

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА**

На правах рукописи

УДК – 778.5.04.072:8.01

ББК – 85.374

Ж - 345

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»

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель

кандидат искусствоведения, профессор

А.Н. Золотухина

Москва

2015

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Молодежный фильм как тематико-жанровая структура	
1.1. Проблема тематико-жанровой классификации в кинематографе.....	12
1.2. Фильм для подростков как жанр в киноведении США.....	15
Глава 2. Хронотоп и повествовательная формула в молодежном фильме	
2.1. Хронотоп подросткового мира.....	27
2.2. Повествовательные формулы Джона Кэвелти. Формула подростковой трансформации.....	33
Глава 3. Подростковый фильм в кинематографе США	
3.1. Появление молодежной проблематики на киноэкране (1930 –1940-е годы).....	43
3.2. «Моральная паника» и эксплуатация образа неблагополучного подростка (1950-е годы).....	48
3.3. Формирование молодежной контркультуры и ее репрезентация в кинематографе (1960-е годы)	55
3.4. Кризис молодежной культуры (1970-е годы).....	61
3.5. Формализация визуального и драматургического в тематико-жанровом направлении молодежного фильма (1980-е годы).....	66
Глава 4. Молодежный фильм в советском кинематографе	
4.1. Сюжет перевоспитания как основная трактовка молодежной темы в советском кинематографе (1930 –1940-е годы).....	77
4.2. Усложнение проблематики и формирование образа молодежи на киноэкране (1950-е годы).....	88
4.3. Культ юности в кинематографе оттепели (1960-е годы).....	94
4.4. Эскапизм и критика социальной действительности в молодежном кино (1970-е годы).....	109
4.5. Эксплуатация молодежной проблематики в советском кинематографе (1980-е годы)	126
Заключение.....	153

Библиография.....	158
Фильмография.....	166

Введение

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 «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 коммуникации¹, 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.).

В рамках этого исследования предпринята попытка определения молодежного фильма как особой тематико-жанровой структуры путем выявления

¹ «...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.

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 данном исследовании 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. 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.

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

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

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении молодежного фильма как к 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 развивающаяся 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).

Глава 1. Молодежный фильм как тематико-жанровая структура

1.1. Проблема тематико-жанровой классификации в кинематографе

Определение понятия «жанр» в искусствоведении на протяжении многих лет остается спорным. Можно с уверенностью говорить о том, что единой, принятой всеми исследователями дефиниции не существует и по сей день. Таким образом, классификация по принадлежности к жанру, одна из первых и важнейших ступеней анализа любого художественного произведения остается зачастую произвольно определяемой, в зависимости от концепции аналитика и особенностей данного вида и рода искусства. Наиболее разработана теория жанров в литературоведении.

Перенесение литературных жанров на материал кинематографа зачастую оказывался невозможным или непродуктивным. Особенности кинематографа как массового искусства – длительный процесс создания, большой авторский коллектив, ориентация на успех у зрителя (определенного или самого широкого), создают первый критерий деления кинопроизведений: на авторские и массовые. В отечественном киноведении многими исследователями и теоретиками было принято деление на высокие, средние и низкие жанры. Например, Л.Н. Нехорошев в «Драматургии фильма» предлагает такую классификацию: высокие жанры – эпос и трагедия, средние жанры – драмы и киноповести, низкие жанры – комедия, все разновидности мелодрамы и приключенческого фильма. При этом основным критерием деления Нехорошев считает отношение автора и зрителя к героям и событиям произведения; «жанр - это угол зрения автора и зрителей фильма на предмет изображения»². Низкие жанры относятся к популярным

² Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: Учебник. М., ВГИК, 2009. С.276.

жанрам массового кино, и именно они представляют наибольшую сложность в создании четкой жанровой классификации. Нехорошев делит приключенческий жанр на множество поджанров – вестерны, гангстерские фильмы, «советские фильмы на материале гражданской войны, фильмы о разведчиках и агентах»³ и др., при этом определяющим фактором в их формировании оказывается не отношение автора или зрителя, но материал повествования.

Таким образом, основной проблемой жанровой классификации в кинематографе оказывается столкновение в одном теоретическом поле высоких и низких жанров и необходимость выработки единых для обеих категорий критериев деления. Новаторство советского кинематографа (до сих пор оставшееся во многом непревзойденным) в первое десятилетие его существования заключалось в возрождении и переосмыслении в рамках нового искусства «исчезающего» в литературе жанра эпопеи. Поэтому, «естественно, что советские киноведы придают первостепенное значение эпическому жанру»⁴, при этом низкие жанры и поджанры, развивающиеся в рамках буржуазного капиталистического кинематографа, зачастую оказывались им «неинтересны».

Большинство исследователей подчеркивали необходимость отмежевания от теории литературных жанров, создания собственно кинематографической классификации, учитывающей все особенности данного искусства. С. Фрейлих, на протяжении всей исследовательской карьеры занимавшийся проблемой жанра в кинематографе, в своем труде «Теория кино» пишет о существовании особой условности экрана, что и «определило появление чисто кинематографических жанров (например, комическая или вестерн)»⁵. При этом исследователь отмечал зависимость жанра от предмета изображения⁶.

³ Там же, с. 293.

⁴ Громов Е. Жанры и творческое многообразие советского искусства // Жанры кино/ НИИ теории и истории кино Госкино СССР. М., 1979. С. 22

⁵ Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзентштейна до Тарковского: Учебник для вузов. – 3-е изд. – М., Академический проект: Альма Матер, 2005. 512с. С. 50

⁶ «Однако жанр зависит не только от нашего отношения к предмету, но и, прежде всего, от самого предмета». Там же, с. 44

Л. Козлов в статье «О жанровых общностях и особенностях»⁷ выделяет три тенденции жанрообразования, сочетающие в себе особенности кинематографического искусства: отношения фильма к массовому зрителю (катартическая тенденция), к традиционным искусствам (синтетическая тенденция) и к материалу изображения, фотографической природе (миметическая тенденция). Безусловно, в образовании различных поджанров и жанровых групп указанные тенденции играют неодинаковую роль, и в рамках низких или популярных жанров первая тенденция преобладает, в то время как вторая и третья тенденции находятся скорее в подчиненном положении по отношению к общекультурной ситуации.

В ситуации отсутствия многих низких жанров, существующих в зарубежном кинематографе (и признанных западными теоретиками кино), на советском экране, отечественные исследователи пытались определить границы популярных жанровых общностей и их национальную специфику. Ю. Ханютин, многие годы посвятивший исследованию жанра фантастики, подчеркивал, что «кинематографическую фантастику...можно понять, лишь рассматривая ее как феномен массовой культуры, с присущими ей массовыми чертами: ориентацией на широкого зрителя, зрелищностью, стабильностью сюжетных и типологических схем,...иллюзорным разрешением жизненных противоречий»⁸. Эти соображения справедливы для всех низких жанров, жанровых общностей, поджанров и проч. 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 (формула) и организации художественного пространства, с целью манипуляции зрительским ожиданием.

⁷ Искусство кино. 1978. № 11. С. 120 – 136.

⁸ Ханютин Ю. Кинофантастика: возможности жанра и практика кинопроизводства//Жанры кино/ НИИ теории и истории кино Госкино СССР. М., 1979. С. 192

1.2. Фильм для подростков как жанр в киноведении США

Выбранная для исследования тематико-жанровая структура молодежного фильма признана как особый жанр только в рамках американского киноведения.

Обращение к классическим образцам времен расцвета голливудской студийной системы, а именно вестернам и гангстерским фильмам, характерно для западных исследователей жанровой проблематики. При этом парадоксальным образом, интерес к исследуемой проблеме сформировался после того, как теория «авторского» кинематографа была сформулирована французскими кинематографистами на страницах журнала *Cahiers du cinéma*. Таким образом, понятие жанра в кинематографе заявило себя как исследовательскую проблему значительно позже, чем установка на жанр сложилась в головах, как зрителей, так и голливудской кинематографической индустрии. Эта исторически сложившаяся особенность, касающаяся именно жанра в кинематографе, с одной стороны, вносит путаницу, но, с другой, позволяет анализировать процесс непосредственного формирования жанровой природы.

Одно из первых обращений к проблеме жанра в кино было предпринято легендарным теоретиком Андре Базеном в статьях «Вестерн, или избранный жанр американского кино» и «Эволюция вестерна»⁹. В первой работе исследователь задается вопросом о всемирной популярности этого жанра, повествующего о становлении американской нации, и пытается найти некий критерий, руководствуясь которым фильм относят к этой категории. Он сразу же отвергает попытки выделения по формальным признакам – локация, персонажи, сюжетные

⁹ Базен А. Что такое кино? – М., Искусство, 1972. 382 с.

ходы – и переходит к мифологической составляющей вестерна. Базен видит вестерн утверждением позитивного мифа о торжестве правосудия и закона цивилизованного человека над природным хаосом. Миф этот состоит из множества элементов, например, миф о женщине, которую герой, хороший ковбой, непременно должен завоевать, рискуя собственной жизнью. Базен признает соотношение вестерна с эпосом, что выражается как на сюжетном уровне, так и в языке, например, в склонности к общим планам, иллюстрирующим столкновение человека с природой. Вестерн повествует об установлении человеком собственной нравственности как закона, но индивидуальная нравственность может пойти ей наперекор, тогда вестерн обретает трагическое измерение. Причину популярности вестерна Базен видит в его простоте, в установке на миф. Можно даже сказать, что вестерн был последним на сегодняшний день проявлением эпоса в искусстве.

Во второй статье Базен исследует трансформацию жанра вестерна на протяжении нескольких десятилетий, от протовестернов, примитивных, анонимных серийных вестернов к классическому совершенству «Дилижанса» (1939) Джона Форда, ставшего идеальным воплощением жанра. Затем следовало затишье и возвращение вестерна в его барочной, избыточной ипостаси. В качестве примеров Базен приводит «Ровно в полдень» (1952) Фреда Циннемана и «Шейн» (1953) Джорджа Стивенса. «Описываемая мутация, обусловленная тем, что жанр полностью осознал самого себя и пределы своих возможностей» - таким образом, Андре Базен не только описал формально-содержательные границы жанра вестерн, но проследил его развитие во времени.

