



«Новая искренность» в современном российском кино: на пути к диалогизму

Ю.В. Михеева¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikheeva@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу важных художественных особенностей российских кинофильмов 2000–2020-х годов, которые можно причислить к направлению «новой искренности». На примере ряда репрезентативных игровых картин (в том числе ранее не анализировавшихся в данном контексте) показан процесс постепенного перехода от приемов постмодернистской иронии к постиронии как важнейшему признаку кинематографа «новой искренности». Выдвигается тезис о совмещении в сюжете фильмов «новой искренности» личностно-экзистенциальной линии и актуальной, социально значимой проблематики как о перспективном драматургическом подходе, востребованном в зрительской аудитории.

ключевые слова

«новая искренность» в кино, современный российский кинематограф, постпостмодернизм, постирония, диалогизм

для цитирования

Михеева Ю.В. «Новая искренность» в современном российском кино: на пути к диалогизму // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 114–137.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-114-137>

¹ **Юлия Всеволодовна Михеева**

доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа.

AuthorID: 386110

© Ю.В. Михеева, 2026

"New Sincerity" in Contemporary Russian Cinema: On the Way to Dialogism

Julia V. Mikheeva¹

Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikheeva@gmail.com

ABSTRACT

The article studies some important artistic peculiarities of Russian films from 2000 to 2020s, which can be classified as belonging to the "New Sincerity" trend. Based on several representative feature films (including those not previously analyzed in this respect), the author shows a gradual transition from postmodern irony to post-irony as the hallmark of the "New Sincerity" cinema and considers combining personal existential lines with relevant, socially significant issues in the plots of the "New Sincerity" films as a promising dramaturgical approach required by the audience.

keywords

"New Sincerity" in cinema, modern Russian cinema, post-postmodernism, post-irony, dialogism

for citation

Mikheeva Yu.V. "New Sincerity" in Contemporary Russian Cinema: On the Way to Dialogism. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 114–137. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-114-137>

¹ **Julia V. Mikheeva**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Sound Design Department (VGIK).

AuthorID: 386110

ПРОЛЕГОМЕНЫ

В данной статье терминологическое словосочетание «новая искренность» применяется в отношении заметного явления в отечественном кинематографе 2000–2020-х годов, о котором далее пойдет речь. Однако и сам термин, и кинокартины, им определяемые, существуют в мировом художественном пространстве и искусствоведческом дискурсе по меньшей мере с 1980-х годов. Понятие «новая искренность» («New Sincerity») было введено практически одновременно несколькими представителями философского и художественного сообщества, что стало ответом времени на исчерпанность ряда принципов постмодернизма, в частности, иронии и иронической дистанции авторского взгляда в творчестве, создающим своего рода «полосу отчуждения» между художественным произведением и его реципиентом. Можно сказать, что «новая искренность», преодолевающая эту «полосу отчуждения», стала одним из признаков и художественных проявлений постпостмодернизма (метамодернизма), пришедшего на смену постмодернизму в конце XX века.

Философ и культуролог Михаил Эпштейн, определяя «новую искренность» в контексте постконцептуализма, подчеркивал ее ностальгический характер: «Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме — ностальгическая установка: лирическое здание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики» [10]. Поэт Дмитрий Пригов также отмечал вектор движения художественной мысли, приведший к «ново-

му-старому» явлению: «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» [8, с. 64].

В западной теории понятие «новая искренность» связывается с именем писателя Дэвида Фостера Уоллеса, который в своем эссе *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993) предсказывал переход от преобладающего ироничного постмодернистского взгляда авторов к творчеству «новых бунтарей», которые «рискуют быть обвиненными в скуке и банальности, сентиментальности, мелодраматичности, доверчивости» [11, с. 193]. К таким «сентиментальным» и «доверчивым», мягким «бунтарям» можно отнести, например, Аки Каурисмяки, Педро Альмодовара, Жан-Пьера и Люка Дарденнов, Ларса фон Триера и других выдающихся режиссеров. Но именно эти «новые искренние» показали, что кинематограф все еще может (или после постмодернизма — уже может) говорить о человеке с глубоким пониманием, сочувствием и состраданием, и при этом на высоком уровне современной режиссуры.

ПОСТИРОНИЯ: НАЗАД В БУДУЩУЮ СОВРЕМЕННОСТЬ

В вышеприведенных рассуждениях о «новой искренности» и «новых искренних» можно (обманчиво) отметить концепт «ностальгического возвращения» к допостмодернистскому неироничному отношению к исповедальной интонации авторского высказывания. И действительно, «новоискренние» фильмы вызывают у зрителей, как правило, сильные эмоции,

пробуждают глубокое чувство эмпатии к героям киноповествования, что весьма далеко отстоит от моральной индифферентности постмодернистской иронии. Однако для «новой искренности» необходимо прохождение, осмысление и преодоление постмодернистской парадигмы сознания, понимание значения и значимости *постиронии* в современном художественном высказывании, в ином случае зрители могут увидеть на экране вместо «новой искренности» — «старые песни о главном».

Кинокритик Н. Лаврецкий в статье 2019 года рассуждает о постиронии как признаке многих (зарубежных) фильмов 2010-х, что можно рассматривать как ведущий тренд в кинопроцессе этого десятилетия: «Элементы новой искренности и постироничного авторского взгляда можно при желании отыскать в десятках популярных фильмов. Одно ясно точно: постирония заслужила свое место в перечне главных явлений в кино подходящих к финалу десятых годов» [6].

Постирония является важной «методологической» установкой для создателя художественного произведения в эстетике и духе «новой искренности»: постирония призвана удерживать автора от «скатывания» в прямолинейную, лишённую художественной образности откровенность; от подмены искренности — банальностью, выстраданной честности — пафосным нравоучением. В этом отношении у российского «новоискреннего» кино есть замечательные предшественники — фильмы кинематографа оттепели, психологические драмы 1960-х, лирические комедии 1970-х, в основе которых, как точно заметила киновед Л. Кузьмина, лежит «внимание к психологии героев, доброжелательный взгляд на их быт и простые привычки и априорная вера

в гуманную природу человека» [5, с. 35]. Но надо понимать, что искренность кино 1950–1960-х и добрая ирония «интеллигентских комедий» 1970-х не могут быть просто перенесены в контекст XXI века — для современного кино «новой искренности» чрезвычайно важен социокультурный опыт последних трех десятилетий. Опыт прохождения через позднесоветский и постсоветский периоды кардинальной смены парадигмы существования общества и состояния массового сознания; осмысление радикального расслоения социума и внедрение новых ценностей «общества потребления»; неоднозначные результаты освобождения авторского языка, постмодернистских экспериментов в кино 1990-х и «гламурно-криминального» кино 2000-х. И главное — чувство времени, жизненной атмосферы, в которой живут люди здесь и сейчас.

