии, предлагавшие идеальные образы детей и подростков (Илья Нусинов и Семен Лунгин; Георгий Полонский). Затем следуют первые «напряженные» раздумья о молодом поколении (Евгений Григорьев; Анатолий Гребнев), позже — первые предостережения (Наталья Рязанцева) и параллельно — очевидные попытки «отсидеться на берегу романтики» Сергея Соловьева и Юрия Клепикова, которые можно расценивать как попытку бегства от действительности и ухода от проблемы. В 1980-е годы происходит дегероизация образа подростка (творчество Александра Миндадзе) и проблематизация темы воспитания и взаимоотношения поколений (Карена Шахназарова и Александра Бородянского).

Библиография

Киносценарии и художественная литература

1. Арабов Ю. Солнце [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2006. — 528 с.
2. Барто А., Зеленая Р. Подкидыш. Литературный сценарий и заключение. М.: Мосфильм, 1939. — 42 с.
3. Бергман И. Осенняя соната: Киноповести. М.: Известия, 1988. — 204 с.
4. Булгаков А.Я. Из письма к Вяземскому, 31 июля 1841 г., Москва // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худ. лит., 1989. — 671 с.
5. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 4. Произведения 1914-1931. М.: Худ. литература, 1988. — 702 с.
6. Васильчиков А.И. Несколько слов о кончине М.Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н.С. Мартыновым // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худ. литература, 1989. — 671 с.
7. Володин А. Для театра и кино. М.: Искусство, 1967. — 310 с.
8. Габрилович Е. Книга сценариев. М.: Искусство, 1959. — 423 с.
9. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. — 222 с.
10. Гребнев А.Б. Для кино и театра. М.: Рус. импульс, 2006. — 406 с.
11. Гребнев А.Б. Переступи порог: литературный сценарий. М.: Искусство, 1971. — 119 с.
12. Гребнев А.Б. Шесть повестей для экрана. М.: Искусство, 1979. — 455 с.
13. Демин В., Данелия Г. Джентльмены удачи: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. — 624 с.
14. Драматурги советского детского кино. Творческие портреты. Выпуск первый. М.: Союзинформкино, 1983. — 56 с.

15. Дубровина И.М. Канон или канун?: Литература, кино, эстетика. Дух обновления. М.: Изд. Моск. ун-та, 1990. — 368 с.
16. Дубровина И.М. На экране подростки и взрослые. М.: Изд. Моск. ун-та, 1982. — 56 с.
17. Дубровина И.М. Увидеть и понять человека: Кино и внутренний мир личности. М.: Изд. Моск. ун-та, 1985. — 128 с.
18. Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2008. — 448 с.
19. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. 4. Проза. Письма. Примеч. И.Л. Адроникова. М.: Худ. литература, 1984. — 527 с.
20. Лунгин С., Нусинов И. Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен [киносценарии]. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2010. — 573 с.
21. Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. — 468 с.
22. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. — 320 с.
23. Мережко В. Полеты во сне и наяву: [киносценарии]. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. — 538 с.
24. Миндадзе А. Отрыв: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007. — 762 с.
25. Монтажный лист к кинофильму Сергея Соловьева «Сто дней после детства». М.: Мосфильм, 1975. — 100 с.
26. Ольшанский И., Руднева Н. Киносценарии. М.: Искусство, 1964. — 451 с.
27. Полонский Г. Доживем до понедельника. Киносценарий о трех днях в одной школе. М.: Искусство, 1970. — 96 с.
28. Пospelов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа. — 351 с.
29. Розов В. Летят журавли. М.: Искусство, 1959. — 86 с.
30. Ромм М. Девять дней одного года. М.: Искусство, 1962. — 88 с.

