

*На правах рукописи*

Жарикова Вера Васильевна

**Тематико-жанровая структура молодежного фильма (на примере американского и отечественного кино 1930-х – 1980-х годов)**

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Москва

2015

Работа выполнена на кафедре киноведения  
Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А.  
Герасимова

**Научный руководитель:** **Золотухина Алла Николаевна**  
кандидат искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК имени  
С.А. Герасимова

**Официальные оппоненты:** **Сальникова Екатерина Викторовна**  
доктор культурологии, ведущий  
научный сотрудник сектора медийных искусств отдела массовых и медийных  
искусств ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

**Багров Петр Алексеевич**  
кандидат искусствоведения, старший куратор научных проектов  
Госфильмофонда РФ

**Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования «**Московский  
государственный институт культуры**»

Защита состоится «28» ноября 2016 г. в 13.00 часов на заседании  
диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном  
институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г.Москва,  
ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте  
Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А.  
Герасимова <http://vgik.info>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, Москва, ул. Вильгельма  
Пика, 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан « » \_\_\_\_\_ 2016 г.

Автореферат диссертации размещен на сайтах <http://vgik.info> и  
<http://vak.ed.gov.ru>

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат философских наук

Ю.В. Михеева

## Общая характеристика работы

Искусство кинематографии с момента своего зарождения ассоциировалось с молодостью. Юноши и девушки становились первыми благодарными зрителями и почитателями кино, в то время как старшие поколения были озабочены его растлевающим влиянием на неокрепшие умы. На экране действовали молодые герои, которым суждено было стать объектами восхищения, подражания и ностальгии. По мере оформления молодых людей и подростков в отдельную возрастную социальную группу фильмы о них объединяются в особое тематическое направление, активно развивающееся и по сей день. Но до сих пор исследователи не могут точно определиться с рядом вопросов в его отношении. В частности, возможно ли считать молодежные фильмы самостоятельным тематико-жанровым направлением в кинематографе. В то же время, изучение фильмов, объединенных этой тематикой, привело многих американских киноведов к выводу о существовании жанра молодежного кино.

Определение жанровой принадлежности произведения является одним из основополагающих этапов его анализа. Жанр непосредственно связан с формой и содержанием произведения и имеет, в определенном смысле, мировоззренческое значение. Жанр – это способ понимания и отображения определенных сторон жизни. Исследование жанров, их формирования, развития, взаимопроникновения позволяет лучше понять не только логику развития искусства, но и проследить трансформации, происходящие в культуре, обществе.

Особую роль понятие «жанр» играет в массовых искусствах, ориентированных на успех у широкого зрителя (и зачастую зависящих от него). В кинематографе, за недолгую историю его существования, сформировалась система жанров, поджанров и жанровых групп, а также тематических направлений, ориентированных на определенные эстетические запросы и на конкретные социальные, этнические, демографические группы. Так, для создания фильмов, специально ориентированных на детей и подростков, в СССР в 1936

году на базе «Межрабпомфильма» был создан «Союздетфильм», в 1948 году переименованный в «Киностудию им. М. Горького» (с 1963 года «Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького»). При этом на студии снимались не только детские и юношеские фильмы (так же, как и не все советские фильмы, рассматриваемые мной в этой работе, были сняты на «Киностудии им. М. Горького»). Создание этой студии говорит о понимании необходимости отделить от общего потока произведения, направленные на определенную возрастную группу: не только на детей, но и на подростков.

Жанр – это инструмент коммуникации<sup>1</sup>, позволяющий ориентировать произведение на соответствующую аудиторию, подготавливая ее (аудитории) определенную реакцию. Аудитория формирует жанр, но не является единственным определяющим фактором. Жанр в любом искусстве – это традиция, создающаяся в историческом контексте как национальном, так и общемировом. Тем не менее именно в кинематографе, как ни в каком другом искусстве, жанровое определение произведения связано со зрительским ожиданием, с эмпирически ощущаемым существованием некоторых кинематографических общностей, объединяемых различными факторами.

В исследовании массового кинематографа необходимо опираться на существующие как в научных работах, так и в сознании непосредственных реципиентов варианты классификации кинопроизведений. Зачастую определяющим фактором в формировании определенных общностей в сознании зрителей становится их тематика, отображаемый на экране материал жизни. При этом важно отметить, что выбор материала оказывает непосредственное влияние на различные элементы экранного произведения (драматургию, визуальное решение, подбор исполнителей и др.).

---

<sup>1</sup> «...конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю». Шкловский В.Б. Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967, № 8. С. 218-231.

В рамках этого исследования предпринята попытка определения молодежного фильма как особой тематико-жанровой структуры путем выявления характерных элементов, выделения их на материале отечественной и американской кинематографий. Молодежный фильм как тематическая общность и как предмет исследования наиболее распространен в кинематографе США, соотнесение его с отечественными подростковыми фильмами видится продуктивным для выявления специфики обеих кинематографий. Исследование структуры фильмов устойчивой тематики, их формальных и содержательных аспектов, представляется перспективным направлением анализа кинопроизведений. В диссертации термины «молодежный фильм», «подростковый фильм», «фильм на молодежную тему» используются в качестве синонимов.

**Актуальность исследования.** В данном диссертационном исследовании сделана попытка обозначить границы тематико-жанровой структуры молодежного фильма, выделить его особенности и, что не менее важно, проанализировать развитие и трансформацию этого направления на материале отечественного и американского кинематографа.

