



Дарить надежду или погружать в депрессию? О тенденциях осмысления жизни в современном российском кино

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK44247>

УДК 778.5(09)+778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

На материале советского и российского кино различных периодов (1930–2010 годы) ставится проблема воздействия произведений кинематографа на мировосприятие отечественной зрительской аудитории, российского общества в целом. Анализируя ключевые художественные элементы (герой, драматургическая развязка, визуальное решение) ряда современных отечественных фильмов, автор приходит к выводу, что значительная часть отечественной кинопродукции последних пяти лет несет в себе депрессивные мотивы и формирует у зрителя односторонне-негативное впечатление о сегодняшней действительности и перспективах на будущее.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

депрессивные
мотивы в кино,
жизнеутвержда-
ющая сущность
киноискусства,
современное
российское кино,
«перестроечное»
кино, авторское
кино, герой
современного
фильма,
«хэппи-энд»

Жизнеутверждающая сущность киноискусства проявилась еще на заре его развития. Оптимистические мотивы радости бытия и надежд на лучшее присущи многим замечательным фильмам, созданным в первые десятилетия истории кинематографа. Пафосом оптимизма и веры в человека пронизаны фильмы Ч. Чаплина, Д.-У. Гриффита, Р. Флаэрти, Р. Кле-ра, многих других классиков раннего мирового кино. Общеизвестно, что одним из факторов, позволивших США преодолеть «Великую депрессию», стали голливудские фильмы — комедии Ф. Капры, анимация У. Диснея, драмы У. Уайлера.

В истории отечественного кинематографа не меньшую известность получил феномен советского кино 1930-х годов. Лучшим фильмам этого периода были присущи оптимизм, пафос светлого героизма и попросту веселый, жизнерадостный смех. Как отмечал выдающийся киновед Р. Юренев, советская кинокомедия давала зрителю «заряд бодрости, уверенности, духовного здоровья»¹. Но не только кинокомедия. Так же, как и знаменитые комедии Г. Александрова — «Веселые ребята», «Цирк»,

¹ История советского кино: в 4 т. Т. 2. 1917–1967 гг. М.: Искусство, 1973. С. 266.

«Волга-Волга», заряд бодрости и оптимизма давали производственные драмы («Встречный» Ф. Эрлера и С. Юткевича), фильмы об освоении новых земель («Семеро смелых» и «Комсомольск» С. Герасимова), картины о революции, гражданской войне, становлении советской власти («Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и И. Трауберга, «Чапаев» братьев Васильевых, «Тринадцать» М. Ромма). О «Чапаеве» следует сказать особо: его трагический финал не оставлял в душе зрителя горестного послевкусия, напротив — возникало ощущение, что легендарный начдив продолжает жить и вместе со всем советским народом строит новую, счастливую жизнь.

Учитывая всё сказанное выше, представляется не случайным, что фильмы 1930-х дали мощнейший патриотический импульс во время Великой Отечественной войны. Именно их пересматривали красноармейцы на фронте в перерывах между боями и население наших городов, переведенных на военное положение. Любимые народом герои этих картин (Чапаев, Максим, письмоносица Стрелка) стали персонажами военных сюжетов в «Боевых киносборниках». Кроме того, в годы военного лихолетья и в первый послевоенный год на советских киноэкранах был снят целый ряд новых жизнерадостных, оптимистичных кинолент, таких как «Небесный тихоход» С. Тимошенко, «В шесть часов вечера после войны» И. Пырьева, «Насреддин в Бухаре» Я. Протазанова, «Беспокойное хозяйство» М. Жарова.

Светлые, жизнеутверждающие киноленты доминировали и в советском «оттепельном кино», на память сразу приходят такие фильмы, как «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова, «Приходите завтра» Е. Ташкова, «Сережа» И. Таланкина и Г. Данелии, «Два Федора» М. Хуциева... Немало было их и в репертуаре 1970-х — начале 1980-х годов, и именно они собирали львиную долю всесоюзной зрительской аудитории. Причем, это были не только комедии Л. Гайдая, Э.Рязанова и Г. Данелии, но и серьезные драмы («Белорусский вокзал» А. Смирнова, «Подранки» Н. Губенко, «Мачеха» О. Бондарева, «Странная женщина» Ю. Райзмана).