Существует мнение (авторство которого трудно определить, но оно регулярно всплывает в интернет-пространстве и встречается даже в искусствоведческих статьях [3, с. 162]), что одним из первых фильмов «новой искренности» стала вышедшая на экраны в 2000 году картина «Москва» режиссера Александра Зельдовича. С этим мнением трудно согласиться хотя бы потому, что сценарий был написан (совместно с режиссером) выдающимся представителем литературного постмодернизма Владимиром Сорокиным. Но главное, сам кинематографический язык картины является показательным выражением постмодернистской эстетики (хоть и на ее излете), со всем буйством театрализованно-условной игры в художественном пространстве фильма, с откровенно ироничной авторской интонацией, с взламыванием культурных кодов (фильм является очень вольной интерпре-

тацией пьесы А.П. Чехова «Три сестры»), с цинично-натуралистической жестокостью и в то же время трагикомизмом сцен насилия; с интертекстуальными отсылками, с кичевыми художественными образами и аудиовизуальной иронической игрой с советским культурно-историческим наследием (переложения композитором Леонидом Десятниковым советских песен и их «концертное» исполнение одной из героинь — психически больной Ольгой, в роли которой снялась Татьяна Друбич). Конечно, в фильме можно найти эпизоды с весьма *откровенными* репликами и диалогами персонажей (здесь, конечно, не имеется в виду звучащая нецензурная лексика), но отнести их в общем контексте к *искренним высказываниям* невозможно. Во всяком случае, эти откровения не выходят за границы замкнутого (этически эгоцентричного и эстетически эксцентричного) мира персонажа.

Фактически начинать говорить о признаках «новой искренности» в российском кинематографе можно в отношении фильмов режиссеров, пришедших в кино из «Театра.doc», или инспирированных эстетикой докудрамы. В фильмах Василия Сигарева («Волчок», 2009; «Жить», 2012), Ивана Вырыпаева*¹ («Кислород», 2009; «Танец Дели», 2012), Сергея Лобана («Пыль», 2005; «Шапито-шоу», 2011), Кирилла Серебренникова («Изображая жертву», 2006; «Поцелуй креветки» из киноальманаха «Короткое замыкание», 2009) проявляются характерные стилистические и драматургические особенности российского направления кино «новой искренности», которые отмечает М.О. Кузнецова: «...инфантильный герой, трансляция дискурса героя, игра непро-

фессиональных актеров-типажей, смешение жанров, экзистенциальная проблематика» [4, с. 87]. Здесь же подчеркивается, что для искусства этого направления характерен «поиск баланса между искренностью и иронией» [4, с. 87].

Однако надо уточнить, что не во всех фильмах «новой искренности» (особенно в более поздние годы) герой инфантилен (т. е. по-детски безответственен), а трансляция дискурса в виде внутрикадрового вербального высказывания героя может заменяться иными, опосредованными аудиовизуальными приемами выразительности (крупный план, мимика, жесты, пластика, вплоть до закадрового текста, хореографии и музыки). Порой театрализованно-условная форма киновысказывания сливается с откровенной жесткостью содержания: например, в фильме И. Вырыпаева* «Кислород» для этого используется артист-рэпер, музыкально-ритмически комментирующий внутрикадровые события из жизни Санька из Серпухова: «Говорят, есть заповедь “Не убий”... А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили “не убивай”. Он взял лопату, пошел в огород и убил».

Впрочем, в следующем своем полнометражном фильме «Танец Дели» (2012) режиссер более милосерден к зрителю, но также выстраивает внутрикадровое художественное пространство на театральных принципах выразительности². Композиционные элементы этого условного пространства весьма минималистичны: в кадре видна только длинная лавка на фоне кафельных плиток стены больничного коридора. На эту

1 Включен Минюстом России в реестр иноагентов.

2 Фильм является авторской экранизацией одноименного театрального спектакля И. Вырыпаева*.

лавку поочередно (на протяжении семи частей фильма) присаживаются пять персонажей, образуя разные составы (по двое или трое). Они разговаривают друг с другом, встают, уходят, возвращаются и вновь садятся. Условность и в то же время символичность этого художественного пространства, заданная с первого кадра и первых реплик главной героини Кати (Каролина Грушка), предопределяет и зрительское восприятие внутрикадрового действия (или, скорее, бездействия, поскольку оно выражается только в диалогах) как продленного *личностного* высказывания, своего рода откровений на «кушетке психоаналитика». Поэтому не удивительно, что некий невероятный танец боли и красоты — «Танец Дели», созданный и исполняемый Катей после пережитого болевого шока от нищеты и одновременно красоты столицы Индии, — зритель, конечно, не увидит.

Речи всех персонажей, в особенности Кати и Пожилой женщины, придана театрализованная условность в виде многократ-

ных повторов одной фразы (с небольшими вариациями) с довольно неестественной, монотонной интонацией и ритмикой. Эта особенность речевого проявления персонажей (за исключением, пожалуй, периодически появляющейся медсестры с личиком и голосом наивной девочки) особенно контрастирует с содержанием того, о чем они говорят. А говорят они о смерти. Катя только что узнала о кончине своей матери, но при этом, как она признается Пожилкой женщине (многократно повторяя эту фразу с легкой улыбкой), «ничего не чувствует», хотя понимает, что должна переживать горе. Впрочем, в следующем эпизоде мама Кати Алина Павловна (Ксения Кутепова) «воскреснет» и также окажется на «лавке откровений».

В процессе развития действия фильма каждому персонажу выпадает возможность для произнесения монолога, в котором очень отчетливо, практически как религиозная заповедь, передается один из тезисов общего режиссерского послания. Так, «умершая» мать Кати го-



Рис. 1. Кадр из фильма «Танец Дели» (реж. И. Вырыпаев, 2012)

ворит: «...вы не понимаете, что на конце смерть. Вся фальшь и вся бессмыслица от того, что вы не понимаете, что в конце всего находится смерть». Пожилая женщина (Арина Маракулина) наставляет: «Нам всем пора повзреть. Нам всем пора прекратить искать виноватого. Это первый признак взросления — прекратить искать того, кто виноват... Сострадать гораздо важнее, чем искать виновного»; «сострадание — вот мерило честности и подлинного понимания вещей». Пожилая женщина, по сюжету, известный балетный критик по имени Лера, признается, прежде всего сама себе, что прожила «чужую жизнь», а ведь своя, пусть и плохая жизнь, все равно лучше, чем чужая хорошая. В конце концов, с экрана звучит главный тезис: «Все, что у нас есть ценно в жизни, — это смерть».

ПРОБЛЕМА ПРЯМОЙ РЕЧИ

Вообще, складывается впечатление, что именно этот «момент истины» — эпизод искреннего говорения, раскрытия души героя — наиболее сложен для воплощения в российском «новоискреннем» кино 2000-х. Точнее, режиссеры как бы обходят возможность *прямого*, т. е. не прикрытого любого вида кинематографическими условностями высказывания героя с экрана, будто опасаясь нехудожественной прямолинейности такого приема и иронического (по воспитанной постмодернизмом инерции) восприятия его зрителями.