Проблема создания конкурентоспособной национальной киноиндустрии остро стоит перед отечественным кинематографом уже не одно десятилетие. Появление отдельных кинематографических удач и прокатных хитов не меняют общей ситуации отсутствия развитой системы жанрового кино, ориентированного на разные слои населения. Молодежный фильм является одним из приоритетных направлений жанрового кино ввиду преобладания старших школьников и студентов среди активных кинозрителей.

В последние годы в отечественном кинематографе наблюдается интерес к молодежной теме, пока в основном на телевидении. Среди созданных в последнее десятилетие сериалов многие частично или большей частью ориентированы на молодежь: «Закрытая школа» (2011 – 2012), «Универ» (2008 – 2011), «Физрук» (2014 – ...), «Закон каменных джунглей» (2015 – ...), в их числе «Школа» (2010)

Валерии Гай Германики. Впрочем, Германика разрабатывала молодежную тему в различных форматах: документальное кино («Девочки» (2005)), полнометражное игровое кино («Все умрут, а я останусь» (2008)). Также необходимо отметить фильмы «Класс коррекции» (2014) Ивана И. Твердовского, «Комбинат «Надежда» (2014) Наталии Мещаниновой, «14+» (2015) Андрея Зайцева. Выход на экраны ремейка картины «Розыгрыш» (2008) Андрея Кудиненко говорит об осознании кинематографистами существования как особого тематического направления молодежного фильма, так и наличия у него отечественной специфики, собственной традиции. Перспективным в изучении жанрового кино (и его производстве) представляется анализ существующих тенденций и выделение их на отечественном материале, что помогает понять национальную специфику.

**Степень научной разработанности проблемы.** Хотя проблеме взаимодействия тематики и жанра в кинематографе еще предстоит получить окончательное оформление, ей посвящено большое количество отечественных и зарубежных работ. В рамках зарубежного киноведения необходимо отметить монографии Стива Нила, Рика Алтмана, работы Лоуренса Эллоуэя и Тома Райалла. В отечественном киноведении огромную роль сыграли работы Ю.Тынянова, М. Власова, Н. Зоркой, Я. Маркулан, С. Фрейлиха, Ю. Ханютина, Е. Карцевой; сборник статей «Жанры кино» под редакцией В.И. Фомина.

Исследованию непосредственно молодежного фильма как жанра посвящено несколько монографий в зарубежном киноведении: David M. Considine «The Cinema of Adolescence»; Timothy Shary «Generation Multiplex»; Catherine Driscoll «Teen Film: A Critical Introduction». В рамках отечественного киноведения о данном направлении писали К. Парамонова, Н. Спутницкая, Н. Милосердова.

При этом специфика именно молодежного фильма в отечественном киноведении исследована недостаточно. В советский период регулярно выпускались книги и брошюры о фильмах для детей и подростков, например сборники статей «Кино и дети» (1971); «Кино — юным» (1985), но чаще всего эти

работы адресовались учителям, а картины анализировались с точки зрения их педагогической ценности.

**Цель диссертационной работы** — исследование тематико-жанровой структуры молодежного фильма и анализ ее развития и трансформации на материале американского и отечественного кино.

**Задачи диссертационного исследования.**

- изучить существующие теории определения направления молодежного кинематографа.

- выделить некоторые характерные элементы структуры данного направления (хронотоп, повествовательная формула).

- представить исторический обзор молодежного фильма в американском кинематографе, рассмотреть на этом материале характерных элементов молодежного фильма (повествовательная формула подростковой трансформации и хронотоп подросткового мира, юности).

- сделать обзор отечественных молодежных фильмов, выделить характерные элементы, проанализировать их трансформации.

Для решения поставленных задач используется ряд **научных методов и подходов**: культурно-исторический подход, компаративный анализ, типологический метод, семантико-синтаксический анализ.

**Объект исследования** — молодежный фильм в рамках отечественного и американского кинематографа 1930-х – 1980-х годов.

**Материал исследования** — обширная подборка советских и американских фильмов на молодежную тему 1930-х – 1980-х годов.

**Предмет исследования** — тематико-жанровая структура молодежного фильма и его развитие и трансформация.

**Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении молодежного фильма как особой тематико-жанровой структуры. В работе предпринята попытка анализа молодежного фильма в его историческом развитии как части целого кинопроцесса и общественной жизни. В рамках диссертации отечественный молодежный фильм соотносится с американским, что способствует пониманию взаимообусловленности многих процессов в культуре. В научный оборот вводится понятие *хронотоп подросткового мира*, сформулированный на основе теорий М. Бахтина; впервые в отечественном киноведении для анализа молодежного фильма применяется теория литературных формул Джона Кэвелти, формируется термин *повествовательная формула подростковой трансформации*.

#### **Положения исследования, выносимые на защиту:**

1. В произведениях, тематически объединенных юностью главных героев, формируется особое пространственно-временное измерение — хронотоп подросткового (юношеского) мира.

2. Сочетание хронотопа подросткового мира с сюжетом взросления, повествованием о подростковой трансформации, в кинематографе образуют особую тематико-жанровую структуру — молодежный / подростковый фильм.

3. Молодежный фильм — устойчивая тематико-жанровая структура, наиболее широко представленная в кинематографе США, но также активно развивавшаяся в СССР.

4. Советский молодежный фильм соотносится с американским по ряду основополагающих признаков. В то же время отклонения от этого канона позволяют выделить особенности отечественной кинематографии.

5. Молодежный фильм ярко и полно отражает малейшие перемены в состоянии общества, его настроения и эстетические предпочтения, поэтому анализ данного направления позволяет прийти не только к искусствоведческим, но и культурологическим выводам.