Подход Базена можно условно назвать «мифологическим», в рамках которого кинематограф рассматривается как отражение желаний зрителя. Стоит отметить несколько вещей: ориентация на зрителя стала основой формирования голливудской студийной системы, большинство исследователей, говоря о жанрах, имеют в виду американское студийное кино, таким образом, жанр сам по себе формируется с установкой на предполагаемого зрителя. Следуя этому подходу,

возникает попытка дифференцировать жанры в соответствии с предполагаемой аудиторией (учитывая пол, возраст, этническую принадлежность).

Если вестерн отражает вечный миф о человечестве, укрощающем природу и хаос, то гангстерские фильмы отражали непосредственно неприглядную реальность. Как отмечал исследователь Роберт Воршоу, эти фильмы, с одной стороны, выражали социальные страхи, с другой - удовлетворяли желание подсмотреть за опасной криминальной жизнью и, в конце концов, утверждали торжество правосудия смертью героя.

Во многом противоположной концепциям Базена (в том числе феномену «авторского» кинематографа) стали размышления Лоуренса Элловея, впервые сформулированные им в рецензиях на эксплуатационные картины Роджера Кормана. Будучи искусствоведам, специализирующимся на архитектуре, Эллойей утверждает невозможность применения методологии анализа классических изобразительных искусств на кинематографических примерах. Кинематограф, по Эллойею, - это индустриальное искусство, процесс создания фильма во многом механизирован и подчиняется множеству внешних факторов экономического и социального характера. Фильм существует в ряду подобных ему, и главным инструментом художественного воздействия кинематографа оказывается сочетание повторений и отклонений; сохранение определенной повествовательной, драматургической формулы и одновременное внесение изменений на уровне стилевом¹⁰, формальном. Таким образом, кинематограф создает для зрителя эффект узнавания, а постоянные трансформации формы позволяют быстро отобразить изменения, происходящие в окружающей зрителя реальности. При этом Эллойей предлагал отказаться от существующего в искусствоведении понятия «жанр», предлагая заменить его новым понятием — циклы. Время создания картин и факты реальности, получившие в них свое

¹⁰ Постоянная успешная модификация формы...является основополагающим принципом массовой культуры.[«internal successive modification of forms ... is a governing principle of popular culture»]. Lawrence Alloway, *Violent America: The Movies 1946–1964*. New York, Museum of Modern Art. 1971. 95 p.

отражение, объединяют произведения кинематографического искусства в большей степени, чем их формальные и драматургические принципы. Анализировать отдельный фильм следует в контексте всего цикла, как части целого.

В статье 1975 года «Обучение жанром»¹¹ Том Райалл рассуждает о том, что определить жанр значит «определить границы самого произведения, его значений и возможных толкований». Таким образом, получалось, что каждый жанр имеет определенное количество значений, возможных толкований, которые автоматически «вычитываются» из фильма, как только он причисляется к одному из жанров. Райалл считает кинематографический жанр точкой пересечения между студией, режиссером и зрителями. Но гораздо интересней оказывается то, что среднестатистический зритель и критик или исследователи зачастую различно определяли жанр, и практически никогда не сходились в анализе его значения. Возможно, критик становится четвертой точкой этого треугольника взаимоотношений, превращающей его в квадрат.

Известный исследователь кино Эндрю Тюдор¹² пишет о парадоксе, с которым сталкивается любой исследователь жанра в кинематографе, вновь обращаясь к вестернам: «Выделить жанр вестерна, проанализировать его и выделить его основные характеристики, значит забыть о том, что сначала необходимо изолировать «тело» такого фильма, являющегося вестерном, от остального кино. Но принципы этой сегрегации могут быть почерпнуты только в тех же самых фильмах, после того, как они были изолированы. Получается замкнутый круг: необходим критерий, чтобы отделить определенные фильмы, но критерий этот можно получить только эмпирическим путем из этих же фильмов». Тюдор предлагает два решения этой, по его словам, эмпирической дилеммы: критерии жанра должны быть определены заранее, а в понимании жанра

¹¹ Ryall, Tom. Teaching Through Genre // Screen Education. 1975. № 17. 27-33 pp.

¹² Tudor, Andrew. Genre and Critical Methodology // Movies and Methods (Ed. by Bill Nichols). – Berkley, University of California, 1976. – 118-126 pp.

исследователь должен ориентироваться на «культурный консенсус», существующий в обществе, ведь «жанр это то, что мы считаем таковым». Нельзя не признать такое решение не отвечающим многим требованиям, но важной кажется ориентация на общепринятую, в первую очередь, зрителями жанровую классификацию, ведь жанр создан для коммуникации с ними, а не с теоретиком кино.

Другое понимание жанровой системы в 1980 году предложил Стив Нил¹³ в книге «Жанры». Он говорит о жанрах как о системе, помогающей ориентироваться в культурном пространстве; о жанре как об определенном эстетическом ожидании и своеобразном договоре между индустрией, кинотекстом и предметом высказывания. Нил пишет о Голливуде как об институции, которая хочет дать своим зрителям ощущение власти и полноты. Взгляд на Голливуд как на институцию, занимающуюся производством идеологизированного продукта, широко распространен среди исследователей и в настоящее время. Здесь очевидно некоторое смещение. Подобно отечественным исследователям, их зарубежные коллеги, как было сказано выше, также считают жанр прерогативой Голливуда, европейские фильмы практически не фигурируют в их работах. Кино – искусство массовое, орудие идеологической борьбы и пропаганды, поэтому, в отличие от литературы, жанр в кино часто рассматривается как орудие насилия, как средство установления единомыслия.

Представление о жанре как об идеологии лежит на противоположном полюсе от жанра как мифологии. В первом случае Голливуд формирует зрителя, во втором подсознательные желания зрителя во многом формируют кинематограф. Объединяет эти противоположные взгляды недостаток знаний о реакции аудитории, зрителей, хотя именно они являются основным жанрообразующим фактором и в обоих случаях. Эти позиции также утверждают основным фактором развития и угасания жанров внешние обстоятельства. Искусство, в данном случае кино, может осознавать само себя и изменять, только

¹³ Neale Steve. Genre. London, British Film Institute, 1980. 74 p.

вне жанровой системы. Это резко отличается от литературной жанровой теории, а также практически уничтожает роль автора-режиссера. Общеизвестным фактом является увлечение режиссеров «новой волны» американским жанровым кино. При этом взаимоотношения этих двух кинематографических полюсов мало исследованы.

Несмотря на очевидные сложности в определении жанра, исследование отдельных из них, фильмов ужасов или нуаров, многочисленны. В связи с этим Барбара Клиндер¹⁴ говорит об интересной проблеме: выдающиеся фильмы, созданные в рамках жанра, признаются исключениями, созданными с установкой на разрушение существующего канона, что привело к преувеличению роли этих фильмов. В целом, ввиду отсутствия общепринятого понимания роли и границ жанра в кино, эти исследования интересны в качестве своеобразного каталога общих характеристик, общих тем и изобразительных решений, а также исследованием влияния внешних обстоятельств социально-политической жизни на «жанровые» фильмы.

Рик Алтман в своей статье «Семантический/синтаксический подход к жанру в кино»¹⁵ предлагает совместить семантику изображения – место действия, крупность и длительность плана, освещение, внешние характеристики персонажей, - с синтаксисом повествования, его структурой, отношениями, конфликтами и тоном, отношением автора. Комбинированный подход не нов, но позволяет Алтману развить свою теорию «гибридных» жанров. В качестве примера он приводит «Звездные войны» Джорджа Лукаса. В этом фильме представлена семиотика научно-фантастического жанра, но она соединена с синтаксисом вестерна. Фильм братьев Коэн «Старикам здесь не место», в свою очередь, соединяет семиотику вестерна с синтаксисом фильма нуар и/или триллера. Алтман признает неравнозначность этих элементов. Синтаксис чаще

¹⁴ Klinger B. Cinema/Ideology/Criticism. Revisited: The Progressive Genre// Film Genre Reader IV. – Austin, University of Texas Press, 2012. –74-90 pp.

¹⁵ Altman R. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre//Cinema Journal. 1984. №. 3. pp. 6-18

всего преобладает, по крайней мере, в сознании зрителя, манипулируя им. Именно в этом кроется одна из ключевых проблем жанровой классификации кинематографа: жанр для зрителя – это синтаксис, его внимание на сознательном уровне, сосредоточено на структуре повествования. Жанры, в основе которых лежит синтаксическая структура, а не семантическая, более долговечны.

Алтман размышляет о фильме нуар, одной из классических проблем жанровой теории кино. С одной стороны, это жанр, выросший из стиля, воспетого, придуманного критиками и, возможно, потому закрепленному в истории кино. Кажется, что и синтаксис нуара (конфликт одиночки с насквозь прогнившим обществом в джунглях большого города, предательство женщины), и его семантика (контрастное освещение, планы, место действия) сами по себе являются носителями жанровой информации. Но что именно делает фильм нуаром? Алтман приводит парадоксальный пример – фильма «Голубой бархат» Дэвида Линча, обладающего и синтаксисом, и семантикой фильма нуар, но при этом таковым не являющимся. Таким образом, получается, что режиссер, являющийся автором в рамках теории «авторского кино», может использовать любые составные элементы жанра, жанр в целом и при этом создавать фильм, находящийся вне жанровых дефиниций. За ним нет идеологии большой студии и его не интересует мифологичность сознания предполагаемого зрителя. Жанр – это тюрьма, в которую автор попадать не хочет, но пользуется им как формой, главным образом для того, чтобы вызвать жанровое ожидание, а затем, обманув его, породить новый смысл, выходящий за рамки жанровых схем.