Безусловно, сцена *искренней* откровенности (исповеди, признания, покаяния, осознания...) героя не может выглядеть инородным элементом в художественной стилистике и композиционной структуре картины. И потому самые главные слова

героя, обнажающие его душевную боль, внутреннее страдание или глубокие экзистенциальные мысли часто опосредуются, например, трагическими (порой невероятными до абсурда) событиями в жизни героя, дающими ему право на бескомпромиссный, не щадящий зрителя эмоциональный выплеск и до предела откровенный, *отчаянный* крик души («Волчок», «Жить», «4»). Так, о фильме В. Сигарева «Жить» киновед Л. Кузьмина написала: «Эмоции, действительно, сильные: картину и смотреть нельзя, и не смотреть нельзя — фильм сделан о сущностном, и сделан мастерски» [5, с. 16].

С другой стороны, искренний по сути и глубине высказывания монолог может быть «замаскирован» и передан в условно-театрализованной или ритмико-мелодической форме (например, стилизован под рэп), или даже выражен в тексте звучащей в кадре или за кадром песни. В ряде фильмов в целом происходит значительный перевес на сторону театрализованной условности и комикования («Изображая жертву», «Поцелуй креветки», «Шапито-шоу»).

Так, картина Сергея Лобана «Шапито-шоу» (2011) «проговаривает» очень многие серьезные проблемы, волнующие, прежде всего, молодое поколение зрителей. И главная среди них — вопрос о подлинности и мнимости существования, освещаемый с разных ракурсов в четырех частях фильма как четырех ипостасях человеческого бытия: «Любовь», «Дружба», «Уважение», «Сотрудничество». В первых же кадрах *Некто на сцене* заявляет: «Не стоит смешивать два мира — реальный и вымышленный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь».

Вопрос выбора пути, образа жизни и обретения себя — вот главный и му-

чительный вопрос для современных молодых людей. И у многих не хватает сил узнать, оценить и выбрать подлинную, а не мнимую жизнь, и они уходят кто куда — в мир виртуальной реальности (персонажи Веры и Киберстранника), мир лицедейства («пионер» Сеня), мир двойничества (двойники Мерилин Монро, Элвиса Пресли, Майкла Джексона)... Сознание человека перевернуто той действительностью, в которой он живет. А режиссер применяет прием звукового «переворачивания» в кадре: неестественная, «выученная» речь героев в обычной жизни — и живое, подлинное пение (несмотря на непопадание в ноты и гнусавые голоса) в постановочных квазиконцертных номерах; озвученный разговор глухих — и обеззвученное выступление певца (Петр Мамонов как бы поет и играет на гитаре)... Спектакль может быть более подлинным, чем жизнь, но как говорит в *искреннем порыве* герой Мамонова: «Какие спектакли, когда в душе пусто?» Самый же драматичный момент фильма — и здесь сравнение с «Ассой»

Сергея Соловьева неизбежно — эпизод, в котором *двойник* Виктора Цоя (*проект «эрац-звезда»*) выходит на сцену-арену шапито и видит в зале всего несколько зрителей, с благожелательными, но равнодушными улыбками и бокалами вина в руках слушающих последние слова песни Цоя «Легенда»: «А жизнь — только слово, есть лишь любовь и смерть... Эй! А кто будет петь, если все будут спать? Смерть стоит того, чтобы жить. А любовь стоит того, чтобы ждать».

Какой колоссальный контраст с финальным эпизодом «Ассы», когда тысячная масса молодых людей в едином порыве пела со своим *подлинным* героем слова песни «Перемен!» — «Перемен требуют наши сердца!» Стоит также заметить, что в финале (точнее, на заключительных титрах) предыдущего фильма Сергея Лобана «Пыль» песня «Перемен!» звучала за кадром, а в кадре ее не менее энергетически заряженно, чем сам Виктор Цой, представлял артист московского шоу-театра «Синематографъ» Алексей Знаменский на языке... жестов, т. е.



Рис. 2. Кадр из фильма «Шапито-шоу» (реж. С. Лобан, 2011)

как сурдопереводчик для глухих людей. Символический финальный месседж режиссера воспринимался как отчаянный призыв, подчеркнутый острыми жестами артиста, услышать *подлинный* смысл слов этой песни: «Перемен требуют наши *сердца!* Перемен требуют наши *глаза!*» Ведь за несколько минут до того на экране звучал горестный монолог профессора Пушкаря³ в поразительном по искренности и силе высказывания исполнении Петра Мамонова (эмоциональное напряжение эпизода подчеркивается съемкой ручной камерой и крупными планами актера).

Монолог трагический и безысходный, поскольку выплескивается Пушкарем (глотившим предварительно коньяку из граненого стакана) фактически в пустоту, в *пыль*, — когда в кабинет приходит Леша, рыхлотелый очкарик-неудачник, мечтающий повторить проведенный с ним медицинский эксперимент, во время которого он ощущал себя мускулистым красавцем. «Вы знаете, кто Вы такой? Кто мы все такие?» — начало речи Пушкаря, обращенной к Леше, остается без ответа, как и вся последующая тирада профессора. Леша даже не пытается вслушаться в смысл его слов, зациклившись на своем «принципе удовольствия». «Да Вы хоть раз задумывались об этом всерьез? Уверен, что нет. А я вот задумываюсь порой. Так вот, мы — ничто, пыль, атомы... Пыль!.. Чем больше мы в чело- века погружаемся, тем меньше он существует. Да и не существовал никогда. Никакой ценности из себя не представляет». Кидая в лицо Леше обвинения в тупой, скотской, бессмысленной жизни («На-

жрался, бабу снял, на юг съездил — хорошо!»), Пушкарь и к самому себе безжалостен: «Я уже умер. Умер. У меня души нет. Я давно уже умер! Я бы все отдал за вашу тупую жизнь. Все свои гениальные мозги». Но Леша не слушает профессора, ему нужно только одно — *то* его тело, чтобы забрать его «насовсем».

Профессор сдается и запускает Лешу опять в «машину желаний», но... символом торжества тупости становятся кадры телешоу комика Евгения Петросяна «Страна Лимония, деревня Петросяния», над которым, вместе со своей бабушкой, счастливо хохочет все такой же рыхлый очкарик Леша... И потому, на резком контрасте, финальная *жестуализация* слов песни Цоя артистом Знаменским выглядит последним отчаянным призывом режиссера к переменам, которые могут произойти только в результате собственных *человеческих* усилий, а не по воле технологического волшебника. Однако в «Шапито-шоу», вышедшем на экраны через 6 лет после «*Пыли*»⁴, режиссер, похоже, признал исчерпанность возможности реального пробуждения, активизации соотечественников и подлинных перемен в их жизни. Осталась только игра в двойничество, *шапито-шоу* как способ как-то прожить эту жизнь, которая «*только слово*»...