**Научно-практическая значимость исследования.** Молодежный фильм как особое тематическое направление не исследован в отечественном киноведении, хотя его существование эмпирически ощущается зрителями. Обзор исторического развития тематико-жанровой структуры молодежного фильма может стать частью общего труда по истории отечественного жанрового кино, а также исследования советской молодежной культуры. Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы при разработке учебных курсов «Теория кино», «Мастерство кинокритики». Ввиду популярности этого направления у современных зрителей данное исследование может быть интересно и широкому кругу читателей.

**Соответствие паспорту специальности.** Данное исследование «Тематико-жанровая структура молодежного фильма (на примере американского и отечественного кино 1930 – 1980-х годов)» соответствует паспорту специальности, так как отвечает его темам: «Изучение истории российского и зарубежного киноискусства», «Исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства», «Изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства».

**Достоверность результатов и основных выводов** диссертации обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом, методикой анализа, опирающегося на основные положения киноведения, искусствоведения и эстетики.

**Апробация исследования.** Основные положения диссертации прошли апробацию в ходе педагогической практики на кафедре киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК по курсу А. Н. Золотухиной «История отечественного кино». Положения исследования сформулированы в научных публикациях, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК. Результаты исследования обсуждались на следующих конференциях:

Жарикова В.В. «Работа режиссера с актером-ребенком.» / В.В. Жарикова // Международная научно-практическая конференция «90-летие режиссерского факультета ВГИК» — 16.11.2012 г.— М.: ВГИК, 2012

**Структура** диссертации обусловлена ее целями и задачами. Диссертация изложена на 184 страницах, состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии (95 наименований) и фильмографии (75 наименований).

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** обосновывается выбор темы, степень научной разработанности проблемы, ее актуальность и научная новизна, формулируются цели, задачи, объект и предмет исследования, обозначены методы исследования, его научное и практическое значение, указаны положения, выносимые на защиту, сведения об апробации диссертационного исследования.

**Глава первая «Молодежный фильм как тематико-жанровая структура»** является обзором различных теоретических подходов к данной проблематике. В разделе **1.1 «Проблема тематико-жанровой классификации в кинематографе»** рассмотрены существующие варианты жанровой теории в работах отечественных киноведов С. Фрейлиха, Л. Козлова, Ю. Ханютина. Большинство исследователей подчеркивали необходимость отмежевания от теории литературных жанров, создания собственно кинематографической классификации, учитывающей все особенности данного искусства. Разделение кинематографических жанров на «высокие» и «низкие» (относящиеся к массовой культуре) усложняет создание общей классификации ввиду различия жанрообразующих факторов. Исследуемая в диссертации тематико-жанровая структура молодежного фильма относится в абсолютном большинстве случаев к кинофильмам, снятым в рамках низких, популярных жанров. В иных случаях можно говорить о сознательном использовании автором устоявшихся закрепленных данной структурой элементов

повествования (формулы) и организации художественного пространства, с целью манипуляции зрительским ожиданием.

Жанровая теория массового искусства, в первую очередь кинематографа, разработана в большей степени в рамках зарубежного искусствоведения. По этой причине далее в разделе отдельно рассмотрены различные теории жанровой классификации, сформированные американскими киноведами. Большинство исследователей сходится во мнении о главенстве коммуникативной функции жанра в кинематографе и необходимости сочетания в рамках жанрового анализа киноведческого инструментария с культурологическим и социологическим подходами.

**1.2 «Фильм для подростков как жанр в киноведении США».** В данном разделе дается обзор работ зарубежных исследователей, посвященных жанру молодежного фильма, определяются некоторые обязательные элементы данной общности: возраст героев, преобладание типических конфликтов (со взрослыми, с коллективом), институций (школа, летний лагерь, колледж) как основного места действия, то есть факторы преимущественно социологические, касающиеся общественного положения кинематографических персонажей и предполагаемых зрителей.

В главе второй **«Хронотоп и повествовательная формула в молодежном фильме»** предпринята попытка обозначить некоторые инструменты анализа массового (жанрового) кинематографа.

**2.1 «Хронотоп подросткового мира».** Хронотоп, по определению М.М. Бахтина, является специфическим сочетанием пространственных и временных характеристик, образующих «реальность», художественный мир произведения. В произведениях массовой культуры хронотоп представляет собой желанный, искомый реципиентом мир, в котором он растворяется, утратив связь с собственной реальностью. Бахтин особо подчеркивает главенство хронотопа в жанровом определении произведения, а многие приводимые им примеры соотносятся с существующими популярными жанрами. Например, «хронотоп

старого замка» или «хронотоп кладбища» могут возникать как в литературе (и фильмах) ужасов, так и в приключенческих произведениях, и в любом случае включают в себя определенные ассоциации и зрительские ожидания.

В рамках когнитивной психологии понятие хронотоп в последние годы широко используется в качестве синонима уже существующего термина «схема»<sup>2</sup>. В данном случае хронотоп (как и схема) является особым механизмом, помогающим сознанию воспринимать огромный поток информации окружающего мира, систематизировать его, основываясь на уже имеющихся данных. Любую поступающую информацию, будь то события «реальности», нашей собственной жизни или художественное произведение, мы воспринимаем, основываясь на уже существующих у нас готовых «схемах». Мы «узнаем» хронотоп как особый момент, событие, пережитое нами в реальности или в художественном пространстве.