31. Ромм М.И. Избранные произведения: В 3-х тт. Т. 3. М.: Искусство, 1982. — 573 с.
32. Рязанцева Н. Голос: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007. — 668 с.
33. Симонов К. Стихотворения и поэмы. Повести разных лет. Последняя работа. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. — 610 с.
34. Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М.: Зебра Е, 2008. — 573 с.
35. Специальный выпуск киносценариев для детей и юношества. М.: Госкино, 1983. — 199 с.
36. Сэлинджер Дж. Д.: Повести. Рассказы. Пер. с англ. и пред. Р. Райт-Ковалевой. М.: Молодая гвардия, 1965. — 256 с.
37. Три кинокомедии: Сборник киносценариев. М.: Искусство, 1969. — 159 с.
38. Хмелик А. Друг мой, Колька! М.: Советский писатель, 1980. — 239 с.
39. Шахназаров К.Г., Бородянский А.Э.. Курьер: Киносценарий. М.: Проспект, 2011. — 184 с.
40. Хуциев М., Шпаликов Г. Мне двадцать лет. М.: Искусство, 1965. — 143 с.
41. Шварц Е. Золушка: [киносценарии]. СПб.: Сеанс, 2006 — 448 с.
42. Щербакова Г. Карантин // Киносценарии: Спец. выпуск киносценариев для детей и юношества. 1983. — 199 с. С. 53-77.

Исследования

1. Александров Г.В. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1983. — 336 с.
2. Аннинский Л. Виктор Чернышев и его заботы // Советский экран. — 1968. — № 10. С. 30-31.

3. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Всесоюз. творч.-произв. объединение «Киноцентр», 1991. — 238 с.
4. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. Учеб. пособие. М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
5. Аркус Л., Ковалов О. Новый герой. История вопроса // Сеанс. — 1999. — № 17-18.
6. Аркус Л. Приключения белой вороны: Эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс. — 2009. — № 41/42 (май). С. 206-215.
7. Балаш Б. Видимый человек. М., 1925. (Перевод Шутко К.И) // Киноведческие записки. — №25. — 1994. С. 25-61.
8. Балаш Б. Дух фильма / Авторизованный перевод с нем. Фридланд Н. Ред. и предисл. Лебедева Н.А. М.: Гослитиздат, 1935. — 198 с.
9. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
10. Бегак Б. Воспитание искусством. М.: Просвещение, 1981. — 94 с.
11. Белова Л. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. — 344 с.
12. Богомолов Ю. Одиночество спринтера на стайерской дистанции // Искусство кино. — 1992. — №4. С. 48-54.
13. Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино 20-70-е гг. // Искусство кино. — 1995. — №11. — С. 16-23.
14. Богомолов Ю. Сценарий и фильм: 3-й раунд // Экранные искусства и литература. М.: Наука, 1994. — 223 с. С. 29-43.
15. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 358 с.
16. Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. — 304 с.

17. Вайсфельд И. В. Режиссер и драматург: путь к зрителю // Кинематограф сегодня. Вып. 3: сборник статей / Ред. В.Н. Ждан. М.: Искусство, 1983. — 216 с. С. 183-216.
18. Вайсфельд И.В. Судьба крупного плана // Вопр. киносценарии. Вып. 4. — М., 1962. С. 94-113.
19. Вартанов А. «Четвертый род литературы». К спорам об эстетической природе киносценарии // Экранные искусства и литература: Звуковое кино. М.: Наука, 1994. С. 50-71.
20. Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Пospelова. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высшая школа, 1988. — 528 с.
21. Власов М.П. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976. — 112 с.
22. Воденко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2012. — 119 с.
23. Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6 т. Том 2. Проблемы общей психологии / Под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1982. — 504 с.
24. Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6 т. Том 4. Детская психология / Под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1984. — 432 с.
25. Габрилович Е.И. Вопросы киносценарии. М.: ВГИК, 1984. — 68 с.
26. Габрилович Е. Кино и литература. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1965. — 481 с.
27. Габрилович Е.И. Об описательных элементах в киносценарии // Вопр. киносценарии. Вып. 2. М., 1956. — С. 107.
28. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. — 296 с.
29. Гращенкова И.Н. Кино как средство эстетического воспитания: Социально-эстетический потенциал современного кинопроцесса. М.: Высш. Шк., 1986. — 220 с.
30. Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998. — 495 с.