Отношение к жанру как к плоской, схематичной системе, удовлетворяющей простейшие нужды невзыскательного зрителя, сформировалось вместе с развитием массовой культуры. Кинематограф, изначально к ней принадлежавший, прошел обратный путь – от жанровой определенности к самовыражению автора. Но противоречат ли друг другу жанр и автор, противоположны ли «жанровое» и «авторское» кино.

Независимо от того, какой фактор автор-исследователь считает жанрообразующим, в американском киноведении признанными являются множество различных жанровых групп. «Большие» жанры – комедия, приключения, драма, криминал, научная фантастика, вестерн, военный фильм и фильм ужасов – делятся на подкатегории, субжанры (*subgenre*), список которых постоянно дополняется. При этом любые попытки сформулировать единое определение понятия кинематографического жанра оказываются несостоятельны, ведь драма или комедия определяется синтаксисом, тогда как вестерн скорее семиотикой, при этом приключение как жанр оказывается необыкновенно широким понятием, тогда как вестерн или военный фильм обозначены очень узкими рамками. Определяющим критерием поджанра может быть: география производства (гонконгские боевики), раса и сексуальная ориентация предполагаемых зрителей (*blaxplotation*, *queer cinema*) или география места действия (жизнь маленького городка). В этой классификации фильмы о жизни подростков и молодежи являются подкатегориями нескольких жанров: драмы, комедии, фильма ужасов и мюзикла. Тем не менее, в большинстве исследований «подростковые фильмы» анализируются в качестве единого явления, и явление это обозначается как жанр. То же можно сказать и о СМИ, неспециализированной литературе и разнообразных списках лучших молодежных фильмов. *Teenpic* или *teen film*¹⁶ были выделены исследователями как жанр в 80-е годы, в период второго расцвета этой категории фильмов. В 1985 году вышла книга Дэвида Консидайна «Кинематограф юности»¹⁷, первое большое исследование, посвященное этой проблеме. На 80-х концентрирует свое внимание другой известный исследователь подростковых фильмов и молодежной культуры, Тимоти Шэри. Истории формирования жанра в 50-е годы посвящена известная монография Томаса Доэрти «Подростки и подростковые фильмы»¹⁸.

¹⁶ Часто обозначение *teenpic* связывают с фильмами 50-х годов, периода формирования жанрового канона, *teen film* относят к 80-м годам, периоду наибольшего расцвета этого жанра.

¹⁷ Considine David M. *The cinema of adolescence*. - Jefferson, N.C., McFarland, 1985. 296 p.

¹⁸ Doherty T. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. Philadelphia, Temple University Press, 2002. 266p.

В 1997 году специальная комиссия Библиотеки Конгресса в Вашингтоне разработала «Гид по кинематографическим жанровым формам»¹⁹ (The moving image genre-form guide), в котором молодежный (youth) фильм выделен в качестве жанра, описывающего «аспекты траектории взросления, включающие школьные годы, сложности во взаимоотношениях со сверстниками, первую любовь, вечеринки, и первые шаги во взрослой жизни». Жанр подросткового фильма, очевидно, определяется, в первую очередь, возрастом своих героев. Подростковым возрастом большинство исследователей считают период с 12 до 20 лет, что фактически соответствует английскому teenager как происходящему от слов (обозначающих возраст с приставкой teen).

Идеологический подход к жанрам, рассматривающий их как определенный каталог мировоззрений, типов восприятия мира, а также моделей поведения, жизненных сценариев, которые кинематограф предлагает (или навязывает) зрителю; мифологический подход предполагает наличие этих моделей в сознании и подсознании аудитории, и жанр – ответ зрительским ожиданиям. И в том, и в другом случае основным (и по сути единственным) жанрообразующим фактором является именно зритель. Жанр подросткового фильма также сформировался вокруг предполагаемого зрителя, подростка, одновременно отражая и формируя особую культуру этой новой социальной группы.

Оформление подростков в особую социальную группу стало основным толчком к появлению фильмов, ориентированных на школьников и студентов. Соответственно, основой данной жанровой группы следует считать синтаксическую составляющую, определяющими для молодежного жанра являются сюжет, драматургия конфликтов, персонажи и образы. Кэтрин Дрисколл в своем исследовании подростковых фильмов отмечает, что их драматургия складывается из особенностей поведения, психологии, а также социального положения молодежи. Потребность, как физическая, так и психологическая, найти

¹⁹ The moving image genre-form guide. [Electronic resource]

URL:<http://www.loc.gov/rr/mopic/miggen.html#Youth> (дата обращения 11 октября 2014)

партнера, повышенная конфликтность как форма самоопределения личности, в первую очередь, с взрослыми и с социумом в целом. При этом зависимость от взрослых и от социальных институций (школы, лагеря). Конфликт между бунтом и послушанием, существующей культурой взрослых и собственным миром лежит в основе любого подросткового фильма, но разрешается по-разному, в зависимости от преобладающей в данный исторический период идеологии. Тот факт, что фильмы о подростках снимаются взрослыми, а значит, представляют собой их взгляд, лишь усложняет это конфликт. Тимоти Шэри в своей книге «Американская молодежь на экране» называет подростков одним из социальных меньшинств, которое не имеет доступа к производству и считается своеобразной «собственностью» взрослых, а жанр подросткового фильма, таким образом, оказывается самым консервативным, представляя собой готовые модели поведения и инструкции о приемлемом и неприемлемом поведении в социуме. Морализаторский тон, слышимый даже в самых откровенных молодежных картинах, стал также отличительным знаком жанра. Это истории необходимости перевоплощения (взросления), страстного желания этого перевоплощения и возможных последствий. Драматургическая ситуация перехода из одного состояния в другое, преодоление себя, является базовой для американского кинематографа в целом, для которого ориентация на молодого зрителя была изначальной установкой практически с момента формирования. Первый зритель кино – молодой горожанин, имеющий небольшой достаток и потому свободный от обязательств перед семьей, одинокий и желающий развлечься. Зависимый и свободный одновременно, он во многом уже «подросток», если понимать молодость, переходный период как категорию не возрастную, но социальную.

Жанр (или поджанр) в зарубежном киноведении (и искусствоведении) соотносится с отечественным литературоведческим понятием «тип». Так, именно как тип обозначен роман воспитания, тогда как в англоязычной литературе он называется жанром. В самом широком смысле любой жанровый, «зрительский» фильм, продукт студийной системы и массовой культуры является «романом

воспитания»; герой изменяется под влиянием событий, нового жизненного опыта. Эта ситуация «перерождения» происходит с героем любого пола и возраста, но для героя подростка она необходима. Таким образом, может показаться, что на самом базовом, фундаментальном драматургическом уровне «подростковые» фильмы нельзя выделить на фоне других. Но настоящий драматургический конфликт этих фильмов лежит не во взрослении, но в коротком моменте противостояния ему.

Жизнь подростка протекает в рамках социальных институтов, важнейший из которых, конечно, школа, и можно сказать, что школа как место действия является маркером жанра. Школьная драматургическая ситуация – вынужденное сосуществование в микросоциуме своего класса и параллели, сверстников и тех, кто немного старше, необходимость выстраивания взаимоотношений с ними; обучающие и поучающие взрослые, которые могут стать наставниками, а могут репрессорами. Особый набор персонажей, устойчивый для фильмов, снятых в разных странах – циничная красавица, добрая дурнушка, «белая ворона», спортсмен, низкорослый умник и т.д.

Существуют и расхожие ситуации - ожидание, подготовка к выпускному, который, зачастую становится кульминацией фильма; мизансцены - так называемая locker room scene, сцена в раздевалке, у личных шкафчиков героев. Безусловно, единый свод «правил» создать невозможно и существует множество подростковых фильмов, где школа как место действия полностью отсутствует, и героев нельзя просто соотнести с устоявшимися клишированными образами. Но, хотя преобладание синтаксиса в жанровом определении фильма, безусловно, раздевалка, как семантическая составляющая, является и символом самого жанра, и емкой метафорой его посылы и содержания.

Подросток был определен, отделен от детей и взрослых и поставлен в специфическую ситуацию зависимости и привилегированности одновременно. Опыт молодости стал специфичен, отделен от прочих жизненных ситуаций и потребовал особой формы рассказа о нем. Подобно влюбленности, опыт юности

был всеобщим, знакомым всем и резко индивидуальным, это сюжет, который может рассказать каждый, он понятен, но неповторим.

Если жанры массового искусства определяются предметом изображения, своей тематической областью, то жанровый анализ произведения неизбежно оказывается и культурологическим, исследующим произведения как культурный артефакт, документ; и социологическим, исследующим социальную репрезентацию своего предмета, героев. Понятие тематико-жанровой структуры, сформулированное в данном исследовании, позволяет отразить сложность взаимодействия жанра и тематики в произведении массового искусства.

Формальные или семантические аспекты в жанровом анализе кинопроизведения зачастую оказываются несущественны, так как выделение таковых проблематично, особенно в случае с фильмами для подростков. Молодежная культура изменчива, находясь одновременно и на передовой линии массовой культуры, и в самом центре контркультуры, культуры некоммерческой, подпольной. Чтобы выражать чаяния и надежды каждого нового поколения 9-классников, картина должна говорить на их языке, поэтому фильмы, разделенные всего несколькими годами и со схожим сюжетом, могут совершенно различаться стилистически. Анализ формы интересен в контексте молодежной культуры вообще, но также и состояния кинематографического языка в данный исторический период, ведь молодежный фильм зачастую снят в наиболее типичной, яркой стилистике, отвечающей требованию момента и отражающий этап развития кинематографа в целом.

Итак, молодежный фильм определяется возрастом своих главных героев, определенной системой драматургических взаимоотношений персонажей (конфликт с родителями и/или другими взрослыми, первая любовь, непонимание со стороны сверстников, необходимость самоутверждения в сообществе), на формальном же уровне он должен отражать яркую тенденцию культуры массовой, или контркультуры. Наиболее интересной особенностью этого направления является то, что подростковые фильмы интернациональны, и особо

интересно формирование и развитие этой тематико-жанровой структуры в советском кинематографе.