Хронотоп в массовой культуре является особой формирующейся во времени моделью организации времени и пространства, соотносимой с определенными зрительскими ожиданиями, основанными на впечатлениях, полученных в первую очередь от других произведений, и привлекательной для него. К примеру, киновед Вивиан Собчак выдвигает гипотезу о том, что основным жанрообразующим фактором кинематографической общности фильмов нуар является хронотоп общественного пространства, бара или ресторана.

В диссертационном исследовании формулируется новый хронотоп — *хронотоп подросткового мира*. Подростковый мир состоит как из определенных переживаний, ситуаций, конфликтов, так и из вполне конкретных пространств: — школа, дом, а также места отдыха и развлечений, несанкционированные взрослыми (заброшенное здание, пустырь и т.д.), места увеселений, специально

---

<sup>2</sup> «Схема – структура данных, репрезентирующая хранимые в памяти общие понятия. Существуют схемы, репрезентирующие знания обо всех понятиях: объектах, ситуациях, событиях, последовательностях событий, действиях и их последовательностях». Rumelhart D.E. Schemata: the Building Blocks of Cognition // Theoretical Issues in Reading Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education / Rand J. Spiro, B.C. Bruce, W.F. Brewer (Eds.). – Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1980, P. 40 – 41.

ориентированные на молодежь (дискотека, клуб, домашняя вечеринка). Именно соединение этих аспектов — определенного мира и самоощущения с положением как в пространстве, так и в социуме, и в историческом времени — порождают хронотоп молодежного мира, каким он предстает в литературе и кинематографе.

В целом основная характеристика хронотопа подросткового мира заключается в его заряженности потенциалом, возможностями, чаще всего не воплощающимися в рамках произведения. Пространство подросткового мира замкнуто и ограничено — это дом и школа и пространство между ними. Тайное место встречи, неизвестное, «свободное» от взрослых также лежит в этих пределах. Огромную роль играет личное пространство, комната подростка (если таковая имеется). Но эта замкнутость потенциальна безграничностью, ощущением полноты сил и возможностей, свойственных подростку (так же, как и связанные с этим ощущением страхи).

То же можно сказать о времени подросткового мира: оно циклично, состоит из постоянных повторений (школа-дом), раздроблено и сегментировано (уроки — свободное время; учеба — каникулы; разделение на четверти). Но эта монотонность делает любое отклонение от привычного течения событием вселенского масштаба. Время подросткового мира включает в себя возможность невероятных приключений и событий, кардинальных перемен.

**2.2 «Повествовательные формулы Джона Кэвелти. Формула подростковой трансформации».** В разделе анализируется предложенная Джоном Кэвелти терминология: схематичные сюжеты популярного искусства автор определяет как литературные формулы. Формулы воспроизводят «паттерны фантазий, предпочитаемые культурными (социальными) группами, для удовлетворения которых они и были созданы»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Phoenix Series). Chicago, University of Chicago Press, 1976. – 335 p. – P. 34

В основе формулы лежит архетипическое повествование — история подвига, героя; история любви, история тайны — затем наполняемое культурными и историческими особенностями, свойственными данному периоду или сообществу, определенными стереотипами.

Кэвелти не использует понятие хронотопа, но по сути, говоря о различных формулах и трансформации их в исторической реальности, он дает определение тому же самому феномену: существуют модели повествования, связанные с миром и самоощущением, присущим определенной социальной группе (или группам), в определенный исторический период. Это ощущение связано с конкретными ситуациями, получающими развитие в особом времени-пространстве.

Кэвелти определяет нарративную формульную модель, основываясь на 4-х пунктах (ситуация, развитие действия, персонажи и их отношения, место действия), при этом, безусловно, модель «молодежного фильма» не столь математически точно выверена, как в классическом детективе.

*Ситуация:* в основе молодежного фильма лежит ситуация трансформации, изменения, перехода из одного состояния в другое.

*Развитие действия:* сюжет молодежного фильма может развиваться в нескольких направлениях. Взросление может стать приобретением новых навыков и качеств, социализацией, утверждением себя в сообществе, либо разочарованием, потерей искренности, полноты чувств и яркости ощущения жизни.

*Персонажи и их отношения:* большинство персонажей молодежных фильмов стереотипны, они переходят из одного повествования в другое на протяжении многих десятилетий. Отчасти это связано с тем, что подростковые сообщества достаточно иерархичны, сегрегированы, а молодые люди, еще не выстроившие собственную идентификацию, с готовностью воспринимают заданные роли.

Отношения в молодежном фильме конфликтны, что укладывается как в логику развития подросткового характера, так и в парадигму смены поколений, проходящую через борьбу нового и отжившего. Обычно на драматургическом уровне этот тип повествования строится как серия стычек, конфликтных ситуаций, изредка перемежающихся эпизодами веселья и покоя (с единственным другом, на лоне природы, наедине с собой).

*Место действия:* самое распространенное место действия молодежных фильмов — это, что очевидно, школа и окружающие ее пространства. Также это может быть и закрытое учебное заведение, пансион, интернат, даже университетский кампус. Противоположность школе — место неформального общения ровесников, место, где проводятся вечеринки. Большую роль играет личное пространство, комната героев. Часто местом действия становятся недостроенные или заброшенные пространства, зоны, выключенные из социума, из действительности, подобно несовершеннолетним героям.

Выявленную на материале молодежного кино повествовательную формулу предлагается обозначить как *формулу подростковой трансформации*.