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПОИСК ФОРМЫ ИСКРЕННЕГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В целом *постирония* как найденная режиссером художественная форма и *интонация* высказывания без ухода в *ино-*

3 Интересно, что фамилия Пушкарь была позаимствована для героя Петра Мамонова у реального врача Дмитрия Пушкаря, предоставившего свой медицинский кабинет для съемок.

4 Картина «Пыль» была снята в 2001 году, но на экраны вышла лишь в 2005 году.



Рис. 3. Кадр из фильма «Пыль» (реж. С. Лобан, 2005)

сказание, театрализацию, крик или физиологический натурализм — возможно, в силу особенностей жестких, даже жестоких по отношению к зрителю сценариев большинства картин — не характерна, за редким исключением, для российского кино «новой искренности» в 2000–2010-х. Возможно, сложность поиска формы искреннего высказывания в эпоху постпостмодерна обуславливает и жанрово-стилистическую неопределенность, точнее, сложносоставность многих фильмов «новой искренности». Так, о фильме Алексея Балабанова «Я тоже хочу» (2012) еще в начале съемок продюсер Сергей Сельянов (отмечая, что это необычный для режиссера, но все-таки *балабановский* фильм) сказал: «Это живая история про главное, что есть в человеке, про его потаенное желание счастья для решения своей жизни в каком-то высшем и позитивном ключе. Жанр действительно определить трудно, назвать его мистическим не очень правильно, назвать просто руд-муви сложно, назвать его притчей — скучно» [1].

Уже вышедший на экраны последний фильм А. Балабанова можно рассматривать не только как авторское *произведение-в-себе*, но и режиссерское высказывание в контексте постироничного диалога со «Сталкером» (1979) Андрея Тарковского: сюжет фильма — путь Бандита, Музыканта, Алкоголика и Проститутки к «Колокольне Счастья» — неизбежно вызывает аллюзию с путем Сталкера, Профессора и Писателя к заветной «комнате желаний». А фраза-рефрен фильма: «Я тоже хочу счастья» — перекликается с предсмертными словами героя фильма Тарковского «Зеркало» (1975) — «Я просто хотел быть счастливым...». Остраняющим фоном в фильме Балабанова звучит музыка Леонида Федорова — лидера рок-группы «АукцЫон», а одну из главных ролей — Музыканта — исполняет один из главных участников той же группы Олег Гаркуша. Слова песни Федорова «Весна» в этом фильме звучат как предсмертное послание режиссера:



Рис. 4. Кадр из фильма «Я тоже хочу» (реж. А. Балабанов, 2012)

*Горе выпил до дна,
Завтра будет война,
Отпевая весну,
Сын ушел на войну.
Ночь над нами, как чай,
Чайкой в небе печаль, Ты не отвечай...
Я иду, дышу, Я иду, дышу, Я иду, ды...*

Весной, 18 мая следующего 2013 года, Алексей Балабанов уйдет из жизни, а за три дня до смерти он допишет сценарий «Мой брат умер».

Отсылки к «Сталкеру» Тарковско-го можно усмотреть в виде аллюзий и в фильме Ильи Хржановского*⁵ «4» (2004). Действие начинается с забавной болтовни трех героев, случайно сошедшихся за барной стойкой в ночном баре (ироничная отсылка к открывающей сцене «Сталкера») — особенно занятен в этом эпизоде известный музыкант Сергей Шнуров в роли настройщика роялей Володи, представляющего себя как *сотрудника секретной научной лаборатории по клонированию людей*. Ожидание развития

этой «ролевой» самопрезентации каждого из героев в *искренний* разговор по душам (помня исповедальность монологов героев фильма Тарковского) не оправдывается: во второй половине фильма сюжет переводится в злоеющее абсурдистское действо в некоей далекой заброшенной деревне⁶, где страшного вида старухи (беспреданно матерящиеся, пьющие горькую и в самом непотребном виде предстающие на экране) пробавляются изготовлением не менее страшных ростовых кукол с головами («мордами», как они выражаются) из нежеванного ими же хлебного мякиша.

Вторая часть фильма вообще наполнена элементами «эстетики безобразного», что выражается не только в устрашающе-отталкивающих визуальных образах (уродливые лица и тела, безобразные жилища, грязь и слякоть на дорогах...), но и в звуке⁷: помимо закадровых «хоррорных» звучаний, подчеркиваются внутрикадровые

5 Включен Минюстом России в реестр иноагентов.

6 Во второй половине картины есть и продолжение историй остальных героев в других локациях.

7 Стоит отметить замечательную работу звукорежиссера К. Василенко.

звуки отвратительного чавканья, глотания, матерной брани... Впрочем, такой драматургический и стилистический переход между первой и второй половинам фильма не будет восприниматься столь диким, если знать, что к сценарию приложил руку уже упоминавшийся выше писатель-постмодернист Владимир Сорокин, но все-таки основная роль в аудиовизуальном решении и в целом эстетической концепции фильма принадлежит режиссеру.

Перемещение из городского пространства в фантазмагорически-абсурдистский мир деревни, в которую отправляется Марина, узнав о внезапной смерти своей сестры Зои (одной из четырех сестер-близнецов), напоминает об эпизоде проезда в таинственную «зону» в фильме А. Тарковского «Сталкер» трех героев — Сталкера, Писателя и Профессора — на дрезине (визуальный ряд сопровождается сложной электронной шумо-музыкальной композицией Эдуарда Артемьева). Только героиня фильма «4», сойдя, после очень долгой поездки, с поезда, добирается дальше

пешком: на протяжении 8 минут экранного времени (примерно столько же длится эпизод проезда дрезины в «Сталкере») героиня идет и идет по бесконечному бездорожью, по грязи и слякоти, пересекая черные поля, перелески, колючие кустарники; минуя покинутые поселения, заброшенные деревянные храмы, проходя вдоль покосившихся заборов и заколоченных окон старых изб... (этот проход в «зону» сопровождается лишь жутковатыми закадровыми скрипами, вороньим карканьем и собачьим лаем), и наконец достигает своей цели — кладбища, на котором уже предали земле тело ее сестры.

Именно в трагическом контексте похорон, после выпитого на поминках стакана самогонки Марина, которую две оставшиеся сестры обвиняют в том, что та чего-то не простила почившей Зое, взрывается: «Да что вы всё заладили — не простила да не простила! За то, что я три месяца в больнице провалялась? Или за то, что на вокзале чуть не сгнила, б...? Или за то, что аборт



Рис. 5. Кадр из фильма «4» (реж. И. Хржановский, 2004)

сделала? Да даже не аборт, а то, что ребенка по кускам вырезали, б...?! Дуры!» Этот взрыв Марины — крик истерзанной души, которую не вылечит никакой «успешный успех» ее городской жизни (ведь сестры считают, что, по сравнению с ними, Марина «в шоколаде»). Но подлинные переживания героини, которые все-таки заставили ее проделать этот нелегкий путь в свое прошлое, выражаются в крупных планах ее лица, в ее трагическом, пустом взгляде и застывших слезах в ее глазах.