Показательно, что проникнутые оптимизмом и радостью бытия советские фильмы 1960–1970-х годов не раз удостоивались призов крупнейших международных кинофестивалей — как, например, «Баллада о солдате» Г. Чухрая (Специальный приз жюри Каннского МКФ, 1960), «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова (Специальный приз Венецианского МКФ, 1961), «Мне двадцать лет» М. Хуциева (Специальный приз жюри Венецианского МКФ, 1965), «Романс о влюбленных» А. Кончаловского («Хрустальный

глобус» МКФ в Карловых Варах, 1974). Перечисляя эти фильмы, нельзя не прийти к одному существенному выводу: тот кинематограф, который имеет полное право именоваться *авторским* — отмеченным высшей степенью индивидуальности и художественного мастерства режиссера — отнюдь не исключает позитивного жизневосприятия и оптимистических подходов к проблемам окружающего мира.

Предскажем вопрос: а как быть с фильмами Андрея Тарковского, с их философскими и, на первый взгляд, меланхолическими раздумьями? Ответить, по-видимому, можно так: сложный, порой мучительный поиск истины, свойственный сюжетам фильмов А. Тарковского практически во всех случаях приводит к светлому и жизнеутверждающему финалу — вспомним хотя бы озарившую экран икону Святой Троицы в «Андрее Рублеве» или Криса Кельвина, преклонившего колени перед отцом в «Солярисе». «Его особенно интересовал идеал нравственной чистоты, которого должны будут придерживаться наши потомки, чтобы достичь победы на пути совершенствования разума, чести и нравственности»², — писала в своем исследовании о фильмах Тарковского киновед М. Туровская. И этот поиск идеала нравственной чистоты отнюдь не был сопряжен с унынием, душевной апатией, неверием в добро и справедливость.

Ситуация стала кардинально меняться с середины 1980-х годов. На волне перестроечной ревизии прежних идеалов и моральных норм повышенный зрительский интерес стали вызывать фильмы критического, разоблачительного свойства, пессимистически трактующие реалии жизни в СССР. То, что раньше было на экранах под строгим запретом, с отменой цензуры хлынуло широким потоком и поначалу вызвало ажиотажный интерес. Общим неформальным ярлыком для кинофильмов такого рода стало слово «чернуха», хотя, безусловно, далеко не все фильмы критического свойства заслуживают такой огульной уничижительной оценки. «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе и «Холодное лето пятьдесят третьего...» (1987) А. Прошкина, «Маленькая Вера» (1988) В. Пичула и «Курьер» (1986) К. Шахназарова были примерами талантливого подхода к критическому осмыслению болезненных явлений нашей социальной жизни. Другое дело, что за несколькими такими «фильмами-флагманами» потянулся целый шлейф весьма средних и даже откровенно слабых картин, педалировавших депрессивно-критическую интонацию. В итоге зритель приходил к мысли, что зло — неизбежно, что «беспросветным» является не только прошлое, но и будущее.

² Туровская М. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 84–85.

То, что такие фильмы в больших количествах снимались в конце 1980-х, во многом можно объяснить несовершенством экономической системы. Именно в этот период рыночная экономика проникла и в кинематограф. Фильмы стало можно покупать на кинорынках. Эти годы, озаглавленные вещевыми рынками ширпотреба, перенесли «ширпотреб» и на экран. Соответственно, принципы производства фильмов стали такими же, как и в производстве ширпотреба: поменьше затратить — подороже продать. В кино пришло много случайных людей — непрофессионалов, зачастую, чтобы просто отмыть нечестно нажитые деньги. В результате стали разваливаться государственные студии, а те, которые оставались, резко сократили производство. Например, «Мосфильм», в советское время создававший до 50 картин в год, в 1994 году снял всего 4 фильма.

Для многих россиян перестроечная эпоха обернулась потерей надежды. Но в отличие от Америки времен «великой депрессии», наш постперестроечный кинематограф эту надежду не возродил. Депрессивный тренд оказался настолько живучим, что перекочевал и в российское кино 1990-х, и даже в кино нового, XXI столетия. Фильмы такого рода уже не вызывали повышенного зрительского интереса. Но надо с сожалением признать, что одновременно с депрессивными фильмами (а во многом — именно благодаря им) массовый зритель потерял интерес и к отечественной кинопродукции как таковой.