31. Гюнтер Г. Большая семья // Искусство кино. — 1996. — №4. С. 103-108.
32. Гюнтер Г. Герой в тоталитарной культуре // Искусство кино. — 1994. — № 6. С. 125-135.
33. Дашкова Т. Любовь и быт в кинолентах 1930 — начала 1950-х гг. // Отечественная история. — 2003. — № 6. С. 59-67.
34. Дашкова Т. Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 256 с.
35. Демин В.П. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. — 220 с.
36. Демин В.П. Поговорим о кино. М.: Знание, 1984. — 63 с.
37. Дерябин А. Скромное обаяние гипнотизма. О механизме воздействия советского кинематографа 30-50-х гг. на зрителя // Тяни-толкай. — 1994. №2. С. 17-31.
38. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 424 с.
39. Добренко Е. Россия, которую мы обрели: русская классика, сталинское кино и прошлое в его революционном развитии // Вопросы литературы. — 2000. — № 1. С. 45-81.
40. Довженко А.П. Избранное. М.: Искусство, 1957. — 611 с.
41. Довженко А.П. Лекции на сценарном факультете. М.: ВГИК, 1963. — 48 с.
42. Довженко А.П. Писатель и кино в свете требований современности // Собр. соч.: В 4 т. Т.4. М.: Искусство, 1968. — 543 с. С. 300 — 310.
43. Довженко А.П. Слово в сценарии художественного фильма // Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1968. — 543 с. С. 237-257.
44. Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» Статьи, выступления, заметки. М.: Советский писатель, 1967. — 403 с.

45. Дубровина И.М. На экране подростки и взрослые. М.: Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1982. — 64 с.
46. Дубровина И.М., Дубровина Т.А. Очерки истории русской кинодраматургии. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. — 81 с.
47. Ермаш Г.Ф. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. М.: Политиздат, 1979. — 206 с.
48. Журавлёва А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во МГУ, 1981. — 216 с.
49. Ждан В.Н. Когда фильм киноискусство. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967. — 72 с.
50. Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века: Учебник. М.: Высшая школа, 2004. — 455 с.
51. Зайцева Л.А. Документальность в современном игровом кино. М.: ВГИК, 1987. — 73 с.
52. Зайцева Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино. (Лирико-субъективные тенденции на экране). М.: ВГИК, 1989. — 81 с.
53. Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. М.: ВГИК, 1991. — 80 с.
54. Зак М.Е. Герой современного кино. М.: Знание, 1982. — 48 с.
55. Зак М.Е. Кино: личность и личное. М.: Искусство, 1980. — 232 с.
56. Зак М. Киноизображение слова // Искусство кино. — 1979. — № 6. С. 129-138.
57. Зак М. Юлий Райзман. М.: Искусство, 1962. — 230 с.
58. Зоркая Н. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. — 544 с.
59. Зоркая Н. Портреты. М.: Искусство, 1966. — 312 с.
60. Из стенограмм лекций, прочитанных на I курсе режиссерского факультета в марте-апреле 1955 г. М., 1960. — 79 с.
61. История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л.М. Будяк. Авт-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: Канон, 2011. — 672 с.

62. Исаева К.М. Детское кино на современном этапе // Основные тематические и жанровые направления в советском киноискусстве 70-80-х годов. М.: ВГИК, 1984. — 107 с. С. 53-70.
63. История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. — 776 с.
64. Как мы работаем над киносценарием. М., 1936. — 146 с.
65. Караганов А.В. Советское кино: проблемы и поиски. М.: Политиздат, 1977. — 215 с.
66. Карахан Л. Пришельцы // Искусство кино. — 1987. — №1. С. 59-60.
67. Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства; Госкино РФ; сост., коммент. В. И. Фомина. М.: Материк, 1998. — 458 с.
68. Кинематограф оттепели. Книга вторая. М.: Материк, 2002. — 450 с.
69. Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М.: Искусство, 1968. — 328 с.
70. Кино — юным. Сост. В.П. Антонова. М.: Искусство, 1985. — 336 с.
71. Кле М. Психология подростка. М.: Педагогика, 1991. — 176 с.
72. Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М.: Российский фонд культуры, Русская панорама, 2001. — 488 с.
73. Колотаев В. Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М.: Аграф, 2003. — 480 с.
74. Кон И. С. Психология ранней юности: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1989. — 252 с.
75. Копылова Р. Илья Авербах. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. — 200 с.
76. Кулагина И.Ю. Возрастная психология: развитие ребенка от рождения до 17 лет / Ун-т Рос. акад. образования. М.: Изд-во УРАО, 1999. — 175 с.
77. Кулешов Л.В. Статьи, исследования, воспоминания. М.: Искусство, 1979. — 240 с.