Глава 2. Хронотоп и повествовательная формула в молодежном фильме

2.1. Хронотоп подросткового мира

Термин хронотоп, введенный Бахтиным в литературоведение, широко известен, но применения его в качестве практического аналитического инструмента затруднено. Причиной тому послужило отсутствие в работах Бахтина четкого определения данного понятия. В литературно-художественном хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»²⁰. Это цитата широко известна, в тексте Бахтина она оказывается одним из наиболее полных определений. Но определения этого явно недостаточно. Очевидна разница масштабов в приводимых автором примерах хронотопов – авантюрное время-пространство античных романов оказывалось хронотопом наравне с «хронотоп палубы и вагона третьего класса как место встреч (связанное с хронотопом дороги, отчасти улицы). Ночной хронотоп. Хронотоп задушевных бесед, исповедей и признаний. Хронотоп размышлений и внутренних переживаний (диван, кресло, прогулка (у Руссо) и др.)»²¹.

Можно сказать, что по мере развития романного жанра, структура его усложнялась, а количество хронотопов увеличивалось. Впрочем, также обстояло дело и в реальности, где изменения в устройстве социума, государственной системы, и научно-технический прогресс «создавали» все новые ситуации, в

²⁰ Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 3: Теория романа / Под ред. С. Г. Бочарова и Н. И. Николаева. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 287.

²¹ Там же, с. 511.

которых мог оказаться человек в определенное время и в определенном пространстве. Так формировались новые хронотопы.

Сам этот термин также широко употребляется в социальной психологии, где хронотоп определяется как «специфический набор пространственных и временных констант коммуникативных ситуаций»²². Таким образом, реальный хронотоп, в котором оказывается человек, определяет его поведение, как, например, в очереди на прием к врачу.

В рамках когнитивной психологии понятие хронотоп в последние годы получило широкое использование в качестве синонима уже существующего термина «схема»²³. То есть, 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.

Огромный потенциал использования понятия хронотопа для развития жанровой теории очевиден. Это отмечал и сам Бахтин: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом...» (Там же, с.341). Пространственно-временная модель, в которой оказывается герой, знакомая зрителю по другим произведениям (и в некоторых случаях, отчасти из

²² Андреева Г. М. Социальная психология. Учебник. М.: Издательство МГУ, 1988. С.109.

²³ «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» (пер. автора). Rumelhart D.E. Schemata: the Building Blocks of Cognition // Theoretical Issues in Reading Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education. – Hillsdale, N.J.:Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1980. 40 – 41 pp.

собственного опыта), опознаваемая им как таковая – так можно определить хронотоп как основу жанровой модели.

Американская исследовательница Вивиан Собчак в своей работе «Lounge Time: Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir»²⁴ пытается найти основной жанрообразующий элемент фильма нуар путем выявления общего хронотопа. Пример фильма нуар особенно показателен для нашего исследования: подобно «молодежному» фильму, обособленность этих фильмов в некую общность очевидна, но критерий этого обособления не так просто выделить. Собчак находит особый хронотоп, в котором разворачивается действие фильмов нуар, называя его хронотопом публичного места, имея в виду рестораны, бары, кафе, казино. У героев нуара нет своего личного пространства, нет дома. Если формально дом, как место где живет герой, появляется на экране, он выглядит подчеркнуто не обжитым (голые стены, мало мебели, никакого декора). Это соответствует идеологическому посланию нуара: в этом мире нет дома ни для кого, нигде небезопасно и никому нельзя верить. Герои перемещаются по бесконечному лабиринту ресторанов и баров, не надеясь найти себе пристанище.

Среди хронотопов, приводимых Бахтиным в качестве примеров, есть как хронотопы места (хронотоп светской гостиной, палубы, хронотоп кладбища), так и хронотопы состояния («хронотоп напомненного мига», «хронотоп размышлений и внутренних переживаний»). Очевидны различия приведенных примеров, зачастую ставящие в тупик исследователей, пытающихся использовать данный термин в своей работе. Например, хронотоп кладбища характерен как для жанра ужасов, так и для авантюрно-приключенческого жанра, и даже для мелодрамы. Кладбище может внушать страх или навевать мысли о бренности человеческого бытия, скорбь по ушедшим, а также может скрывать тайны, фамильные секреты или сокровища. То есть, данный хронотоп связан с определенным спектром эмоций, как для героя, так и для читателя, при этом

²⁴ Sobchack V. Lounge Time: Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir// Refiguring American Film Genres: History and Theory (ed. Nick Browne). – Berkeley, University of California Press, 1998, - 129-170 pp.

являясь фактически существующим местом, точкой во времени-пространстве. Сложнее дело обстоит с хронотопами состояний: хронотоп внутренних размышлений и переживаний подразумевает определенное самоощущение, и, как следствие, течение времени, но при этом никак не обозначен в пространстве. Этот парадокс представлял проблему в попытках определения хронотопа, объединяющего фильмы молодежной тематики.

В этой работе термином «хронотоп подросткового мира» используется, основываясь главным образом на психологических аспектах, на особенностях подросткового восприятия²⁵, но при этом не следует забывать, что молодежь – это реально существующая возрастная группа, особая субкультура, во многих своих аспектах ставшая доминирующей массовой культурой. Подростковый мир состоит как из определенных переживаний, ситуаций, конфликтов, так и из вполне конкретных пространств – школа, дом, место отдыха и развлечений, несанкционированное взрослыми (заброшенное здание, пустырь и т.д.), место увеселений (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.

Заметим, что Бахтин не упоминает в своих работах школьный хронотоп (или предшествующий ему хронотоп закрытого учебного заведения, пансиона, гимназии), но подробно описывает этапы формирования и разновидности романа воспитания. Исследователь предлагает типологию романа воспитания, состоящую из пяти разновидностей: «роман становления»; «роман циклического становления»; «роман (авто)биографический»; «дидактико-педагогический»; «роман исторического становления». Но попытка применить эту типологию к кинематографическому материалу показывает, что все «типы» романа воспитания можно объединить в разновидность «циклического становления». Первый тип,

²⁵ В каком-то смысле «подростковый хронотоп» это и есть Бахтинский «хронотоп наполненного мига».

связанный с рассуждениями Бахтина о понятии исторического времени и его связи с развитием романа как такового, невозможно выделить в отдельный тип. «Сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне перестраивается и переосмысливается весь сюжет романа» (Там же, с.329). Но изменения эти когда-то начинаются и чем-то завершаются (в рамках повествования), это переход из одного состояния в другое. Чаще всего это именно переход от идеализма к практицизму, как обозначено во втором типе. В фильмах, специально ориентированных на подростков, это также может быть переход от одиночества, неудачливости к признанию, популярности и счастливым отношениям. Неповторимость этапов, проходимых героем в романах биографического типа, иллюзорна (разрушение ощущения уникальности и неповторимости – это ли не важнейшая часть взросления). При всем разнообразии ситуаций, происшествий, составляющих процесс взросления, суть их и смысл, по большому счету, не меняются. Четвертый тип – дидактико-педагогический – можно отделить от прочих, так как он фиксируется в большей степени на педагоге, воплощающем в жизнь свою систему или просто свой преподавательский талант.

Пятый тип представляет наибольшую сложность. Для Бахтина роман исторического становления это прообраз реалистического романа. Историческая трансформация времени, переход в новое состояние показан через судьбу одного человека, взрослеющего, меняющегося и буквально становящегося новым человеком в новом мире. Но такой тип романа – продукт того самого исторического времени, эволюционного понимания развития человечества. В 20 веке скорость исторических изменений постоянно увеличивается, каждое новое поколение начинает буквально жить другой жизнью в мире, абсолютно отличном от мира их родителей. Сегодня можно говорить о том, что повествование «исторического становления» отсутствует как тип, так как сама идея

эволюционного исторического развития человека и общества переживает глубочайший кризис.

В данном случае стоит подчеркнуть, что типы романа воспитания различаются в основном по интонации или стилю изложения, но в основе их лежит одна и та же нарративная модель (объединенная, в нашем случае, хронотопом подросткового мира) – изменение от молодости к взрослости, от неопытности к пресыщенности, от идеализма к цинизму; это нарратив инициации, преодоления одного состояния, умирания в одном качестве и возрождения в другом.

Далее стоит сказать об особенностях определенного нами хронотопа, его специфике. 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 вокруг них/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, оно состоит из постоянных повторений (школа-дом), оно раздробленно 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 (что если не пойти в школу?), кардинальных перемен.

2.2. Повествовательные формулы Джона Кэвелти. Формула подростковой трансформации

Другим важным инструментом анализа молодежного фильма как особой тематико-жанровой структуры является теория литературных формул, разработанная Джоном Кэвелти. Подробное изложение данной теории, а также огромное число примеров ее применения на материале популярной литературы, кинематографа и телевизионных сериалов и программ, можно найти в книге 1977 года «Приключения, загадка и любовь: формульные истории как искусство и популярная культура»²⁶.

По сути, формульные жанры Кэвелти напрямую соотносятся с массовой или популярной литературой (и искусством в целом). Исследователь сразу проводит четкую границу между «серьезной» литературой или высоким искусством и произведениями, служащими ему материалом для анализа. Серьезное искусство основано на мимесисе, оно стремится как на формальном, так и на содержательном и нарративном уровне подражать реальности. Эти произведения далеки этической и моральной однозначности: герои, их поступки и события амбивалентны, линейная и причинно-следственная связь зачастую нарушена; одно не следует из другого и в конце героев едва ли ожидает счастливый финал. В противовес этому жизнеподобию Кэвелти называет свои формулы «моральными фантазиями», в которых добро побеждает зло, и справедливость восстанавливается. Формулы воспроизводят «паттерны фантазий, предпочитаемые культурными (социальными) группами, для удовлетворения которых они и были созданы» [с.34].