В завершении первой главы приводится пример анализа формульного повествования в картинах «Путевка в жизнь» (1931, реж. Николай Экк) и «Исправительная школа» (1938, реж. Льюис Сейлер). В основе повествования советской и американской картин лежит сюжет трансформации перевоспитанием. Юные герои обеих картин — несовершеннолетние преступники, пойманные на мелких кражах. Ответственность за ребят берут на себя герои-мужчины, действующие практически в одиночку. Основными методами перевоспитания становится труд, товарищество и доверие.

В главе третьей «**Подростковый фильм в кинематографе США**» рассматривается развитие и трансформация структуры данного тематико-жанрового направления в период с 1930-х по 1980-е в американском

кинематографе. Анализируются изменения, происходившие с повествовательной формулой и хронотопом подросткового мира.

**3.1 «Появление молодежной проблематики на киноэкране (1930-1940-е годы)».** В данный период подростковая трансформация в киноповествовании развивается по двум направлениям. В первом случае *трансформация как таковая отсутствует*: пройдя испытание (любовью, дружбой или ответственностью), герой возвращается в свое исходное положение жизнерадостного и зависимого подростка («Этот особенный возраст», 1938, реж. Эдвард Людвиг; «Холостяк и девчонка», 1947, реж. Ирвинг Рейс). В рамках обозначенной структуры утверждается необходимость существования «этого особенного возраста» для успешного функционирования всего социума, чтобы стать взрослым, нужно побыть веселым, глуповатым и безответственным подростком.

Другой вариант формулы подростковой трансформации связан с одним из господствующих жанров американского кинематографа 1930-х годов — гангстерским фильмом. Но если в случае с гангстером, это история взлета и падения, то подростки проходят *трансформацию перевоспитанием*. Встреча с ответственным, понимающим и сильным духом взрослым предотвращает превращение несовершеннолетних героев в преступников («Исправительная школа», 1938, реж. Льюис Сейлер; «Крепкий малый», 1938, реж. Харольд Янг). Трансформация перевоспитанием является одной из основных разновидностей повествовательной формулы подросткового кино.

В то же время указанный период является временем активного формирования хронотопа подросткового мира. Каждому из двух вариантов повествовательной формулы в 30-40-е годы соответствует собственный хронотоп. В первом случае это хронотоп маленького городка, периферии, спокойного и безопасного и главное уютного места, далекого от шума больших городов и социальных неурядиц («Любовь находит Энди Харди», 1938, реж. Джордж Б. Сейтц).



Во втором случае действие, напротив, разворачивается в большом городе, в рамках хронотопа неблагополучного района. В фильмах данного периода хронотоп воссоздается из достаточно условных элементов — узкая улица, подворотня (с мусорными баками); действие разворачивается ночью или под дождем. Разница между улицей и личным пространством, квартирой не ощущается, ведь везде одинаково небезопасно («Адская кухня», 1939, реж. Льюис Сейлер).

**3.2 «Моральная паника» и эксплуатация образа неблагополучного подростка (1950-е годы)».**  Данный период является определяющим для формирования жанра подросткового кино. Факторы, повлиявшие на этот процесс, многочисленны: формирование молодежной субкультуры в рамках поколения беби-бумеров, появление небольших, независимых киностудий, развитие индустрии популярной музыки. Подросток становится трагическим героем 1950-х в литературе («Над пропастью во ржи», 1951, Джерома Дэвида Сэлинджера) и кинематографе («Бунтарь без причины», 1955, реж. Николас Рей). Ввиду установки на сенсационный и скандальный успех, характерный для большинства молодежных картин указанного периода, основными темами большинства фильмов становится криминальная активность, девиантное и асоциальное поведение, что способствует формированию *«моральной паники»*, характерной для данного жанра в переломные для социума периоды («Тайны средней школы», 1958, реж. Джек Арнольд; «Плакса-убийца» 1958, реж. Джо Аддис).

В большинстве молодежных картин 1950-х годов используется повествовательная формула подростковой *трансформации через перевоспитание смертельной опасностью*, угрожающей герою или его близким. Если для подростков характерно отсутствие страха смерти (или перформативная декларация этого отсутствия), то взросление предполагает осознание ценности жизни и ответственности за благополучие окружающих («Город девушек», 1959, реж. Чарльз Ф. Хаас; «Преступники», 1957, реж. Роберт Алтман). Формула *перевоспитания в рамках институции (школы, интерната)* в данный период

приобретает законченную форму, в центре которой оказывается фигура учителя-реформатора, по сути являющегося главным героем в рамках данной драматургической модели («Школьные джунгли», 1955, реж. Ричард Брукс). В картине «Бунтарь без причины», являющейся исключением для периода 1950-х годов, применяется *формула трансформации через борьбу с социумом*, порядками взрослого мира.

Хронотоп подросткового мира как периферии в 1950-е годы получает детальное развитие, при этом, учитывая криминальную деятельность героев-подростков, эти пространства постепенно изолируются от социума. Молодежь проводит время на лоне природы или в заброшенных помещениях, а также в питейных заведениях для маргиналов («Дикарь», 1953, реж. Ласло Бенедек). В фильмах об увлечении молодежи новой музыкой, рок-н-роллом, для танцев и вечеринок приспособляются старые сараи или подпольные кафе («Рок круглые сутки», 1956, реж. Фред Ф. Сеарс). Подростковый хронотоп все больше обособляется от времени-пространства взрослого мира, приобретает узнаваемое смысловое наполнение.

**3.3 «Формирование молодежной контркультуры и ее репрезентация в кинематографе (1960-е годы)».** Это десятилетие характеризуется заметным уменьшением количества молодежных фильмов при явном увеличении влияния молодежи как социальной группы на общество в целом. Соединение *молодежной субкультуры и контркультуры* способствует росту революционных и антибуржуазных настроений, включающих неприятие массовой популярной культуры, кинематографа.