78. Кулешов Л.В. 50 лет в кино. Избранные произведения. М.: Радуга, 1986. — 286 с.
79. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. М.: Искусство, 1965. — 581 с.
80. Левшина И.С. Подросток и экран. М.: Педагогика, 1989. — 175 с.
81. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и киноискусства: Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство, 1998. — 702 с.
82. Лотман Ю. Природа киноповествования // Новый мир. 1992. — № 1. С. 42-53.
83. Макки Роберт. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина Паблишер, 2011. — 458 с.
84. Макушина О.П. Воспитание подростков в семье и проблема психологической зависимости. // Психология и школа. — 2003. — № 4. С. 108-113.
85. Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство // Искусство кино. — 1991. — № 3. С. 88-97.
86. Маслов Н. Советское киноискусство под гнетом «метода» соц. реализма: политические и идеологические аспекты (30-40-е годы) // Отечественная история. — 1994. — № 6. С. 160-174.
87. Мастерство киносценариста: (Семинарий). Учеб. пособие. Сб. статей / Под общ. ред. и с предисл. К. К. Парамоновой. М.: ВГИК, 1979. — 304 с.
88. Марголит Е. Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. — 2002. — № 8. С. 76-85.
89. Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино). М.: Всесоюзный заочный народный университет искусств, 1988. — 98 с.

90. Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992. — 206 с.
91. Мартыанова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир: ВГПУ, 1997. — 121 с.
92. Милев Н. Божество с тремя лицами. Теория выразительных средств современного кино. М.: Искусство, 1968. — 296 с.
93. Миндадзе А.: «Добываю кино из сора» // Культура. — 2013. — №19. С. 9.
94. Миронер Ф., Хуциев М. Облик героя // Искусство кино. — 1957. №1. С. 120-128.
95. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... — М.: Зебра Е, 2005. — 470 с.
96. Молева Н.М. Когда отшумела оттепель. М.: Изд-во МПИ, 1991. — 165 с.
97. Молодые режиссеры советского кино. Л.: Искусство, 1962. — 385 с.
98. Мухина В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: Учебник для студ. вузов. — 4-е изд., стереотип. М.: Издательский центр «Академия», 1999. — 456 с.
99. Недугов Е. История становления стилистики киносценария: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1986. — 43 с.
100. Некрасов В. Слова «великие» и простые // Искусство кино. — 1959. — №5. С. 55-61.
101. Нехорошев Л. Драматургия фильма: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 2009. — 320 с.
102. Нечай О.С., Ратников Г.В. Основы киноискусства / Под ред. Вайсфельда В.С. Минск: Вышэйшая школа, 1978. — 257 с.
103. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. I. СПб: Сеанс, 2001. — 503 с.

104. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002. — 500 с.
105. Нусинова Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов // Искусство кино. — 2003. — № 12. С. 81-87.
106. Павлова М. Павел Кадочников. М.: Искусство, 1991. — 192 с.
107. Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. — М., 1989. — Вып. 5. С. 166-198.
108. Парамонова К.К. Образ-характер в сценарии и фильме. М.: ВГИК, 1960. — 154 с.
109. Поздняков А.Н. Подросток и кинематограф. Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1989. — 16 с.
110. После оттепели. Кинематограф 1970-х / Под ред. А. Шемякина и Ю. Михеевой. М.: НИИ Киноискусства, 2009. — 576 с.
111. Притуленко В. Адресовано детям // Кино, политика и люди. 30-е годы. М.: Материк, 1995. — 229 с.
112. Пудовкин В.И. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955. — 463 с.
113. Пудовкин, В.И. Собр. соч.: в 3 т. Том 1. / Сост. и авт. примеч. Т. Запасник и А. Петрович; редкол. А. Грошев [и др.]. М.: Искусство, 1974. — 448 с.
114. Ржешевский А.Г. Жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. — 382 с.
115. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. М.: Союз кинематографистов СССР, 1975. — 264 с.
116. Ромм М. Поглядим на дорогу // Искусство кино. — 1959. — № 11. С. 116-131.
117. Рубайло А.И. Партийное руководство киноискусством (1928-1937 гг.). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. — 200 с.
118. Савинков С.В., Фаустов А.А. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж: ВГУ, 1998. — 156 с.
119. Сталин и кино // Искусство кино. 1993. — № 3. С. 100-102.