Так «новая искренность» в российском кино обретает свой голос через выговаривание или, скорее, выкрикивание внутренней боли, через жестокие признания и абсурдно-деструктивное поведение персонажей, через их психологические и нравственные страдания (часто заглушаемые алкоголем, уходом в разные виды маргинального «творчества», интернет-пространства и т. д.), которые остаются неразрешимыми внутри *замкнутого сознания* героя и оставляют горькое послевкусие у зрителя после просмотра картины.

УВИДЕТЬ, УСЛЫШАТЬ, ПОЧУВСТВОВАТЬ ДРУГОГО

И все же фильмы, которые можно и нужно смотреть, и не через силу, без преодоления ужаса и отвращения, снимаются и выходят на экран. И именно они вызывают у зрителей наибольший отклик. Эти картины, возможно, лишены визуальной изощренности, интертекстуальных изысков и драматургической эпатажности, но в них все больше прорастает человечность, искренность отношений людей друг к другу, чутко воспринимаемые и благодушно принимаемые аудиторией.

Характерно, что сюжеты наиболее положительно принятых картин строятся на взаимодействии социально значимого контекста истории и личностно-экзистенциальной проблематики. Так, в центре внимания фильма «Аритмия» (реж. Б. Хлебников, 2017) — кризис во взаимоотношениях молодых супругов, врачей скорой помощи — Олега (Александр Яценко) и Кати (Ирина Горбачева). Вместе с тем сюжет картины затрагивает несколько очень болезненных проблем: противоречия между официальными предписаниями «сверху» и реальностью ежедневной тяжелой работы врачей небольшого города; трагедия одиноких, ненужных обществу стариков; деградация и маргинализация молодежи, отсутствие у нее каких-либо жизненных целей, ценностных ориентиров и «социальных лифтов» и пр. Каждый случай вызова скорой помощи становится частным отражением какой-то большой проблемы (а то и настоящей беды) многих городов России.

На планерке заведующий подстанции скорой помощи рассказывает врачам о «правиле 20» нового регламента: «20 минут — доезд до больного, 20 минут — нахождение на вызове, 20 выездов за смену». Врачи, возмущенные полным отсутствием «человеческого фактора» в этих предписаниях («Поди мочу выведи за двадцать минут!»), получают жесткий и циничный ответ от представителя государственной машины управления: «Главное — чтоб человек не умер “под тобой”. Доставишь к другому врачу — и там пусть умирает на здоровье». Да, простые врачи скорой — не ангелы. Они пьют, грубят, бывает, лукавят: в первых же кадрах Олег предлагает пациентке — пожилой женщине, жалующейся на боли в сердце, — подписать согласие на бритые наголо в прием-

ном покое больницы (якобы по положению нового регламента), а потом дарит ей витаминку под видом чудо-таблетки «от всех болезней», только чтобы мнительная бабушка отказалась от требования везти ее в стационар. Но все-таки эти люди — усталые, взъерошенные, вечно не выспавшиеся — видят в своих пациентах людей, человека — каждого в отдельности, будь это маленькая девочка со страшными ожогами от удара электрическим током

или верзила, получивший ножевые ранения в пьяной драке.

«Увидеть и почувствовать другого как ближнего» — думается, именно эта мысль в «Аритмии» главная, вырастающая через показ и работы врачей, и преодоления кризиса отношений Олега и Кати. Ведь в первой части фильма, когда Катя посылает мужу сообщение «Нам надо развестись» по телефону (!), потом говорит: «Ты живешь в какой-то другой га-



Рис. 6, 7. Кадры из фильма «Аритмия» (реж. Б. Хлебников, 2017)

лактике, до которой я просто устала лететь», а Олег отвечает: «Я реально ничего не понимаю», — кажется, что их отношения обречены. Катя все больше отстраняется от супруга, выгоняя его и из своей постели, и из своей жизни. Песню «Облака этим летом, пожалуй, будут особенно хороши» группы «Сансара» она слушает в наушниках, с безучастным, потерянным взглядом, отгородившись от опостылевшей рутины своей жизни в маленькой съемной квартире (слышна очередная попойка Олега с друзьями за стеной на кухне). Но постепенно Катя начинает понимать, что не может жить без этого человека (как и он без нее), что связывает их настоящее чувство, которое иногда надо просто достать из глубины души. И именно через попытки по-настоящему, *искренне* увидеть и почувствовать во всех смыслах (недаром в фильме так много человеческих объятий) *другого* человека вырастает — через боль и страдание — идея сближения людей, которые обречены (или все-таки призваны?) *жить вместе* вот так — трудно, бедно, но душевно, тепло, в своем маленьком городе своей большой страны.

Реальность провинциального жизнеустройства в сложной современной действительности, по мнению режиссера Б. Хлебникова, делает невозможным создание на эту тему кинопроизведений, соответствующих какому-либо жанровому канону. Все слишком запутано и переплетено в морально-этическом, психологическом и ценностном аспектах, чтобы иметь возможность, при условии сохранения художественной достоверности, снять ясное в сюжетном и композиционном отношении жанровое кино — будь то драма, мелодрама, комедия и пр.: «... Мы чаще всего имеем дело не с историей

характеров, а с историей обстоятельств. А с другой стороны, в какой-то момент я вдруг понял, почему у нас все еще невозможно жанровое кино: ровно по этой причине — зла нет, соответственно, добра тоже нет. Все очень перемешано, очень много нюансов. Жанровую схему в этих условиях выстроить оказывается невозможно» [9].

И все же, думается, что найденный в «Аритмии» драматургический подход — история отчуждения и вновь-принятия друг другом *двоих* на фоне бытово-бытийных проблем *многих* — создает основу для узнавания зрителем *себя* внутри киноистории, идентификации с персонажами и открытия возможности видения, слышания и чувствования *Другого*. Именно этот выход из герметизма собственного отчуждения в *диалогизм* как *обретение себя через отношение к Другому* дает повод для оптимистического взгляда в будущее российской кинодраматургии направления «новой искренности» (и, возможно, какой-то части российского общества). Здесь стоит напомнить о концепции представителя философского диалогизма Мартина Бубера, который писал о необходимости перехода от видения *Другого* как «Оно» к восприятию его как «Ты», причем в экзистенциальной связи понятия «Я — Ты». Именно через отношение к *Другому* как Ты, по мысли философа, творится собственная судьба: «Человек тем в большей степени личность, чем сильнее в человеческой двойственности его Я — Я основного слова Я — Ты» [2, с. 53].