Кэвелти выделяет 4 основных функции формульных повествований:

²⁶ Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Phoenix Series). Chicago, University of Chicago Press, 1976. – 335 p.

- Формулы соединяют существующие интересы, пристрастия и мнения в едином пространстве воображаемого мира.
- Формулы разрешают конфликты, возникающие внутри социального класса или группы или между разными классами (в случае «молодежных» фильмов, между возрастными классами); формулы поддерживают существующие для данной группы ценности или утверждают новые.
- В рамках формульной фантазии реципиенты (читатели и зрители) могут перешагнуть границу дозволенного (в рамках этого сообщества), фактически не нарушая принятых запретов.
- Именно формулы помогают сообществам ассимилировать новое в рамках этики, эстетики, границ дозволенного и норм поведения.

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.

Основной задачей формульного нарратива является развлечение, уход от реальности, поэтому оценивать данные произведения можно с двух точек зрения. С одной стороны, автор может во всем следовать готовой формуле, и тогда критерием оценки произведения становится его эффективность, то, насколько оно отвечает своим задачам развлечения и удовлетворения. С другой стороны, чтобы оставаться актуальными, формулы должны постоянно меняться, вбирая в себя все новое, трансформируя устаревшее – тогда критерием оценки формульного произведения становится его формальная новизна, при сохранении необходимых формульных конвенций.

В своей книге Кэвилти анализирует классический детектив 19 века, и его разновидности, появившиеся в 20 веке: *hard-boiled detective*²⁷, гангстерская сага и полицейское расследование.

Формула классического детектива была создана Эдгаром Алланом По, до совершенства и идеального схематизма ее довел Артур Конан Дойл в своих произведениях о Шерлоке Холмсе. Кэвелти объясняет популярность этой формулы двумя факторами: рост городского сообщества приводит к развитию печатных СМИ, которые становятся источником эстетизации криминала и насилия, а увеличивающееся расслоение населения этих городов по материальному признаку, по уровню достатка формирует латентное чувство вины у представителей буржуазии. Не случайно преступления в классическом детективе совершаются в узком кругу родственников, членов одного сообщества, круга общения. Кэвелти отмечает, что пресловутое удовольствие от классического детектива большинство читателей получает от обязательного эпизода разоблачения, в котором бесстрастный исследователь, Шерлок Холмс или Эркюль Пуаро, описывает истинную хронологию событий и мотивы каждого из присутствующих, попеременно бросая тень подозрения на каждого из них.

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 миро- и самоощущением, присущим определенной социальной группе (или группам), в определенный исторический период. Это ощущение связано с определенными ситуациями, получающими развитие в особом времени-пространстве.

Бахтин только подразумевает популярную литературу, но свои примеры черпает из классики, Кэвелти, напротив, полностью сосредоточен на том, что было популярно в тот или иной момент на протяжении XIX и XX веков. Поэтому

²⁷ В кинематографе ставшей основой для фильма нуар.

понятие «удовольствия», получаемого от знакомых формул, проанализировано им, Кэвелти, с большей полнотой. Это понятие применимо и к жанру «молодежного» кино, помогая определить хронотоп «подросткового мира» как повествовательную формулу.

«Удовольствие» от данной повествовательной модели получают сразу две социальные и возрастные общности – собственно подростки и условные взрослые. Молодежный фильм как часть молодежной культуры позволяет подросткам почувствовать себя частью сообщества, понять, что твои чувства и предпочтения кто-то разделяет. Для взрослого «молодежный фильм» – возможность испытать ностальгию, восхищаясь и завидуя молодости, но не забывая, что она неизбежно пройдет. Это чувство утраты, ощущение обреченности различимо в интонации самых бравурных и рискованных подростковых комедий.

Структура повествовательной формулы. Кэвелти определяет основу нарративной формульной модели, основываясь на 4-х пунктах (ситуация, развитие действия, персонажи и их отношения, место действия), при этом, безусловно, модель «молодежного фильма» не столько математически точно выверена, как в классическом детективе. И все же общее по обозначенным пунктам представляется возможным выделить.

Ситуация: в основе молодежного фильма лежит ситуация трансформации, изменения, перехода из одного состояния в другое. На уровне сюжета эта трансформация вызвана внешними причинами. Это может быть как неприятие одного ученика/группы учеников другими подростками, вражда между группировками, неприятие молодежи взрослыми или неприятие взрослых (например, учителей) молодежью. Неприятие социума, существующего порядка – одна из основных черт поведения в подростковом возрасте.

Развитие действия: на примере романа воспитания, каким его определил в своих исследованиях Бахтин, нам удалось выделить основу движения сюжета от

детства к взрослости, от идеализма к принятию, спокойствию или цинизму, от энтузиазма к разочарованию. В молодежных фильмах, относящихся к популярной культуре, это движение, развитие действия сохраняется, но при этом меняется оценка происходящего. Взросление – необходимо, как и отказ от максимализма, герой должен быть принят коллективом (хотя и коллектив в отдельных своих проявлениях подвержен реформации). Это пример «моральной фантазии», где травля одинокого подростка может закончиться наказанием обидчиков и всеобщей любовью к недавнему страдальцу. Если мы говорим об использовании подростковой формулы в «авторском» кино, или «миметическом» кино, по терминологии Кэвелти, то развитие действия приведет к печальному финалу: неприятие индивида коллективом, индивида обществом остается неизменным, а единственным выходом оказывается приспособление (как в романе воспитания). Или гибель.

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. Например, персонажи картины 1985 года «Клуб Завтрак» Джона Хьюза представляют пять самых распространенных типов героев молодежного фильма – спортсмен, красавица, отличник, несовершеннолетний преступник (плохой парень), и некрасивая девушка. Безусловно, в зависимости от эпохи, одни типажи уходят, другие развиваются и приобретают глубину. То же можно сказать и о различных культурах: в советских молодежных фильмах часто появляется персонаж-идеолог, пытающийся управлять коллективом (Железная Кнопка из «Чучела» Р. Быкова).

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, очевидным образом, 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.

Пример анализа формульного повествования. Далее представляется необходимым сравнить две картины, близкие как на тематическом уровне, так и во времени. «Исправительная школа (Crime School)» (1938) режиссера Льюиса Сейлера и «Путевка в жизнь» (1931) режиссера Николая Экка являются примерами повествовательной модели, которая служит образцом и для современных кинематографистов. Сравнение этих картин на эстетическом и содержательном уровне, выявление общего и различного представляется хорошим зачином подробного исследования молодежного фильма как жанра и его воплощении в советском кинематографе.

Как уже было сказано выше, основой повествования молодежного фильма является процесс трансформации, из подростка во взрослого, из идеалиста в циника, из легкомысленного в умудренного опытом и т.д. В целом, эта трансформация от отсутствия чего-то (опыта, уверенности, силы, или, напротив, цинизма, злости, смирения) к присутствию, к прибавлению нового качества²⁸. Проще говоря, мы можем иметь дело с двумя подвидами этого сюжета, где герой

²⁸ Не случайно некоторые исследователи (Зигфрид Кракауэр, Томас Доэрти, Тимоти Шэри) считали кинематограф как таковой частью молодежной культуры, искусством, идеально отражающим ощущения и чаяние молодых людей, ведь в основе повествовательной динамики кино лежит именно идея трансформации.

трансформируется из «хорошего» в «плохого», становится хуже в любом удобном автору смысле; и другой вариант, где герой становится лучше, перевоспитывается.

Сюжеты «Путевки в жизнь» и «Исправительной школы» строятся по второму типу, в котором неблагополучные подростки на протяжении повествования превращаются в законопослушных членов общества. В обоих фильмах источником подросткового неблагополучия является бедность, плохая среда. Основная масса героев, никто из которых, кроме Мустафы, не обозначен по имени, - беспризорники, то есть, скорее всего, сироты, обитающие на улице. У героев «Исправительной школы» неполные семьи, но есть крыша над головой, хоть живут они в подчеркнуто плохом районе. В «Путёвке в жизнь» введен подсюжет о Кольке, мать которого умирает (пострадав, кстати, от беспризорников), а отец начинает пить. Мальчик уходит на улицу. И на 40 минут экранного времени пропадает из кадра. Чтобы затем появиться с целой армией беспризорников, желающих идти «в коммуну», а также помогать Мустафе бороться с тлетворным влиянием тунеядцев. Колька – хороший подросток, из изначально благополучной семьи, в его скором исправлении зритель уверен (скорее не совсем правдоподобным выглядит быстрый уход Кольки на улицу). Подобный герой является главным и в «Исправительной школе»: Френки Уоррен, сирота, живет с сестрой, которая пытается всячески уберечь брата от влияния улицы. Главный герой – хороший парень, попавший в плохую компанию, другой на улице и не было. Что-то подобное произошло и с Колькой, большей частью за кадром. Эти персонажи позволяют понять, что основным адресатом обеих картин были не ровесники героев, но взрослые, родители, ведь никто из них не был застрахован от того, что их ребенок окажется втянут в дурную историю. Безусловно, эти картины далеки от «моральных паник», связанных со страхом, испытываемым старшим поколением перед младшим, охвативших американский кинематограф в 1950-е годы, а советский – в 1980-е. Удовольствие, по Кэвелти, доставляемое этими (и многими подобными им) картинами взрослым исходит от

ощущения контроля, все же торжествующего над «дикими» детками. Видеть грязные лица - умытыми, лохмотья - превратившимися в новенькие костюмчики, а речь очищенной от ругательств и арго – значит ощущать торжество справедливости, порядка²⁹.

В обеих картинах криминальной деятельностью подростков руководит взрослый. Френки Уоррен и компания продают краденые вещи в лавку старьевщика, тот дает им наводки, но отказывается платить по заслугам. Советскими беспризорниками руководит Жиган, в исполнении Михаила Жарова, вместе они воруют у граждан чемоданы на вокзале.