К сожалению, немалое количество депрессивной кинопродукции создается и сегодня. Чем же можно объяснить ее постоянное присутствие на экране, и каковы ее главные художественные средства?

По-видимому, для начала надо внести некоторую ясность в само понятие «депрессивного» фильма.

С нашей точки зрения, причислить экранное произведение к «депрессивным» позволяет наличие в нем следующих содержательных мотивов и внутренних смысловых акцентов:

- неверие в возможность добиться жизненного успеха;
- неверие в социальную справедливость;
- ощущение враждебности социального окружения;
- осознание девальвации таких жизненных ценностей, как семья, дружба, любовь и т. д.;
- размывание понятий *добра и зла*;
- скептическое и нигилистическое отношение к морально-этическим и правовым нормам, государственным институтам, национальной и государственной идентичности.

Даже самый поверхностный контент-анализ российских фильмов 2017–2019-х годов позволяет сделать вывод, что указанные выше признаки «депрессивного кино» можно обнаружить почти в половине всей отечественной кинопродукции. В выборку попадут от 35 до 40 названий из ежегодного перечня в 80–90 картин. Такого рода кинорепертуар хорошо характеризуют выдержки из аннотаций на интернет-сайтах: «фильм воодушевит сторонников домашнего насилия..., здесь нет места слабости, состраданию, любви, терпимости к непохожему», «участников этой семейной драмы ожидает страшное прозрение», «на горизонте маячит настоящий апокалипсис», «люди словно оторвались от своего берега, а к другому не причалили..., это заставляет <...> дрожать и плакать над этой историей».

При этом понятно, что кинофильм, как и любое произведение искусства, реализует подобные *депрессивные мотивы* не в виде декларативных лозунгов, а с помощью целой системы эстетических средств и компонентов, конструирующих на экране художественные образы.

В первую очередь, это относится к фигуре главного героя.

В искусстве и кинематографе, в частности, главный герой был и остается стержневым элементом художественного произведения. Применительно к советскому киноискусству 1930-х годов, о котором уже говорилось, мы находим, например, такую принципиальную характеристику *героя*: «Искусство... воспевало человека действия, а не фразы, героя цельного и упорного, а не рефлексирующего и сомневающегося... Он природно талантлив, жизнелюбив, полнокровен, щедр во всех своих душевных проявлениях»³. Именно эти свойства человеческой природы зритель продолжал ценить и тридцать лет спустя, в любимых экранных героях 1960-х годов, будь то Егор Трубников в «Председателе» (1964) А. Салтыкова, Тося Кислицына в «Девчатах» (1962) Ю. Чулюкина, или Александр Белов в фильме «Щит и меч» (1968) В. Басова.

Репертуар массового «перестроечного» кино выдвинул на передний план несколько иные фигуры. Вера Маринина («Маленькая Вера») — прожигает жизнь в сомнительных тусовках, конфликтует с родителями и в отчаянии решает на самоубийство. Таня Зайцева («Интердевочка», 1989) — валютная проститутка, уехавшая за «сытой жизнью» за границу вместе с нелюбимым мужем. Андрей Савичев («Меня зовут Арлекино», 1988) — главарь неформальной молодежной группировки, ведущий жестокую борьбу с другими «неформалами». Моро

³ История советского кино: в 4 т. Т. 2. С. 124.

(«Игла», 1988) — маргинал-отщепенец, не имеющий ни семьи, ни домашнего очага, ни профессии. Юная медсестра Алика («Асса», 1988) — любовница пожилого криминального авторитета, связь с которым приводит к трагическим последствиям. При этом, заметим, все они в фильме положительные герои, а это предполагает, что зрительская аудитория будет им симпатизировать и даже равняться на них! На людей, разуверившихся в жизни, потерпевших нравственное фиаско и не желающих вступать в легитимные социальные сообщества?