В этой связи в качестве своего рода антипримера искреннего высказывания можно привести картину Нигины Сайфуллаевой «Верность» (2019). Казалось бы, в сюжете этого фильма много

аналогий с «Аритмией»: молодая пара, Лена (врач-гинеколог) и Сергей (актер драматического театра) также живут в небольшом провинциальном городе и также переживают кризис в отношениях. Но в этом случае режиссер не пошла по пути разработки семейного конфликта на фоне социальной (не говоря уж про экзистенциальную) проблематики, а сделала ставку на психологию взаимоотношений в стиле: «Чего хотят женщины?» Зритель не увидит на экране никаких проблем провинциальной больницы или провинциального театра. Лена просто ревнует (как потом выяснится, надуманно) Сережу к партнерше по спектаклю и, даже не убедившись в реальности их любовной связи, в отместку или, как она говорит впоследствии, чтобы «снизить для себя значимость» мужа, начинает (уже на десятой минуте фильма!) изменять своему Сереже буквально с первыми встречными мужчинами, даже не узнав их имен. Этот драматургический ход отвращает от вполне миловидной героини, и дело здесь не в ханжестве аудитории (неэстетичными эротическими сценами и полным обнажением героини на экране современных зрителей не удивишь), а в нетипичности поведения женщины, пусть даже (как она чувствует) обиженной и оскорбленной, но в своем поведении теряющей внутреннее достоинство.

В то же время, надо признать, что картина ставит вопрос о неумении *искренне* говорить друг с другом даже внутри самых близких, казалось бы, отношений жены и мужа. И это неумение (при очевидной потребности) может свидетельствовать как о внутренней инфантильности, так и о закрытости Я, об эмоциональном эгоцентризме героев, о «глазах, повернутых зрачками в душу, а там повсюду пят-

на черноты»... И конечно, об отсутствии в современном российском обществе культуры *спокойного и доверительного разговора*, а главное — *слушания* Другого. А как эта культура может быть привита (и стоит ли вообще такая задача?), если современные медиа транслируют крики и оскорбления или, напротив, психологически травмирующее и взрывоопасное молчание как норму взаимоотношений, в том числе родственных? Так или иначе, режиссера не волнуют в «Верности» проблемы, выходящие за границы мелодраматических, более или менее скандальных выяснений отношений внутри молодой пары, и потому картина оставляет ощущение мелкотемья и, в конце концов... *неискренности* героев (во многом, возможно, связанных с неубедительной актерской игрой анемичной исполнительницы главной роли Лены — актрисы Евгении Громовой).

АРТ-МЕЙНСТРИМ КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА КИНО «НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ»

В контексте необходимости развития диалогизма как внутренней основы кинематографа «новой искренности» интереснейший материал для анализа представляет дебютный фильм выпускника ВГИКа Александра Ханта «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» (2017)⁸. Эта картина демонстрирует собой пример *арт-мейнстрима*, т. е. ав-

8 Фильм был создан при помощи Продюсерского центра «ВГИК-Дебют» (продюсеры В.С. Малышев, Ф.М. Попов) и завоевал большое количество призов на различных кинофестивалях, в том числе главный приз конкурса игрового кино кинофестиваля «Окно в Европу» и др.

торского кино, учитывающего и социокультурный контекст, и запросы молодой зрительской аудитории; отражающего изменение темпоритма современной жизни в приемах монтажа и аудиовизуальных решениях эпизодов, многие из которых напоминают музыкальный видеоклип в стиле рэп. В то же время режиссерская работа Ханта, по жанру формально отно-

сящаяся к роуд-муви, в силу *интонации* авторского языка и отражаемой в сюжете острой социальной проблематики, может рассматриваться в контексте кино «новой искренности».

По сюжету 27-летний работник мусорперерабатывающего завода Виктор Чесноков (фильм символически начинается с кадров, в которых женщины



Рис. 8, 9. Кадр из фильма «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» (реж. А. Хант, 2017)

сортируют мусор на ленте конвейера, — что напоминает вступительные сцены из фильмов «пролетарской трилогии» Аки Каурисмяки⁹), он же бывший детдомовец Витька Чеснок (актер Евгений Ткачук), живет с ненавистной ему семьей — женой, тещей и маленьким сыном — в тесной квартирке, ночами пьет водку с друзьями, дерется, дебоширит и мечтает взять в банке кредит (который не собирается отдавать), чтобы, уйдя от законной супруги, купить отдельную квартиру и проживать в ней со своей любовницей Лариской. Неожиданно для Витьки в кредите ему отказывают. Но еще более неожиданно в их городке объявляется папаша Витьки — рецидивист по кличке Леха Штырь (Алексей Серебряков). Из своего детства Витя помнит только то, что отец жестоко избивал его мать, а когда Штыря в очередной раз посадили, мать повесилась, и его, Витю, отправили в детдом, в котором он провел 12 несчастных лет. Неудивительно, что отца своего он ненавидит и знать о нем ничего не хочет, но, по настоянию участкового, навещает родителя.

В процессе этого визита выясняется, что Штырь парализован и жить ему осталось, по всей видимости, всего ничего, но после его кончины Витьке должна достаться отцовская квартира. Ради такого наследства Чеснок решает взять ситуацию в свои руки (а то ведь квартирке достанется сиделке!) и дожидаться смерти папашы в роли наследника. Вот только ухаживать

за парализованным родителем Витька не желает, а собирается, оформив все необходимые документы, отвезти того на своем разбитом грузовичке-«бобике» в дом инвалидов — аж за тысячу километров, в Воронежскую область. О своих планах по избавлению от отца он цинично (одновременно смывая грязь в душе после работы с мусором) рассказывает своему другу и, несмотря на его укор («Нехорошо это как-то все... то, что ты от него как от мусора избавляешься»), не только не меняет своих планов, но еще больше озлобляется, вспоминая все беды, причиненные ему в детстве отцом. Однако и Штырь изначально не проявляет к сыну никаких отеческих чувств, он даже по имени-то своего отпрыска не называет, а только покрикивает: «Эй, пацан!», чем дико раздражает Витьку, и так настроенного к папаше весьма недружелюбно. Доходит до того, что на пути к месту назначения отец и сын едва не убивают друг друга, но потом все-таки продолжают совместный путь.

Штырь просит сына не сдавать его в дом инвалидов, а отвезти в дом, «где ему будут рады». Так выясняется, что у Штыря была еще одна семья, в которой выросла дочь — сводная сестра Витьки Настя. Но ни в этом богатом коттедже, ни в другом, бедном домишке «кореша» Штыря (куда потом пытается пристроить отца Виктор), парализованному бывшему зэку не рады. Более того, лагерный друг Штыря «сдает» его уголовникам и тем самым обрекает того на мучительную смерть. И вот в этот момент Витька Чеснок совершенно меняется. В великовозрастном безответственном и аморальном гопнике пробуждается человечность: рискуя собственной жизнью, он спасает своего горе-отца и... потом все-таки отвозит в дом инвалидов. Да, финал фильма мно-

9 Имеются в виду фильмы Аки Каурисмяки «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988) и «Девушка со спичечной фабрики» (1990). В первых кадрах фильма «Тени в раю» показывается работа мусоросборочной бригады; действие фильма «Девушка со спичечной фабрики» начинается с кадров работы женщин, перебирающих коробки спичек на конвейере.