Система перевоспитания, которую создало государство, не справляется с малолетними правонарушителями. Мустафа с товарищами убегают из всех исправительных учреждений, куда их определяли. В американской школе директором является взяточник и садист. На помощь ребятам приходят харизматичные мужчины, герои, призванные заменить мальчикам фигуру отца. Широкая улыбка Николая Баталова и пронзительный взгляд Хамфри Богарта располагают к себе, дают почувствовать себя защищенными не только героям, но и зрителям. Эти герои доверяют ребятам, когда им не верит никто, оба проводят перевоспитание трудом, ответственностью и самостоятельностью.

Конечно, не все получается с первого раза. Френки, пострадавший от старого директора, не доверяет Марку, герою Богарта. С другой стороны, в компании есть слабое звено, которое не до конца встало на путь исправления – Спайк не хочет трудиться, он ищет легких денег и развлечений. За обещанное вознаграждение он пытается спровоцировать Френки на убийство Марка, который уделял внимание его сестре. Его разоблачают. В картине Николая Экка основное противодействие перевоспитанию оказывает Жиган со своей разгульной компанией. Они приезжают поближе к трудовой коммуне, пытаясь развалить

²⁹ Финальная сцена «Исправительной школы», резко обрывающая повествование, практически пародирует эту сюжетную направленность подобных фильмов: герои в наглаженных костюмах долго раскланиваются друг перед другом в зале суда, за ними сидят родители, тоже заметно похорошевшие за время отсутствия детей.

молодой коллектив, организуют притон, который многие начинают посещать. В итоге сознательным Кольке и Мустафе удастся побороть этот соблазн и изгнать прожигателей жизни.

Совпадение ситуации, сюжетной динамики (первые успехи в перевоспитании, обязательны откат, попытки вредительства со стороны «плохих» взрослых и «плохих» подростков внутри коллектива), персонажей, а также последующее использование данного сюжета, дает нам понять, что мы имеем дело с сюжетной формулой.

Советский фильм снят в эстетике немого кинематографа, с преобладанием выразительных крупных планов, кадров-деталей, рапидом. Выразительность его зачастую чересчур наглядна, а в сюжете просматривается явная тяга к мелодраматизму. Длинный эпизод смерти матери Кольки, ее муки на смертном одре, слезы в глазах мужа и сына явно выбиваются и из ритма, и из стилистики фильма. Во время «бузы» в коммуне пьяные ребята убивают камнем пса, что несколько раз фиксируется на фонограмме. Впрочем, никакого наказания кудрявый безымянный убийца не получил, как и за последующие свои проступки. Отдельные сцены и кадры явно введены для усиления выразительности, воздействия на простого зрителя, и не несут сюжетной нагрузки. Обилие беспризорных песен, блатных частушек, затянутые (две!) сцены в притоне Жигана также явно были ориентированы на определённую потребность аудитории. При этом присутствует физиологизм, даже натурализм в изображении подростков, крупные планы грязных, потных, рябых лиц делает их возраст необязательной для сюжета особенностью. В «Республике ШКИД» детский возраст героев становится залогом их привлекательности для зрителя, на контрасте оборванных одежд, грубых речей и детских лиц строилось, отчасти, сюжетное напряжение: ребенку в Советской стране нужно скорее стать взрослым, но что это значит, быть взрослым?

«Исправительная школа», с другой стороны, почти полностью лишена специфической кинематографической выразительности. В конце 30-х технология

записи звука была усовершенствована, но соединить ее с киноязыком пока удавалось немногим. Более всего картина Льюиса Сейлера напоминает театральную постановку, где улицу неблагополучного района изображает декорация двух лестниц.

По сути, обе картины в большей степени отражают состояние национальных кинематографий в данный исторический период, специфический подростковый хронотоп в них отражен мало. Это ситуация объяснима явной ориентацией фильмов на взрослого зрителя и отсутствием разработанной мифологии подросткового возраста в условиях города, в рамках массовой демократической культуры. Стоит отметить, что детская и подростковая культура в 19 веке существовала только в рамках привилегированных сообществ. Хронотоп подросткового мира еще только начинал складываться в культуре городских сообществ, развиваясь вместе с распространением всеобщего школьного образования.

Глава 3. Подростковый фильм в кинематографе США

3.1. Появление молодежной проблематики на киноэкране (1930 –1940е годы)

Подростки стали основной кинематографической аудиторией с начала XX века. Увлечение несовершеннолетних горожан новым искусством (или пагубное пристрастие к новому развлечению) беспокоило взрослых. Известный исследователь подростковой культуры и социальный работник Джейн Аддамс писала: «Влияние этого платного удовольствия на подростков от 11 до 15 лет слишком велико, практически сопоставимо с наркотиком»³⁰. При этом молодого человека нельзя назвать популярным киногероем начального периода развития кинематографа. В фильмах 10-х годов Мэри Пикфорд и Лилиан Гиш, будучи взрослыми девушками, исполняли роли подчеркнуто инфантильных, невинных и почти бестелесных детей.

Некоторые исследователи относят к первым молодежным фильмам волну так называемых «джазовых» фильмов или «фильмов о флапперах»³¹. Такие картины как «Пластиковый век» (1925) режиссера Уэсли Рагглса и «Наши танцующие дочери» (1928) режиссера Гарри Бомона, живописуют свободные нравы молодых людей, ведущих богемный образ жизни, подобный героям произведений Ф.С. Фитцджеральда. Сенсационность, желание шокировать зрителей-обывателей свободой (или падением) нравов молодежи роднит эти фильмы с подростковым кинематографом последующих десятилетий, но в целом эти фильмы относятся к другой жанровой общности, строятся по другим повествовательным законам. Тот факт, что герои молоды, важен, но не является определяющим. Основой

³⁰ Nasaw, David. Children and commercial culture: Moving Pictures in the early twentieth century// Small Worlds: Childhood and Adolescence in America. (ed. by Paula Petrik and Elliott West). – Kansas, University of Kansas Press, 1992. 14-26 pp.

³¹ Флаппер [flapper] – модная независимая девушка 20-х годов.

сюжетных перипетий становится их принадлежность к определенной социальной прослойке – богеме.

Фильмы, повествовательную формулу которых можно соотнести с моделью «подросткового» фильма, начинают появляться на экранах только в 30-е годы, в период окончательного формирования студийной системы. К этому моменту в качестве одной из основ стратегии Голливуда начинает складываться система звезд, в рамках которой каждый актер соответствовал определенному амплуа, и сюжет картины строилась вокруг него. Такими звездами-подростками стали в 30-е годы Дина Дурбин, Мики Руни, Джуди Гарланд и Ширли Темпл. При всех различиях в их амплуа, манере игры и пения, эти молодые актеры исполняли на экране роли схожего характера – это дети состоятельных родителей, живущие за городом, талантливые, артистичные и самоуверенные. В их отношениях с родителями не бывает конфликтов, а единственная проблема – дела сердечные. В изображении подростковой жизни на экране преобладает снисходительная интонация, молодые люди на экране выглядят недотепами, которые постоянно падают с лестниц, все путают и теряют. Их любовные драмы также становятся объектом легкой иронии, ведь подростковая влюбленность быстро проходит.

Главной же особенностью этих картин, отличающей их от фильмов на молодежную тематику последующих периодов, является нарочитое отсутствие трансформации, взросления, герой «возвращается» в прежнее состояние, с которого повествование начиналось. В картине «Этот самый возраст» (1938) режиссера Эдварда Людвига главная героиня Элис (Дина Дурбин) вместе с друзьями хочет поставить музыкальный спектакль. Творческие проекты, создаваемые сообща – спектакли, отдельные номера для концерта, создание собственной группы – часто становятся элементами сюжета молодежного фильма. Обычно этот проект является испытанием для героя, который должен поверить в себя, или, напротив, преодолеть испытание славой, суметь уступить свое место другому. Таким образом, герой взрослеет через осознание своих границ. В данном случае авторы картины, заинтересованные не в трансформации героев, но в том,

чтобы оставить их как можно дольше в «этом самом возрасте», используют другой, не менее распространенный в подростковой формуле сюжетный ход: Элис влюбляется во взрослого мужчину. Теперь она ведет дневник, страдает, ей не интересны «детские» развлечения. Когда же ее чувства становятся известны объекту воздыханий, а также родителям девушки, они относятся к случившемуся с пониманием и сообща пытаются разубедить Элис в истинности этого чувства. Похожий сюжет лежит в основе картины «Холостяк и девчонка»³² (1940) режиссера Ирвинга Рейса с Ширли Темпл, доведенный до подчеркнутой не реалистичности: родственники героини требуют от объекта девичьих воздыханий, в исполнении Кэри Гранта, ответить взаимностью. Так с героем Гранта взрослый зритель проникает в подростковый мир, где юноши и девушки пьют молочные коктейли и поедают мороженое в кафе, катаются на подержанных машинах и неистово болеют за школьную баскетбольную команду.

Фактически в отношении фильмов 30-40-х годов, главными героями которых являлись подростки, не используется как таковая повествовательная формула «взросления», подростковой трансформации, вернее эта трансформация оказывается игровой, травестийной, и в финале герой ведет себя, как ему подобает, по мнению взрослых. Зато можно говорить о формировании хронотопа «подросткового» мира уже в этот период. Это мир окраины, мир тихих районов, пригородов, далеких от суеты столицы, и от бурной культурной жизни. В этом мире принципиально важна одежда, внешний вид – знаки принадлежности к молодежному сообществу. Повседневность в этом мире заполнена важными делами, любовными интригами, но в нем нет зла, нет врагов, нет противников, нет настоящих конфликтов. Это мир настоящего, внешне он наполнен знаками современности, молодежной моды, специфического сленга, но увиден он глазами взрослого, полного ностальгии и нежности по утраченной невинности.

³² Оригинальное название фильма «The bachelor and the bobby-soccer». Bobby-soccer – так называли девушку-школьницу в конце 30-х – 40-е годы, из-за моды на подвернутые особым образом носки. То есть молодость героини и ее приверженность моде подчеркнута уже в названии.