Проходит десять лет, и страна, которая уже называется иначе, начинает путем проб и ошибок строить новую жизнь, но многие яркие экранные герои по-прежнему вызывают у зрителя депрессивные эмоции. Многодетная мать Полина Овечкина («Мама», 1999, Д. Евстигнеева) тщетно пытается выправить изломанные судьбы своих сыновей (один из них — пациент психбольницы, другой — наркоман и сутенер, третий — вкалывает за гроши на шахте, четвертый — снайпер-контрактник в «горячей точке»...). Трогательные и одухотворенные Яя и Рита, героини «Страны глухих» (1998) В. Тодоровского, оказываются бесправными жертвами мафиозных разборок. Мальчик Саня («Вор» П. Чухрая, 1997) теряет веру в добро после того, как его «отец», «герой войны» на самом деле оказывается жестоким и бессовестным уголовником. Когда смотришь этот фильм, в памяти поневоле всплывают кадры из «Судьбы человека» С. Бондарчука (1959), где плачущий Андрей Соколов нежно обнимает беспризорного мальчишку, причитающего «Папка, родненький!».

Принципиальные перемены, осознанные прежде всего на уровне государственной культурной политики, происходят только во втором десятилетии 2000-х годов. Но даже в это время герои светлые, порядочные, социально-ответственные несут в себе депрессивную ауру «неблагодарной судьбы». Так, например, в фильме «Аритмия» (2017) Б. Хлебникова трогательный, честный, самоотверженно выполняющий свой профессиональный и человеческий долг врач скорой помощи Олег (А. Яценко) предстает как неудачник на главных жизненных поприщах — на работе и в семье. Позволим себе процитировать одну из рецензий на фильм: «Жизненное кредо врача Олега, кажется, “непротивление злу”. Он молчит, не отвечает даже на нанесенный ему злым шефом удар поддых... Что в этом — христианская мораль или фатум? <....> Ясно, что честным и хорошим людям и толковым специалистам на Руси по определению жить нехорошо. Им не пробиться наверх»⁴.

⁴ Керим Волковский, Марина Охримовская. «Аритмия»: о герое-неудачнике российского кино. URL: <https://schwinger.net/2017/aritmija-o-geroe-neudachnike-rossijskogo-kinos/>. (дата обращения: 08.07. 2020).

* * *

Еще с советских времен, с легкой руки некоторых кинокритиков в нашем кинематографическом обиходе утвердился стереотип, что «хэппи-энд», «счастливый финал» — это почти ругательное слово. Надо ли уточнять, что реальные предпочтения самой массовой зрительской аудитории — и в советское время, и сейчас — доказывают обратное: массовый зритель предпочитает именно «хэппи-энды». Но, как бы то ни было, творческая практика нашего кинематографа по-прежнему исповедует принцип «ущербности хэппи-энда». Более того, создается впечатление, что для определенной категории наших кинозрителей (так называемой «продвинутой публики») депрессивность на экране стала своего рода наркотиком, к потреблению которого выработалась стойкая привычка. И именно эту стойкую привычку, эту зависимость в потреблении «негатива» с готовностью удовлетворяют многие кинематографисты.

Чтобы подтвердить это, не будем подробно разбирать фильмы таких наших «классиков» депрессивного фильма, как Андрей Звягинцев, Алексей Балабанов или Юрий Быков. «Анти-хэппи-эндом» заканчиваются даже те многие картины, создатели которых не склонны игнорировать светлые и позитивные стороны жизни. В иронической драме «Географ глобус пропил» (2013) А. Велединского честный и порядочный учитель географии (К. Хабенский) шаг за шагом находит ментальный контакт со своими учениками, завоевывает их симпатию и уважение. Благодаря этому, он обретает веру в себя. Тем не менее в итоге герой терпит профессиональное и личностное фиаско: его вынуждают уволиться из школы, распрощаться с надеждами обрести столь важное и полезное для людей дело жизни. Добавим, что тремя годами спустя другой герой Хабенского, коллектор Артур в резонансной социальной драме «Коллектор» А. Красовского, решает поступить сообразно совести и принципам гуманизма, но гибнет от пули бездушного и несправедливого мстителя.