Формула трансформации через борьбу приобретает в 1960-е годы форму политического протеста против существующего порядка, созданного взрослыми людьми. При этом, безусловно, в связи с особенностями кинематографического производства, большинство создателей фильмов давно вышли из подросткового возраста и не разделяли революционных устремлений молодежи, что сказывалось на ироническом или эксплуатационном характере репрезентации их жизни

(«Дикари на улицах», 1968, реж. Барри Шир; «Я люблю тебя, Элис Б. Токлас», 1968, реж. Хи Эвербек).

В 1960-е одним из вариантов подросткового хронотопа становится пространство и время университетского кампуса, зачастую являвшегося источником революционных настроений («Земляничный манифест», 1970, реж. Стюарт Хагманн).

**3.4 «Кризис молодежной культуры (1970-е годы)».** Данный период знаменует *кризис формулы трансформации*, которая приобретает условный характер, не сопровождается реальным конфликтом. В «ностальгических» фильмах этого периода трансформация и вовсе условна, так как молодость (и становящаяся ее символом эпоха 1950-х годов) представляется создателям картин идеальным состоянием, в котором хочется остаться («Американские граффити», 1973, реж. Джордж Лукас; «Странники», 1979, реж. Филип Кауфман). Противостоят этим идеализированным представлениям фильмы, реалистически отображающие реальность, в которой живут подростки, но возможность трансформации также поставлена под сомнение. Проблемы юности продолжаются во взрослом возрасте, граница между поколениями стирается («Богатые детки», 1979, реж. Роберт М. Янг).

Соответственно, два основных хронотопа 1970-х годов — это идеальный маленький городок 1950-х и недостроенные новые районы, «плановые города». В первом случае пространство больше напоминает парк аттракционов, а время развивается нелинейно, переходя от одного ностальгического развлечения к другому («Бриолин», 1978, реж. Рэндал Клейзер). Во втором — практически не приспособлено для жизни, больше напоминает декорации, состоящие из недостроенных и заброшенных зданий, пустырей, свалок. Время здесь, напротив, течет непрерывно, но угнетающе медленно и у каждого действия есть последствия («Через край», 1979, реж. Джонатан Каплан).

**3.5 «Формализация визуального и драматургического в тематико-жанровом направлении молодежного фильма (1980-е годы)».** В молодежном кинематографе указанный период является определяющим наравне с 1950-ми. В это десятилетие снято наибольшее количество фильмов, посвященных проблемам взросления, узнаваемый современным зрителем подростковый мир формируется в фильмах Джона Хьюза («16 свечей», 1984; «Клуб «Завтрак», 1985) и Говарда Дойча («Что-то замечательное», 1987).

Получивший свое начало в молодежных фильмах 1970-х годов кризис идентичности взрослого, в 1980-е приводит к фактическому *устранению повествовательной формулы подростковой трансформации*; между героями школьниками и их родителями практически не существует разницы. Единственным фактором, который их разделяет, оказывается сексуальная активность, поэтому основным этапом взросления становится потеря девственности («Маленькие прелестницы», 1980, реж. Рон Максвелл). В то же время элементы «трансформационного» сюжета, игра с идентичностями, социальной, классовой и даже половой принадлежностью активно используются режиссерами, осознанно работающими в жанре молодежного фильма («Лисички», 1980, реж. Эдриан Лайн, «Рискованный бизнес», 1983, реж. Пол Брикман). Зыбкость идентичностей, взаимозаменяемость ролей отменяет возможность трансформации как окончательного перехода из одного состояния в другое («Берег реки», 1986, реж. Тим Хантер). Трансформация превращается в чехарду, бесконечную и порой хаотическую, но веселую игру масок («Смертельное влечение», 1988, реж. Майкл Леманн).

Если в 1970-е в американском кино был зафиксирован как отдельный хронотоп мир подростков 1950-х годов, то следующее десятилетие характеризуется формализацией хронотопа подросткового мира в целом. Появляется фиксированный набор экранных пространств, обозначающих школу, то же касается пространств санкционированного и запретного досуга. Особое значение приобретает комната, личное пространство молодого героя,

становящееся для него продолжением внутреннего пространства. Создание аудиоплееров, видеомэгнитофонов позволяло проводить время в одиночестве, не опасаясь заскучать («Выходной день Ферриса Бюллера», 1986, реж. Джон Хьюз). В комнате подростка находятся предметы, символизирующие его возрастной статус: плакаты на стенах, молодежные журналы, тюбики крема от прыщей, новейшие технические изобретения.

**Глава четвертая «Молодежный фильм в советском кинематографе»** посвящена тематико-жанровой структуре молодежного фильма в советском кинематографе, траектории и специфике ее развития.

**4.1 «Сюжет перевоспитания как основная трактовка молодежной темы в советском кинематографе (1930-1940-е годы)».** Вплоть до завершения эпохи малокартинья в СССР было снято немного фильмов, посвященных проблемам молодежи и подростков. При этом формула трансформации героя (из несознательного в сознательного) в равной степени характерна и для картин о взрослых.

В фильмах 30-40-х годов, героями которых были школьники, главным способом трансформации являлось *перевоспитание индивидуалиста*, того, кто выделяется на фоне коллектива либо своим хулиганством, либо выдающимися способностями («Тимур и его команда», 1940, реж. Александр Разумный; «Красный галстук», 1948, реж. Мария Сауц, Владимир Сухобоков). При этом трансформация перевоспитанием в данный период не является формулой молодежного кино, но основной драматургической конструкцией в кинематографе в целом. В перевоспитании нуждаются все несознательные граждане независимо от возраста («Весенний поток», 1940, реж. Владимир Юрнев).