Другой ряд картин с героями подростками составляют криминальные фильмы. «Исправительная школа», которая была проанализирована в предыдущей главе, составляет скорее исключение из этой группы. В большинстве фильмов 30-х годов беспризорники и несовершеннолетние преступники являлись второстепенными персонажами, создавая фон для главного героя – гангстера. Исполнители ролей в «Исправительной школе» уже были известны под именем Dead End Kids (Дети тупика), по названию картины Уильяма Уайлера, где они исполняли роли совместно с тем же Хамфри Богартом. В этой и подобных картинах³³ в образах подростков, несмотря на их «испорченность», ощущается ностальгическая интонация, воспоминание об утраченной невинности взрослых преступников и «врагов общества». Но, возможно, для ребят еще не все потеряно, они могут исправиться, то есть, в данном случае, вернуться к своему нормальному «подростковому» состоянию беззаботности. Со временем на смену «Детям тупика» приходит другая группа молодых актеров, «Little Tough Guys» (Крепкие пареньки, маленькие бандиты). В 1940-е годы формируется группа «Дети Ист-Сайда» (East Side Kids), снявшиеся более чем в 20 фильмах.

В фильмах обозначенного периода (30-40-е годы) подростки, даже будучи главными героями, всегда выполняют вспомогательную роль, являясь источником развлечения (поют, танцуют, гримасничают) для зрителя, и символом преемственности поколений и сохранения незыблемости существующего порядка, созданного взрослыми. Повествовательная формула подростковой трансформации либо не используется вовсе, либо является одним из поворотов сюжета, которые являются источником комических ситуаций (чаще всего герой влюбляется). Хронотоп подросткового мира в фильмах этого периода вписан в хронотоп маленького городка, в мир обеспеченных обывателей, где удаленность от центра воспринимается как залог спокойной, благополучной жизни. Мир подростка отделен от реальности взрослых продуктами и знаками потребления – одежда, способы и места развлечений, они же являются основными маркерами его

³³ «Крепкий малый» (Little Tough Guy) (1938) реж. Харольд Янг, «Ты не такой крепкий» (You're Not So Tough) (1940) реж. Джо Мэй

положения в социуме; когда подросток становится взрослым, он покупает другую одежду и идет в другое кафе.

Повествовательная формула: в фильмах 30-40-х годов 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. В рамках этого направления 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 гангстера это история взлета и падения, то подростки проходят трансформацию перевоспитанием. Встреча с ответственным, понимающим и сильным духом взрослым предотвращает превращение несовершеннолетних героев в преступников. Трансформация перевоспитанием является одной из основных разновидностей повествовательной формулы подросткового кино

Хронотоп: 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, а самое главное уютного места, далекого от шума больших городов и социальных неурядиц.

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.

3.2. «Моральная паника» и эксплуатация образа неблагополучного подростка (1950-е годы)

Ситуация резко меняется после Второй мировой войны, а точнее в 1950-е годы, так что многие исследователи считают именно этот период моментом зарождения подросткового фильма. Необходимо кратко перечислить наиболее важные факторы, повлиявшие на развитие этого тематического направления в данный период. В экономическом плане 1950-е стали десятилетием окончательного перехода США на потребительскую экономику (consumer-driven economy), и подростки, имеющие карманные деньги, становятся одним из основных сегментов рынка сбыта. На уровне социума это десятилетие завершает оформление подростков в отдельную группу, идет формирование собственной субкультуры. Наконец, распространение телевидения ставит под угрозу существующую систему кинопроизводства. Большие студии оказываются на грани банкротства, а на их место приходят маленькие, независимые кинокомпании, быстро снимающие с минимумом затрат фильмы на самые актуальные, скандальные и животрепещущие темы, так называемый exploitation (эксплуатацию). Одной из таких тем оказывается молодежь и ее образ жизни, шокирующий старшие поколения. Отдельным направлением становятся rock flick³⁴, фильмы, эксплуатирующие молодежное увлечение рок-н-роллом. Сюжет таких картин обычно строился вокруг попыток молодого музыканта доказать свою состоятельность и проложить путь для новой музыки (с успехом), практически на половину такие картины состояли из музыкальных номеров.

³⁴ В терминологии Томаса Дозерти

Формула трансформации через перевоспитание является основной для драматургии молодежных фильмов 1950-х годов. При этом интонация эксплуатационной сенсационности, желание включить в действие фильма большее количество шокирующих подробностей оказывает влияние и на повествовательную формулу в целом. Для перевоспитания несовершеннолетним преступникам недостаточно улучшения условий жизни, уважительного отношения, возможности честно трудиться, они должны оказаться в критической ситуации, часто на краю гибели. В дебютной картине Роберта Олтмана «Преступники» (1957) плохая компания, с которой связался главный герой, похищает его возлюбленную, угрожая расправой. В «Городе девушек» (1959) режиссера Чарльза Ф. Хааса опасность угрожает младшей сестре главной героини, попавшей в исправительную коммуну для девушек-преступниц. Кинематографический дебют Джека Николсона состоялся в молодежной криминальной картине «Плакса-убийца» (1957) режиссера Джо Аддиса. Герой Николсона считает, что в драке убил главаря банды хулиганов, и в отчаянии берет в заложники семью с ребенком. Осознание неправильности своих поступков приходит к героям в последний момент, когда тюремное заключение уже неизбежно.

Несмотря на общее низкое качество и легковесность молодежных фильмов данного периода, именно в 1950-е подросток становится настоящим героем, его проблемы приобретают важность, его страдания - глубину. Это во многом касается и учителя. В рассматриваемый период появляются два известнейших молодежных фильма, чьи сюжеты стали основой складывающейся повествовательной формулы, и сыграли огромную роль в формировании хронотопа подросткового мира.

Джим Старк, герой признанной классикой картины Николаса Рея «Бунтарь без причины» (1955), переезжает в новый город вместе с родителями. Тихий, провинциальный, но полный своих драм за аккуратными фасадами. Напившись, Джим попадает в полицейский участок, где знакомится со своими будущими

друзьями, Джудит, страдающей от отца-тирана, и заброшенного богатыми родителями Платона, ради ощущений утопившего щенков.

Герой прибывает в новое, закрытое, уже сформированное сообщество – маленький городок, школьный класс. Он – бунтарь, он восстает против существующих порядков, которые, как пришелец со стороны, видит лживыми, лицемерными, жестокими. Он находит понимание у нескольких отверженных этим микросоциумом и начинает борьбу за торжество своих ценностей, своего понимания правды. Новичок в классе, стычка с лидером, стычка со всеми любимым учителем, флирт с главной красавицей школы – все это ситуации повествовательной формулы подростковой трансформации через борьбу, впервые с такой точностью воспроизведенной именно в «Бунтаре без причины». Отсутствие видимых причин для борьбы, для агрессии только усложняют образ главного героя, зритель, мгновенно идентифицируясь с Джеймсом Дином, следит за ним, пытаясь понять, против чего же он бунтует, что же здесь не так; на этом определенным образом держится интрига, в этом занимательность истории. С другой стороны, ощущение несоответствия реальности ожиданиям, фрустрации вряд ли можно однозначно соотнести с чем-то конкретным, однако знакомо оно каждому. В этом заключается дополнительная привлекательность данной формулы для зрителя, позволяющая локализовать собственное недовольство социумом и общественной жизнью.

При этом Джим проходит путь трансформации, взросления – рискнув жизнью на гонках, он принимает на себя роль «отца» Платона и «мужа» Джудит, то есть роль патриарха в обществе. Он готов с успехом занять место своего недостаточно твердого отца. Но печальная ирония состоит в том, что даже он не может спасти своего «сына» Платона, мальчика не просто рассерженного, но с психопатическими отклонениями личности. Повествовательная формула «Бунтаря без причины» - молодой герой приходит в «мир» (новый город, новая школа, новый класс, новая компания), который не принимает его, герой пытается менять мир, но и мир меняет героя – остается и сегодня самой распространенной

в фильмах о молодежи и подростках. Эта событийная канва, по сути, представляет процесс социализации, так или иначе проходимый каждым членом социума.

Пародийно переосмыслена эта формула в откровенно эксплуатационной картине 1958 года «Секреты средней школы» режиссера Джека Арнолда. Тони Бейкер еще не успевает зайти в здание своей новой школы, как уже затевает драку на стоянке. Попутно он успевает понять, кто из будущих соучеников уже давно употребляет марихуану. Затем Тони дерзит учителям, курит в кабинете директора, затевает драку с ножом в раздевалке. Все перечисленные сцены, ситуации являются обязательными составляющими фильма о школе, а поведение Тони настолько вызывающее, что кажется намеренно пародией на Джима Старка. Но для подобного поведения у Тони есть причина – он хочет влиться в местный наркотический бизнес, быстро выясняет кто, что и кому продает, и также быстро переходит от марихуаны к героину. Но в финале испуганные родители могут вздохнуть спокойно – Тони оказывается Майком, молодым агентом³⁵ по борьбе с наркопреступностью, которому удастся обезвредить целую банду торговцев смертью. Образ несовершеннолетнего преступника и наркомана остается всего лишь маской, которую приходится «надевать» некоторым добропорядочным молодым людям в процессе взросления. Сюжет картины Арнольда подчеркивает перформативность молодежной культуры, жизни, манеры поведения подростка. За юношеским возрастом социально «закрепляется» определенная (провоцирующая) манера поведения, бунтарские настроения, жажда ощущений и отсутствие страха смерти.