Заметный общественный резонанс вызвала у нас «черная комедия» В. Сигарева «Страна ОЗ», где явной удачей по мнению критиков стал образ главной героини (Я. Троянова), простой женщины из российской глубинки, желающей устроиться продавщицей в ларек и тем самым обрести свое маленькое счастье. Счастье героиня действительно обретает — в лице влюбившегося в нее мужчины, но потом по какому-то невероятному стечению обстоятельств она получает жестокое увечье и в финальных кадрах лежит, загипсованная, на больничной койке.

Нередко бывает, что депрессивная нота присутствует даже в искрометно-смешном и зрелищном комедийном фильме. В комедии Жоры Крыжовникова «Горько!» (2013) зритель нашел целую россыпь комических ситуаций, остроумных реприз и зажигательных музыкальных эпизодов. Но при всем этом, в соответствии с буквальным смыслом названия картины, режиссер постоянно дабривал комедийное зрелище хорошо ощутимой пессимистической «горечью»⁵. Привлекательные — и внешне, и «душевно» — главные герои, жених и невеста (актеры Е. Корешков и Ю. Александрова) вызывают симпатию... и жалость зрителя, поскольку их романтический мир взаимной любви испытывает жестокое столкновение с весьма неприглядной реальностью. Буквально на наших глазах происходит крушение иллюзий.

Отмеченный несомненным режиссерским дарованием фильм «Дылда» К. Балагова в 2019 году был выдвинут от России на кинопремию «Оскар» в категории «Лучший международный художественный фильм» и даже включен в шорт-лист претендентов на премию «Оскар». Эта болезненно-мрачная (и по цветовому колориту) история делает достоянием зрителя личные отношения двух молодых женщин, прошедших войну, живущих в послевоенном Ленинграде и работающих в госпитале для тяжелораненых. «Тех, кто выжил, объединяют только опустошение и общая тайна пережитого ада, но не будущее, — пишет рецензент фильма на сайте газеты «Коммерсант Weekend». — Это калечное, ошетилившееся буржуйками и культами пространство и интересует режиссера прежде всего»⁶.

Процитируем и один из зрительских отзывов: «Фильм просто страшный, убийственный... После просмотра в душе — пустота. Смотреть очень тяжело. Хочется закрыть глаза, побыстрее выйти из зала...»⁷.

Можно напомнить, что сорок лет назад номинантом, а затем и лауреатом «Оскара» тоже стал фильм о нелегкой женской судьбе — «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшова. Однако в данном случае судьба главной героини вселяла в зрителей уверенность, что воздаянием за тяготы и лишения, перенесенные ради бескорыстных и гуманных целей, непременно будет простое человеческое счастье.

Такие недавние фильмы — лидеры нашего проката, как «Легенда № 17» (2013), «Время первых» (2017), «Салют 7» (2017), «Движение вверх» (2017), «Холоп» (2019) можно однозначно признать примерами позитивных, ободряющих эстетических меседжей. В частности, в комедии «Холоп» мы наблюдаем за

⁵ Так, например, в шутивном диалоге создатели фильма считают уместным упомянуть, что у женщины-аниматора, приглашенной вести свадьбу, «на зоне убили сына». — *Прим. авт.*

⁶ Василий Степанов. Завышенные традиции. Сайт газеты «Коммерсант Weekend». URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/3992134> (дата обращения: 22.07.2020).

⁷ Сайт Megakritic.ru. URL.: <https://www.megakritic.ru/film/dylda> (дата обращения: 22.07.2020).

тем, как представитель «золотой молодежи», сын олигарха (М. Бикович) проходит моральное очищение в имитации барского поместья в эпоху крепостного права и порывает со своими мажорскими привычками. В итоге зрителя подводят к выводу о том, что всем нам надо активно бороться за улучшение морального климата в обществе. По состоянию на начало 2020 года картина «Холоп» стала абсолютным лидером по кассовым сборам среди отечественных релизов, и это, пожалуй, лучшее подтверждение того, что фильм, обратившийся с позитивным социальным призывом, встретил понимание широкой зрительской аудитории.