Поскольку в кинематографе 1930-1940-х годов молодые люди фактически не выделены в особую общность, специфическую демографическую группу, хронотоп подросткового мира в данный период практически не развивается. Но

все же постепенно формируется хронотоп школы, представленный определенными пространствами (класс, коридор, раздевалка, актовый зал) и существующий в своем временном ритме («Аттестат зрелости», 1954, реж. Татьяна Лукашевич). В жизни подростков присутствуют развлечения — школьные кружки и субботники, праздничные вечера, походы на каток. Особое место занимают летние каникулы, проведенные в безвременье на лоне природы, на даче или в лагере («Клятва Тимура», 1942, реж. Лев Кулешов).

**4.2 «Усложнение проблематики и формирование образа молодежи на киноэкране (1950-е годы)».** Общая либерализация общественной жизни приводит к постепенному формированию молодежи как социальной группы, что находит свое отражение в таких разных фактах отечественной культуры как проведение Международного фестиваля молодежи и студентов и формирования субкультуры стиляг.

В связи с фильмами о школьниках и молодежи 1950-х годов мы можем говорить о достаточно *четком использовании повествовательной формулы подростковой трансформации*. Герои начинают свой путь в фильме в качестве «детей» — капризных, недисциплинированных, не умеющих брать ответственность на себя — и трансформирующихся во «взрослых», спокойных, работающих, великодушных советских граждан («Сын», 1955, реж. Юрий Озеров). Конфликты, возникающие на этом пути, обычно связаны с личными недостатками героев (эгоизм, лень, жажда развлечений, тщеславие), которые, в свою очередь, проистекают из юного возраста. При этом «трансформационный» эффект на героев оказывают не только взрослые, но и ровесники, подающие пример или, напротив, разочаровывающие. Важно отметить первое появление картин, повествующих о взрослении девушек, о первой любви как важнейшем этапе этого процесса («Повесть о первой любви», 1957, реж. Василий Левин; «Сверстницы», 1959, реж. Василий Ордынский). Впервые на экран попадают несовершеннолетние преступники, показана сложность социализации, зачастую проходящая через нарушение границ дозволенного обществом («Ваня», 1958,

реж. Анатолий Дудоров, Аркадий Шульман; «Стучись в любую дверь», 1958, реж. Мария Федорова).

Подростковый мир как особое пространство по-прежнему практически отсутствует на экране; стилиги появляются только в качестве карикатур. При этом ввиду отсутствия собственного «места», подростков влекут маргинальные пространства — питейные заведения, чужие грязные квартиры, — что не способствует формированию добропорядочных граждан. В качестве особого молодежного хронотопа формируется образ студенческой жизни — совместное проживание, особые развлечения (кафе, танцы, концерты). Одежда, внешний вид героев-студентов подчеркивает их принадлежность к особому сообществу, более свободному в проявлениях своей индивидуальности, чем взрослые («Они встретились в пути», 1957, реж. Татьяна Лукашевич).

**4.3 «Культ юности в кинематографе оттепели (1960-е годы)».** В 1960-е годы в культуре формируется особое отношение к молодости, связанное с установкой на искренность, честность, откровенность как идеальные качества советского гражданина. Подростки в фильмах периода оттепели оказываются лучше героев-взрослых. Закономерным образом эта ситуация ставит под сомнение необходимость трансформации-взросления. Молодость идеализируется, и плох тот взрослый, который не сохранил в себе юношеские качества.

В 1960-е годы в фильмах о подростках постепенно проявляется критическое отношение к отдельным сторонам жизни социалистического общества, что позволяет авторам использовать повествовательную формулу *трансформации через борьбу* («Переходный возраст», 1968, реж. Ричард Викторов; «Друг мой, Колька!..», 1961, реж. Александр Митта, Алексей Салтыков). В отличие от предыдущих периодов, в 1960-е главными героями молодежных фильмов все чаще становятся девушки-подростки, что способствует активному использованию другого варианта повествовательной формулы — трансформации через влюбленность, любовное разочарование («Дикая собака динго», 1962, реж. Юлий Карасик; «Дубравка», 1967, реж. Радомир Василевский).

В период 1960-х годов формируется узнаваемый хронотоп подросткового мира. Подобно американским молодежным фильмам, мир советского подростка находится на периферии социума взрослых. Герои большинства картин живут в только что построенных, но отдаленных от центра (теперь «спальных») районах («Доживем до понедельника», 1968, реж. Станислав Ростоцкий) или маленьких городках. Большая часть их времени протекает в школе, а место для проведения досуга они, подобно американским ровесникам, находят в заброшенных зданиях, забытых взрослыми пространствах («А если это любовь?», 1962, реж. Юлий Райзман). Их время движется резкими толчками, от одного яркого впечатления к другому, от победы к обиде и разочарованию. В хронотопе картин данного периода яркое воплощение получает выделенный Бахтиным хронотоп наполненного мига.

**4.4 «Эскапизм и критика социальной действительности в молодежном кино (1970-е годы)».** Характеризуется все большей изоляцией подросткового мира от взрослого, постепенным формированием особого поэтизированного мира юных. Необходимость трансформации как обязательного этапа развития отвергается авторами («Переступи порог», 1970, реж. Ричард Виктор). Соответственно, *формула подростковой трансформации практически не используется*, оборачиваясь своим антиподом. После нескольких конфликтов с окружающей действительностью герой предпочитает замкнуться, прекратить действовать, изменяться. В картинах, пытающихся создать более позитивный вариант развития событий, авторы видят выход в верности своему призванию, своей мечте («Голубой портрет», 1976, реж. Геннадий Шумский).