120. Стишова Е. Время и выбор // Искусство кино. — 1987. — № 11. С. 59-56.
121. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984. — 279 с.
122. Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. М.: ВГИК, 2007. — 320 с.
123. Туровская М. По ту сторону жалости // Искусство кино. — 1962. — №9. С. 18-25.
124. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. — 576 с.
125. Фомин В.А. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг. М.: Материк, 1996. — 370 с.
126. Филимонов В. Оправдание долга, или О происхождении жанра: (К феноменологии сценарного творчества Евгения Григорьева) // Киноведческие записки. — № 66. С. 73-124.
127. Фрейлих С. Воспитание чувств // Советский экран. — 1968. — № 18. С. 34-35.
128. Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2008. — 512 с.
129. Фрумкин Г.М. Сценарное мастерство. М.: Академический проект, 2008. — 224 с.
130. Хализев В.Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. — 259 с.
131. Ханютин Ю. Зов трубы // Искусство кино. — 1966. — № 1. С. 25-28.
132. Хухлаева О. В. Психология подростка: Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 160 с.
133. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930. Рига: Зинатне, 1991. — 492 с.

134. Цивьян Ю.Г. Кинематограф как термин литературоведения. Таллинн: Ээсти Раамат, 1982. — 99 с.
135. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий: Обзор американских учебников сценарного мастерства // Киносценарии. — 1992. — № 4. С. 157-158.
136. Чирков А.Г. Очерки драматургии фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. — 104 с.
137. Шкловский В.Б. За 60 лет работы в кино. М.: Искусство, 1985. — 573 с.
138. Шмыров Вяч. Душа сфинкса // Искусство кино. — 1987. — № 6. С. 55-62.
139. Шпагин А. Соцреализм умер. Да здравствует? Разборы и размышления // Искусство кино. — 1991. — № 3. С. 26 -29.
140. Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы // Киноведческие записки. 1991. — № 2. С. 180-199.
141. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. — 544 с.
142. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. Том 1-6. М.: Искусство, 1964-1971. — 696 с., 566 с., 672 с., 790 с., 600 с., 560 с.
143. Эсалнек А.Я. Антропологический принцип в изучении романа // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения — 2009». М.: МАКС Пресс, 2011. — 510 с. С. 35-40.
144. Юренив Р.Н. Краткая история советского кино. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. — 234 с.
145. Юренив Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1997. — 108 с.
146. Юренив Р.Н. В.К. Туркин: критика, киноматургия, педагогика: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1989. — 47 с.

147. Юткевич С.И. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974. — 328 с.
148. Юткевич С.И. Собр. соч.: В 3 т. Том 1-2. М.: Искусство, 1990. — 332 с., 477 с.

Электронные ресурсы

1. Трошин А. Чужие письма. Режим доступа: <http://russkoe kino.ru/books/ruskino/ruskino-0096.shtml>
2. Вадим Абдрашитов: «Плюмбум — не придуманный мальчик» // <http://penza.kp.ru/daily/24426/594970/>
3. Журнал «Сеанс». Режим доступа: <http://seance.ru/>
4. Журнал «Искусство кино». Режим доступа: <http://kinoart.ru/>
5. Журнал «Киноведческие записки». Режим доступа: <http://kinozapiski.ru/>
6. Энциклопедия отечественного кино. Режим доступа: <http://russiancinema.ru/>