* * *

Упомянутый выше фильм «Дылда» К. Балагова не только попал в шорт-лист премии «Оскар», но и получил несколько престижных призов на международных кинофестивалях (в частности, приз ФИПРЕССИ и приз за лучшую режиссуру в программе «Особый взгляд» на Каннском кинофестивале). Совершенно не преуменьшая ценность этих наград и не подвергая, тем более, сомнению авторитетность фестивальных жюри, с сожалением приходится признать, что в своих предпочтениях применительно к российскому кино наиболее известные международные кинофестивали уже многие годы руководствуются принципом «чем хуже, мрачнее, безысходнее, тревожнее, показана жизнь в России, тем лучше».

Возникает впечатление, что применительно к нашему кино отборщики зарубежных и даже отечественных кинофестивалей ставят знак равенства между фильмами депрессивными и фильмами авторскими. Упрощенно говоря, фестивальное движение ждет от России фильмов новых Звягинцевых и Балабановых, но не Михалковых и Меньшовых периода 1970-х. А обратной стороной медали является то, что данный подход стимулирует российских режиссеров, особенно молодых, на создание депрессивного экранного контента, исключает из их поля зрения героев и истории жизнеутверждающего, светлого, оптимистического свойства. Этих режиссеров отчасти можно понять. Обращаясь к проблемным сюжетам и героям, они пытаются разобраться, что же происходило в стране во времена их детства и отрочества, и делают это весьма талантливо. Именно так обстоит дело в случае с фильмами «Как Витька Чеснок вез Лёху Штыря в дом инвалидов» (Гран-при МКФ в Карловых Варах в секции «К востоку от запада», 2017), «Бык» (Главный приз МКФ «Кинотавр», 2019 и Гран-при МКФ в Карловых Варах

в секции «К востоку от запада», 2019), «Печень» (Специальный приз за дебют на МКФ «Окно в Европу», Выборг (2019). Однако, на наш взгляд, при этом кинематографисты новой генерации не должны оставлять вне поля своего зрения героев и истории жизнеутверждающего, светлого, оптимистического свойства, воплощающих в себе идеал и норму общечеловеческих ценностей, а не отклонение от этой нормы.

* * *

Писатель и режиссер Павел Санаев, автор повести-бестселлера «Похороните меня за плинтусом», писал в одной из интернет-публикаций, что в кино ему претит нарочитый «реализм» в воспроизведении депрессивной действительности. «Как живут на периферии, уверяю, мне известно. Но мне совсем не хочется изображать жизнь в мрачных тонах, такая правда мне не нужна. Когда я собирал материал для одного сценария, то отправился в Псковскую область в город Дно, чтобы изучить фактуру на месте. И увидел следующую картину: центр города, вокзал, какие-то кафешки. Посреди всего этого лежит пьяный человек с черно-зеленым лицом... Вы хотите, чтобы я про таких героев фильмы снимал?... Жизнь не настолько легкая штука, чтобы в кинотеатре вместо освобождения от трудностей приобретать новые»⁸.

Безусловно, процитированное эмоциональное суждение нуждается в уточнении и пояснении. Без правды жизни не может быть ни реалистического кинематографа, ни гуманистического искусства в целом. Другое дело, что итоговый вердикт на основании «правды жизни», который выносит создатель экранного произведения и усваивает зритель, не должен приводить последнего к ощущению безысходности, тупика, желанию опустить руки и впасть в уныние, даже отчаяние. Несмотря на существенные перемены в сфере распространения культурного контента, степень влияния кинематографа на умонастроения и мотивации российского социума по-прежнему очень высока. Не лишне еще и еще раз повторить, что с помощью кино «создается и внедряется в массовое сознание... картина мира, закрепляются, формируются или трансформируются нравственные установки и эстетические вкусы, воспроизводится или размывается национально-культурная идентичность»⁹.

Иногда сами кинематографисты объясняют это тем, что наша сегодняшняя повседневная жизнь не очень-то дает повод для ободрающего и вдохновляющего экранного сюжета; что го-

⁸ Павел Санаев: «В кино не должно быть правды жизни». Портал «Комсомольская правда». <https://www.kp.ru/daily/24401.4/576821/>. Дата обращения: 16.07.2020.

⁹ Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 8.