гим зрителям (судя по отзывам в прессе и на интернет-сайтах) кажется недосказанным: Штырь остается лежать на койке в четырехместной палате, спрашивая несколько раз соседа, сидящего у окна, — уехала ли красная машина? А Витька Чеснок, терзаемый новым для него моральным чувством, долго простояв у крыльца богадельни, все же уезжает прочь, но... останавливает машину на пустынной проселочной дороге, где героя и оставляет, поднимаясь все выше над землей, камера оператора. Мог ли быть другой конец у этой истории? Мог ли режиссер потрафить зрителям, которые уже прониклись симпатией к *отрицательно-положительным* героям картины и уже предвкушали разрешение катарсиса в финальных объятиях отца и сына? Наверное, да. Но режиссер не решился на такой «голливудский» хеппи-энд, предоставив зрителям возможность домыслить дальнейшее развитие событий, а свое видение будущего героев картины выразив в словах финальной песни, звучащей за кадром:

Ты со мною рядом, и готов быть до конца,
Что же, я тебе поверю, вот тебе моя рука.
Ничего не бойся, и ее не отпускай,
Что бы завтра ни случилось,
Буду рядом, так и знай.
Я буду рядом. Я буду рядом...

«Я буду рядом» — так называется еще и фильм режиссера Павла Руминова, награжденный главным призом фестиваля «Кинотавр» в 2012 году. На эту работу режиссера стоит обратить внимание не потому, что она представляет собой кинематографический шедевр, — сюжет довольно банален и сентиментален, и в целом фильм может быть обвинен в лакировке действительности. Главная героиня — молодая

женщины Инна (Мария Шалаева) неожиданно узнает о том, что смертельно больна (у нее обнаружен рак головного мозга). Мужественно приняв реальность, Инна предпринимает все возможные действия, чтобы обеспечить будущее своему шестилетнему сыну Мите, и прежде всего — заранее найти мальчику хороших приемных родителей (бывший муж, тихий, но пьющий неудачник, на эту роль не годится). На экране мы видим семейные пары, мужчин и женщин, которые проходят своего рода кастинг на встречах с Инной. Вполне симпатичные, некоторые со странностями, но видно, что все они в целом — хорошие люди. Но Инна находит самых хороших, просто замечательных Ольгу (Мария Семкина) и Сергея (Иван Волков). Да и все остальные персонажи в картине ведут себя *неправдоподобно* хорошо в фатальной ситуации, в которой оказалась героиня: коллеги по работе выражают искреннее участие и готовность помочь финансово; подруги Инны заботятся о Мите, пока его мама проходит курс лечения в клинике; врачи доброжелательны и профессиональны; приходящая патронажная сестра добра, терпелива, нежна со своей подопечной — они даже вместе, лежа на диване, поют песню из фильма Эльдара Рязанова «Служебный роман»: «В моей душе покоя нет, / Весь день я жду кого-то...»

На протяжении всего фильма зрители видят объятия, сочувствие, сопереживание, сострадание героине, несмотря на ее не всегда адекватные реакции и странноватый черный юмор. На вопрос Инны, заданный Ольге, почему ее выбор, как будущей приемной мамы, остановился на Мите, — Ольга отвечает: «Просто захотелось быть с ним рядом...» Сама же Инна, чувствуя приближение неотвратимого страшно-го конца и не зная, как сообщить об этом

своему мальчику, говорит почти словами сказки: «Когда ты меня не видишь, то я все равно с тобой. Если с тобой что-то случится, я все равно буду рядом, я всегда тебя слышу...» Подлинные же чувства Инны, ее искренний голос прорывается в безудержном плаче, в одиночестве во время просмотра видео, запечатлевшего маленького Митю, в момент прощания героини с сыном и со всей жизнью.

Безусловно, можно вспомнить, что фильм «родился» из мини-сериала, рассчитанного на определенный сегмент телеаудитории (по большей мере женщин среднего возраста), — отсюда его повышенная сентиментальность и некоторая упрощенность драматургии и режиссуры, «бытовая разговорность» речи актеров, признаки домашнего видео в операторской работе и актерской игре. Но стоит



Рис. 10, 11. Кадры из фильма «Я буду рядом» (реж. П. Руминов, 2012)

задаться вопросом: если фильм завоевал главный приз кинофестиваля и получил положительный отклик в зрительской аудитории, то не отражает ли он ожидания простой и человеческой, *искренней* истории, герои которой не погружены в грязь и ужас ежедневного выживания во взаимной ненависти и отчуждении, а просто живут, любят, обнимаются, *слышат* друг друга и будут рядом, даже если их самих уже не будет?

ЭПИЛОГ

Очень хотелось бы завершить представленный обзор некоторых наиболее заметных современных российских фильмов «новой искренности» на позитивной ноте. Но этот настрой несколько сбивается недавним впечатлением от фильма студента ВГИКа Владимира Соломонова «Гоша Колумбайн», награжденного в 2025 году за лучшую режиссерскую работу на 45-м Международном фестивале студенческих фильмов во ВГИКе. Конечно, нельзя не учитывать, что это короткометражная студенческая работа, с неизбежными шероховатостями в драматургии, актерской игре и пр., не предназначенная для широкого проката. Но важно то, что автор (В. Соломонов — режиссер и сценарист своего фильма) обращается к достаточно новой и, к сожалению, актуальной проблеме агрессии подростков, направленной на школу, соучеников и... на самих себя¹⁰. И это лишь верхушка страшного айсбер-

га, лишь то, что становится видимым всему обществу в своем трагическом исходе. А за, точнее, перед самым актом нападения стоит очень многое — подростковая отчужденность и одиночество, насмешки сверстников над «не таким» одноклассником и даже их враждебное отношение, так называемый буллинг; разобщенность членов семьи, *неслышание* родителями своих детей (в фильме В. Соломонова родители подростков вообще *отсутствуют*, даже в пространстве квартиры, главный герой только *говорит* о своем отце) и многое другое.

Все это, по крайней мере эскизно, показано в картине «Гоша Колумбайн», многие проблемные болевые точки затронуты. Важно и то, что режиссер ориентируется на молодую аудиторию и использует в своем художественном пространстве приемы, близкие и понятные ей. Так, как бы искренние признания главного героя Гоши (актер Александр Грушковский) записываются им на камеру собственного смартфона и выкладываются в публичное интернет-пространство. В этих откровениях он призывает наводить порядок, избавляться от «понаехавших» и т. п. Поначалу кажется, что это лишь подростковый максимализм не очень умного парня, усвоившего логику поведения Данилы Багрова из балабановского «Брата» (об этом он прямо говорит своему однокласснику). Но постепенно действие, начавшееся забавно-зловещим контрапунктом (под закадровую песенку «Вычитать и умножать, малышей не обижать учат в школе, учат в школе, учат в школе...») старшеклассник Гоша ловко и быстро собирает на уроке военной подготовки автомат Калашникова), переходит в трагедию.