В то же время в указанный период появляются молодежные развлекательные фильмы, сознательно использующие повествовательную формулу подростковой трансформации именно в качестве коммуникационного, жанрообразующего элемента. В молодежных мюзиклах Александра Митты («Точка, точка, запятая», 1972) и Владимира Меньшова («Розыгрыш», 1976), в фантастических картинах Ричарда Викторова («Москва-Кассиопея», 1973;



«Отроки во Вселенной», 1974), в телевизионном сериале «Приключения Электроника» (1979, реж. Константин Бромберг) используется формула трансформации через преодоление себя, собственной застенчивости и неуверенности, через защиту собственного мнения.

Хронотоп подросткового мира приобретает все более *условные черты, наполняясь знаками прошлого, театрализуясь*. В отсутствие собственных молодежных субкультур миром подростка становится пространство воображения, где есть все, чего нет в реальности («Когда я стану великаном», 1979, реж. Инна Туманян). Природа, с одной стороны, и знаки ушедших времен (развалины, памятные места), с другой, образуют особый хронотоп безвременья («Сто дней после детства», 1974, реж. Сергей Соловьев; «Не болит голова у дятла», 1974, реж. Динара Асанова).

**4.5 «Эксплуатация молодежной проблематики в советском кинематографе (1980-е годы)».** Данный период является ключевым этапом в развитии молодежного фильма в отечественном кинематографе. Можно говорить о преобладании молодежной темы на киноэкранах, в особенности во второй половине 1980-х годов. При этом интерес к данной теме носил характер *«моральной паники»*, подобной 1950-м годам в США. Молодежь представляется взрослым создателям картин источником опасности, насилия («Дорогая Елена Сергеевна», 1988, реж. Эльдар Рязанов). Молодые люди в подавляющем большинстве случаев представляют агрессивную, угрожающую социальную группу, при этом оказывающуюся не маргинальной, но, напротив, доминирующей («Публикация», 1988, реж. Виктор Волков). Трансформация произошла не в качестве драматургического приема, но в мироощущении авторов, для которых изменилась сама реальность, а молодые герои оказались ее органичной частью («Чучело», 1983, реж. Ролан Быков; «Куколка», 1988, реж. Исаак Фридберг). Необходимость трансформации исчезла вследствие своеобразной смены ролей: теперь молодежь «знала» правила жизни и поведения в новом мире, именно они теперь были «взрослыми» по отношению к собственным родителям («Плюмбум,

или Опасная игра», 1986, реж. Вадим Абдрашитов). Герой, не способный трансформироваться и принять новые правила функционирования социума, независимо от возраста, был обречен на гибель. Единственный вариант трансформационной формулы, представленной в молодежных фильмах 1980-х годов, — *история падения, разложения, потеря юношеской невинности* («Трагедия в стиле рок», 1988, реж. Савва Кулиш). Общество периода распада СССР делилось не на взрослых и подростков, молодых и старых, но на сильных и слабых, жертв и палачей. Эта картина мира нашла полное отражение в молодежных эксплуатационных фильмах данного периода.

В кинематографе 1980-х годов завершается начатый еще в 1970-е процесс формирования особого хронотопа гибнущего, разлагающегося, приходящего в упадок окружающего мира. В молодежных фильмах этот общий хронотоп соединяется с хронотопом подросткового мира, также включающего в себя поэтику упадка. В фильмах 1980-х годов мир молодого героя — это закрытое учебное заведение (или лечебное учреждение), обшарпанное, грязное и неудобное, которое, однако, ничем не отличается от реальности за его пределами: та же сырость, грязь, коричневые от потеков стены. Действие разворачивается в полумраке, потому зачастую сложно различить происходящее на экране («Гомункулус», 1988, реж. Александр Карпов мл; «Соблазн», 1987, реж. Вячеслав Сорокин; «Это было у моря...», 1989, реж. Аян Шахмалиева). При этом необходимо отметить, что только в данный период на киноэкранах появляются молодежные субкультуры, их жизнь, развлечения. Рок-концерты, дискотеки, клубы, скейт-борд, брейк-данс, наркотики — все это элементы подростковой реальности, впервые появляющиеся в отечественных фильмах о молодежи («Курьер», 1986, реж. Карен Шахназаров; «Асса», 1987, реж. Сергей Соловьев).

В **Заключении** представлены результаты диссертационного исследования, сформулированы выводы и намечены пути дальнейшей разработки темы.

Выявление характерных аспектов молодежного фильма на основании формальных, хронотопических характеристик и драматургии повествования

позволяет продолжить исследование проблемы взаимодействия тематики и жанра в кинематографе.

Огромным потенциалом анализ тематико-жанровой структуры обладает на материале отечественного кинематографа, позволяющий как выявить национальную специфику, так и проследить взаимное влияние различных кинематографий и культур.

### **Список публикаций по теме исследования**

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ:

1. Жарикова В. Молодежный криминальный фильм как поджанр американского кино // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3(21). – С. 104 – 115
2. Жарикова В. Хронотоп школы в отечественном кинематографе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 5 Ч.2. – С. 59-62
3. Жарикова В. Образ молодежи в отечественных фильмах 1950-х годов // Вестник ВГИК. – 2015. – № 3 (25). – С. 40-50.