¹⁰ Во ВГИКе на эту тему было подготовлено научное исследование «Информационное вещание российского телевидения: проблема негативного содержания» (2019). Авторы — канд. искусствovedения М. Казюниц и Н. Спутницкая. — *Прим. авт.*

раздо чаще она, эта повседневность, становится основой для разочарованной рефлексии, обеспокоенности, сарказма или даже обвинительного приговора. Проблема еще и в том, что даже в информационных программах федеральных телеканалов слишком велика доля негативно-тревожного контента¹⁰. В итоге у общества в целом формируется впечатление, что для позитивных настроений и надежд попросту нет оснований.

Однако именно сейчас мы становимся свидетелями того, как реалии повседневности выдвигают на авансцену людей в высшей степени гуманных, самоотверженных, попросту героических, готовых пожертвовать своим здоровьем и самой жизнью ради избавления окружающих от страшного недуга — коронавируса. Врачи-эпидемиологи, сотрудники «скорой помощи», разработчики вакцины творят добро, достойное быть отображенным на экране, причем подробности этих реальных историй способны конкурировать с сюжетами голливудских блокбастеров. Хлебобобы собирают рекордные урожаи зерна, которое мы стали стабильно продавать на экспорт. Наши школьники регулярно побеждают на Всемирных олимпиадах по математике и программированию. Умелые и решительные действия пилотов и стюардесс помогают предотвратить авиакатастрофу с десятками погибших. Фильмы на основе всех выше приведенных фактов, безусловно, найдут резонанс в зрительских сердцах. Важно, однако, чтобы это произошло по возможности быстрее, и чтобы создателями этих экранных произведений были незаурядные, талантливые мастера, искренне проникшиеся моральной подоплекой происходящего.

Никто не станет отрицать, что в нашей сегодняшней жизни немало поводов для беспокойства. Это и экология, и экономика, и борьба с пандемией, и глобальные политические проблемы. Они напоминают о себе и в масштабе всего человечества, и в жизни страны, и в судьбе отдельного человека. Учитывая всё это, неразумно и даже вредно настаивать на том, чтобы в современном российском фильме не было мотивов критических, тревожных, акцентирующих внимание на проблемных явлениях нашей жизни. Важно другое — чтобы подобные мотивы не были самодостаточными в рамках отдельного произведения и доминирующими для кинорепертуара в целом, не подменяли зрителю его позитивные жизненные ориентиры, не определяли его умонастроения, не лишали его надежды. Нам представляется, что задача кинематографиста и кинематографа в целом — показать, что в самой сложной и проблемной жизни всегда остается надежда на лучшее. Чтобы отразить это на

экране, совсем не обязательно расцвечивать его в «розовые» тона, «лакировать» действительность. В этом и состоит мастерство профессионала — отобразить палитру жизни во всей ее противоречивой полноте, отчетливо обозначая при этом тонкую грань между добром и злом, показать многообразие явлений, сочетающихся в себе как негативные, так и позитивные моменты, несущие оптимизм и надежду. Перекос в любую из сторон оказывает плохую услугу обществу.

Не претендуя на вынесение окончательного вердикта по этой, отнюдь не простой проблеме, хочется пригласить к разговору о смыслах и подходах к отображению жизни на экране всё наше кинематографическое сообщество — режиссеров, продюсеров, сценаристов, кинокритиков, руководителей киноиндустрии. Помнится, что в былые времена подобные обсуждения регулярно выносились в повестку дня дискуссий, проводимых Союзом кинематографистов. Есть серьезное ощущение, что необходимость такого разговора назрела и сегодня. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабский М.И. Социология кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2019.
2. Зайцева Л.А. Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя. М.: ВГИК, 2018.
3. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб: Алетейя, 2006.
4. История советского кино: в 4 т. М.: Искусство, 1973.
5. Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникации как социокультурная практика. Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010.
6. Казюциц М.Ф., Спутницкая Н.Ю. Информационное вещание российского телевидения: к вопросу негативного оценивания // Телекинет. 2020. № 2 (11). С. 14–25. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/09/telekinet.2020.2.full_.pdf
7. Хренов Н.А. Социальная психология зрелищного общения. Теория и история. М.: Юрайт, 2019.
8. Hanich, J. The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
9. Hanich, J., & Fairfax, D. (Eds.). The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
10. Rogers A.B. American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image. Edinburgh University Press, 2015.