¹⁰ Вступительный текст на экране поясняет: «Колумбайн (англ. Columbine High School) — так принято называть инцидент вооруженного нападения внутри образовательной организации на обучающихся и педагогов, а также иной персонал школы».



Рис. 12. Кадр из фильма «Гоша Колумбайн» (реж. В. Соломонов, 2015)

Об уже случившемся говорят флэш-форварды — кадры допросов одноклассников. Задиристые поначалу видеоролики Гоши становятся все более печальными и нервными. В какой-то момент на экране мы видим просто отчаявшегося, несчастного, одинокого подростка, который в исступлении молотит кулаками по боксерской груше, а затем с диким криком и истерическом смехом валяется на земле. «Я знаю, как все исправить» — после этих слов Гоша отправляется в школу, но... стреляет не в обидчиков-одноклассников, а, выйдя в туалет, — в самого себя. Фильм заканчивается потрясающим эпилогом: босой и почти нагой Гоша, а вернее, его обнаженная душа возвращается в школьный класс, из которого уже все ушли, — перевернутые стулья поставлены на парты, пол помыт, свет выключен. И начинает... танцевать — это танец истерзанной души, прерванного полета, изломанной судьбы, загубленной жизни. Танец *искреннего страдания и боли* — того, что не выразить в словах, — под такую же печальную мелодию на нездешнем (испанском) языке, измененную электронной обработ-

кой и помехами так, что даже не понять, мужской ли голос ее поет или женский. И на последних словах этой странной, какой-то неземной песни — *No camino* («Нет выхода») — странный мальчик Гоша пристально посмотрит прямо в камеру, глаза в глаза всем нам.

И все же фильмы «новой искренности» (или, по крайней мере, «искренние эпизоды» кинокартин) призваны не только *выражать* авторское видение действительности, *поражая* зрительскую аудиторию; не вгонять в депрессию и отчаяние, а пробуждать чувство сопричастности, *видения и слышания Другого*, и желания позитивного действия в реальной жизни. Это вовсе не означает, что сценарии должны лакировать действительность и формировать искусственные позитивные реакции у зрителей. Дело в нахождении верной *интонации* авторского высказывания, в *современном разговоре* со зрителем. Такие картины, как видно из вышеприведенного аналитического обзора, появляются, и именно они вызывают наибольший зрительский отклик, что дает повод для оптимистического взгляда на развитие «новоискренного» направления со-



Рис. 13, 14. Кадры из фильма «Гоша Колумбайн» (реж. В. Соломонов, 2025)

временного российского кино и возможного подтверждения, в дальнейшем, слов философа-эстетика Н.Б. Маньковской: «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются

новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности» [7, с. 354].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Балабанов начал поиски Колокольни Счастья // КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/1832738/> (дата обращения 14.12.2025).
2. Бубер М. Я и Ты. Два образа веры. М: Республика, 1995. 464 с.
3. Кузнецова М.О. Мотив «отцеприимства»: от кинематографа оттепели к российскому кинематографу «новой искренности» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 161–177.
4. Кузнецова М.О. Мотив двойника в кинематографе «новой искренности» // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 86–96.
5. Кузьмина Л. Сначала все умерли... // Хроники кинопроцесса. М.: ВГИК, 2013. 247 с.
6. Лаврецкий Н. Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3. URL: <https://kinoart.ru/texts/ya-takaya-meta-meta-postironiya-kak-glavnyy-trend-v-kino-2010-h-godov> (дата обращения: 14.12.2025).

7. Маньковская Н.Б. Постпостмодернизм // Лексикон nonклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с.
8. Пригов Д.А. Предуведомление к текстам «Новая искренность», 1984 // Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999. 224 с.
9. Рузаев Д. Интервью с Борисом Хлебниковым: «Национальная идея должна быть направлена на уничтожение провинции». URL: <http://archives.colta.ru/docs/19441> (дата обращения: 21.12.2025).
10. Эпштейн М. Каталог новых поэзий. URL: <http://modernpoetry.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-novyh-poeziy> (дата обращения: 21.12.2025).
11. Wallace D.F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // Review of Contemporary Fiction, 1993. URL: https://jsomers.net/DFW_TV.pdf (дата обращения: 21.12.2025).

REFERENCES

1. Aleksey Balabanov nachal poiski Kolokol'ni Schast'ya [Alexey Balabanov began his search for the Bell Tower of Happiness]. KinoPoisk. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/1832738/> (Accessed 14 December 2025) (In Russ.)
2. Buber, M. YA i Ty. Dva obraza very [Me and You]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 464 p. (In Russ.)
3. Kuznecova, M.O. Motiv "otcepriimstva": ot kinematografa otpepli k rossijskomu kinematografu "novoj iskrennosti" [The motive of "accepting the father": from the cinema of the "thaw" to the Russian cinema of the "new sincerity"]. Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka. no. 2, 2019, pp. 161–177. (In Russ.)
4. Kuznecova, M.O. Motiv dvojnika v kinematografe "novoj iskrennosti" [The motif of the double in the cinema of the "new sincerity"]. Vestnik VGIK, no. 3 (37), 2018, pp. 86–96. (In Russ.)
5. Kuz'mina, L. Snachala vse umerli... [First, everyone died]. Hroniki kinoprocesa [Chronicles of the film process]. Moscow, VGIK Publ., 2013. 247 p. (In Russ.)
6. Lavreckij, N. YA takaya meta-meta: postironiya kak glavnyj trend v kino 2010-h godov [I'm such a meta meta: Post-irony as the main trend in cinema of the 2010s]. Iskusstvo kino, no. 3, 2019. Available at: <https://kinoart.ru/texts/ya-takaya-meta-meta-postironiya-kak-glavnyy-trend-v-kino-2010-h-godov> (Accessed 14 December 2025). (In Russ.)
7. Man'kovskaya, N.B. Postpostmodernizm [Post-postmodernism]. Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura HKH veka [The Lexicon of Non-Classics. Twentieth-Century Artistic-Aesthetic Culture.]. Moscow, Saint-Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2021. 608 p. (In Russ.)
8. Prigov, D.A. Preduvedomlenie k tekstam "Novaya iskrennost'", 1984 [Foreword to the texts "New Sincerity", 1984]. Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj shkoly [Dictionary of Moscow Conceptualism]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 224 p. (In Russ.)
9. Ruzaev, D. Interv'y u s Borisom Hlebnikovym: "Nacional'naya ideya dolzhna byt' napravlena na unichtozhenie provincii" [Interview with Boris Khlebnikov: "The national idea should be aimed at destroying the province"]. Available at: <http://archives.colta.ru/docs/19441> (Accessed 21 December 2025). (In Russ.)
10. Epshtejn, M. Katalog novyh poezij [Catalog of new poetry]. Available at: <http://modernpoetry.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-novyh-poeziy> (Accessed 21 December 2025). (In Russ.)
11. Wallace, D.F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. Review of Contemporary Fiction, 1993. Available at: https://jsomers.net/DFW_TV.pdf (Accessed 21 December 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **28.12.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **27.01.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.02.2026**