REFERENCES

1. *Zhabsky M.I.* (2019) *Sotsiologiya kino* [Sociology of cinema]. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2019. (In Russ.).
2. *Zaytseva L.A.* (2018) *Rossysky kinematograf 90-kh v poiskakh zritelya* [Russian cinema of the 90s in search of a viewer]. M.: VGIK, 2018. (In Russ.).
3. *Zorkaya N.M.* (2006) *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet cinema]. SPb: Aleteyya, 2006. (In Russ.).
4. *Istoriya sovetskogo kino v 4-kh tt.* [The history of Soviet cinema in 4 volumes]. M.: Iskusstvo, 1973. (In Russ.).
5. *Kinematograf — zerkalo ili molot? Kinokommunikatsii kak sotsiokulturnaya praktika* [Cinematography — Mirror or Hammer? Film communication as a sociocultural practice]. Pod obshch. red. M.I. Zhabskogo. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2010. (In Russ.).
6. *Kazyuchits M.F., Sputnitskaya N. Yu.* (2020) *Informatsionnoye veshchaniye rossyskogo televideniya: k voprosu negativnogo otsenivaniya* [Information broadcasting of Russian television: on the issue of negative assessment] // *Telekinet.* 2020. № 2 (11). P. 14–25. (In Russ.).
7. *Khrenov N.A.* (2019) *Sotsialnaya psikhologiya zrelishchnogo obshcheniya. Teoriya i istoriya.* M.: Yurayt, 2019. (In Russ.).
8. *Hanich, J.* (2018) *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
9. *Hanich, J., & Fairfax, D.* (Eds.). (2019) *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
10. *Rogers, A.B.* (2015) *American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image.* Edinburgh University Press, 2015.

To Give Hope or To Succumb to Depression? Understanding of Life in Contemporary Russian Cinema

Vladimir S. Malyshev

Doctor of Arts, Professor, PhD in Economics, Full Member of the Russian Academy of Education, President of the Association of Educational Institutions in Arts and Culture, Acting Rector of the Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5(09)+778.5.01(014)

ABSTRACT: From its very beginnings, cinema has demonstrated its life-affirming essence. Many films produced during the first decades of cinema carried optimistic motifs: for instance, Hollywood made a significant contribution to society's coming out of the Great Depression. A similar phenomenon characterized the Soviet cinema of the 1930s. The best Soviet films of that period were filled with optimism and the pathos of heroism. In the 1950s and 1960s, life-affirming films also dominated the Soviet cinema of the Thaw.

This trend began to change cardinaly in the 1980s. Perestroika revised many of the Soviet ideals and moral norms, and this led to the dissemination of socially critical, "revelatory" and, eventually, depressive films. This trend became so influential that it continued in the Russian cinema of the 1990s and the 21st century.

A film can be characterized as depressive when it contains such motifs as disbelief in the possibility of success and in human values, feeling of the hostility of the social environment, etc. Even a brief analysis of the Russian films made in 2017–2019 allows one to the conclusion that the above-mentioned characteristics of "depressive cinema" can be found in almost half of these films.

Just as other artworks, films express depressive motifs through a system of aesthetic elements — in the first place, via the image of the protagonist. The Soviet cinema of the 1930s favored socially responsible and life-loving persons of action. Fifty years later, the cinema of Perestroika accentuated characters who were disappointed in life and disregarded common goals and legitimate social structures. In the 21st century, Russian film protagonists have continued to instill depressive emotions in the viewers' minds: even decent, socially responsible characters have depressive characteristics. It should be noted that international film festivals tend to select those Russian films which show Russian life in a negative light. This attitude stimulates Russian filmmakers — especially young ones — to produce depressive works which ignore life-affirming, humanist protagonists and plots.

True, contemporary Russian life is full of problems and worries. To insist that Russian cinema should be uncritical or contented would certainly be illogical and harmful. However, it is important that depressive motifs do not dominate, that they do not destroy the viewers' positive ideals. Filmmakers — and cinema in general — should aspire to show that there is hope even in the most complex and problem-ridden life situations.

KEY WORDS: depressive motifs in cinema, life-affirming essence of cinema, contemporary Russian cinema, "Perestroika" cinema, auteur cinema, contemporary film protagonists, happy ending