На уровне хронотопа рассмотренные выше картины развивают модель, начавшую формироваться в 30-е годы. Мир подростков – это мир периферии, мир задних дворов и проселочных дорог. Центром этого мира является школа, где

³⁵ Сюжет с внедрением молодого спецаргента в школу, где ему удастся завершить не пройденные ранее ступени инициации, а также побороть преступность, стал особенно популярен в последние два десятилетия («Нецелованная» (1999) реж. Радж Госнелл, «Мачо и ботан» (2012) реж. Фил Лорд, Кристофер Миллер)

самым важным оказывается то, какая у тебя машина и какое место на парковке она занимает. Но также это и мир пустоты, одиночества, безвременья, похожий на заброшенный дом, где трое героев «Бунтаря без причины» находят убежище. Джим Старк бунтует против рутины, против упорядоченности и поэтому в его мире время не циклично, но напротив, линейно, и разворачивается стремительно, ему не дается ни минуты отдыха, ни секунды на раздумье. На экране перед зрителем проходят три ночи из жизни героя и ни одну из них он не спит. Уроки и прочие обязанности не играют в этом мире никакой роли. Перед нами разыгрывается трагедия вселенского масштаба, неслучайно школьники идут на экскурсию в планетарий...

Обязательным для всех молодежных фильмов 50-х годов был эпизод гонок (drag race), проходящих на заброшенных пустырях, под недостроенным мостом, в котловане — заброшенных человеком местах, где сохранились следы его разрушительного присутствия. В то же время у подростков есть и свое публичное пространство — кафе и даже клуб, где можно танцевать между близко расставленными столами, есть мороженое и пить имбирный эль.

Совсем другая повествовательная формула развивается в картине «Школьные джунгли» (1955) режиссера Ричарда Брукса. В определенном смысле она наследует сюжет об исправительном учебном заведении, но только здесь пришельцем в новое, уже сформированное сообщество оказывается не тот, кого нужно «изменить», но тот, кто должен это сделать — учитель. Молодой, часто неопытный преподаватель приходит в школу, славящуюся своими неуправляемыми учениками, жестокими нравами, тюремными взаимоотношениями³⁶. Заходя в класс как в клетку с дикими зверями, он должен зародить в них искру человеколюбия и жажды знания. Учителю Дадье, недаром он был на войне, это все же удастся, но в чрезвычайно драматических

³⁶ Дэвид Консидайн так описывает эту формулу: «...учитель знакомится с классом, учитель завоевывает класс, учитель теряет класс, и вновь возвращается его». (Condidine, D. The Cinema of Adolescence. New York, McFarland. 1985. P. 113). Изложенная так формула позволяет заметить схожесть динамики развития данной формулы с повествованием классической романтической мелодрамы.

обстоятельствах, чуть не потеряв своего еще не рожденного ребенка. В данной повествовательной формуле новым в сообществе, микросоциуме оказывается учитель, но его задача, напротив, не измениться самому, сохранить свои убеждения и веру в человечность, но изменить мир, способ существования, который сложился, в плохом классе, школе, интернате³⁷.

Хронотоп, создаваемый в картинах, построенных по повествовательной формуле «учитель-реформатор³⁸», обычно противоположен формуле «новый ученик». Это хронотоп плохого квартала, где живут иммигранты, преступники и маргиналы. Так же, как и хронотоп маленького городка в рамках молодежного фильма, эта модель начала формироваться еще в 30-е, в декорациях, состоящих из нескольких подъездов, магазинчика и темного проулка. Таким образом, создавалось ощущение клетки, из которой обреченным героям не выбраться в большой мир. Частью этого хронотопа являлась и тесная, грязная квартирка, где обычно обитал пьяный отчим. С годами этот хронотоп расширялся, усложнялся, а с развитием хип-хоп культуры стал по-своему привлекательным.

Необходимо отметить, что основной проблемой молодых героев в фильмах 50-х годов взрослые авторы видят в отсутствии отцовской фигуры, в буквальном или метафорическом смысле. Трансформация героев происходит через нахождение такой фигуры, через принятие законов взрослого социума, либо через принятие на себя отцовских функций как таковых.

Как отмечает культуролог Чарльз Акланд, в 1950-е начинает формироваться образ «молодежи в кризисе», точнее сама молодость становится символом кризиса. Кризиса как личностного, так и общественного; пороки молодых людей выявляют проблемы социума. С другой стороны, как подчеркивает Акланд, называя постоянное воспроизводство в медиа образов «плохих подростков»,

³⁷ Отсутствие позитивной динамики в рамках данной повествовательной модели в американском кинематографе практически исключено, можно вспомнить только сравнительно новую картину «Учитель на замену» (2011) реж. Тони Кей, где герою-учителю не удастся помочь ни большинству своих учеников, ни себе самому.

³⁸ Reforming teacher, в терминологии Тимоти Шэри.

несовершеннолетних преступников и наркоманов, «культурной политикой», подросток – это сконструированное понятие, «Другой по отношению к взрослому миру, в то же время, являясь объектом повышенного интереса, желания, для культуры в целом. Молодость, таким образом, одновременно, считается источником трансгрессии и почитается»³⁹.

В 1950-е подростки, их мир и их образ жизни оказались резко противопоставлены социуму. Подростковая трансформация в фильмах данного периода происходит через борьбу: либо герой-одиночка борется с обществом за право жить по собственным правилам, либо общество борется с асоциальными героями, угрожающими существующему порядку. Первый вариант формулы предполагает, что окружающая реальность претерпевает определенные изменения вследствие «борьбы», взаимодействия с героем (и, возможно, становится лучше). Второй (гораздо более распространенный вариант) предполагает изменение героев обществом, перевоспитание с последующей благополучной социализацией.

Повествовательная формула: 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. 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. В картине «Бунтовщик без причины», являющейся

³⁹ Acland, Charles. Youth, Murder, Spectacle. The Cultural Politics of Youth in Crisis. – Boulder, Westview Press, 1995. 176 p.

исключением для периода 1950-х годов, применяется (формируется) формула трансформации через борьбу с социумом, порядками взрослого мира.

Хронотоп: Хронотоп подросткового мира как периферии в 1950-е годы получает детальное развитие, при этом, учитывая криминальную деятельность героев-подростков, эти пространства постепенно отделяются от присутствия социума. Молодежь проводит время на лоне природы или в заброшенных помещениях, а также в питейных заведениях для маргиналов. В «рок-н-рольных» фильмах для танцев и вечеринок приспособляются старые сараи или подпольные кафе. 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)

С начала 60-х годов молодежная тема в кинематографе переходит на новый уровень, получает новое признание и значение. В 1961 году на экраны Америки выходит «Вестсайдская история» режиссеров Джерома Роббинса и Роберта Уайза, мюзикл о современных Ромео и Джульетте. Впервые история о подростках, разворачивающаяся в подчеркнуто современных, урбанистических декорациях, затрагивающая остросоциальные и злободневные проблемы, была рассказана языком мюзикла, признанного голливудского жанра.

Описанный выше хронотоп плохого района в «Вестсайдской истории» приобретает законченную форму, которая используется и по сей день. Основные пространства данного хронотопа – улица, баскетбольная площадка, тупик с мусорными баками, пожарная лестница (где происходит объяснение в любви). Молодые люди (а в данном случае молодые и работающие люди) живут по ночам,

поэтому основные события фильма разворачиваются в темноте. Только под покровом ночи герои могут быть сами собой, соревнуясь в танцах⁴⁰, доказывая свое право на место в мире и на любовь.

Сюжет Шекспира, положенный в основу «Вестсайдской истории», в определенном смысле можно отнести к формульным нарративам, достаточно часто используемым в «молодежных» фильмах, будь то современная экранизация («Ромео+Джульетта» (1996) режиссера База Лурмана) или вариация на тему («Вам и не снилось» (1980) режиссера Ильи Фрэза). Более важным аспектом кажется то, что действие разворачивается в среде молодых иммигрантов, именно разница культур препятствует счастливой любви Марии и Тони. Процесс объединения молодежи с другими маргинализированными слоями населения был запущен еще в первые послевоенные годы⁴¹, но своего пика достигает в 60-е, в форме антивоенного движения хиппи, к которому присоединяются другие угнетенные группы населения, борющиеся за свои права.

Несмотря на то, что именно 1960-е стали десятилетием окончательного формирования молодежи в особую субкультуру, способную влиять на социальную и политическую жизнь (антивоенное движение в Америке, студенческая революция во Франции), фильмы для молодежи в этот период практически не снимаются. Большую роль в данном случае сыграла антикапиталистическая настроенность большей части молодежи, жаждущей революции. Кинематограф для них был исключительно коммерческим искусством, неспособным удовлетворить их потребность в искренности, непосредственности переживаний.

Кинематограф словно пытался оправдать ожидания молодежи, иронически изображая гражданский протест и расширение сознания. Если одним из основных конфликтов молодежного фильма является борьба индивида и общества, попытка

⁴⁰ Танец в картине является главной формой самовыражения молодого человека: с его помощью он соревнуется, выясняет отношения, доказывает свою правоту, объясняется с любви или выражает ненависть.

⁴¹ Вместе с формированием первого явления контркультуры – битников.

вписаться в него или переделать, то в 60-е этот индивид обрел силу и голос миллионов. Сатирическая антиутопия «Дикари на улицах» (1968) режиссера Барри Шира вновь эксплуатирует страх взрослых перед молодыми, теперь вполне оправданный. Макс Фрост, 22 года, музыкант, миллионер, сбежавший от безвольного отца и глупой матери, возглавляет движение за права молодых. Фрост и его компания (афроамериканец, азиатка, парень без руки, наркоманка, гомосексуалист – представители всех маргинализированных слоев) требуют право голосовать с 14 лет и, пользуясь беспрецедентной поддержкой, добиваются желаемого. Макс становится президентом, а всех взрослых старше 35 лет отправляют в спецлагеря, где они содержатся пожизненно, вынужденные постоянно принимать ЛСД.

По мнению исследователя Томаса Доэрти, в 60-е годы происходят существенные изменения, «подростки становятся молодежью, их субкультура контркультурой», и наркотики являются ее основополагающей частью. Появляется целое направление эксплуатационных фильмов, основой привлекательности которых является показ героев, принимающих наркотики, и страшных последствий – безумие, физическое и моральное разложение – которые за этим следует, как в фильмах «Беспорядки на Сансет-стрит» (1967) режиссера Артура Дрейфусса и «Трип» (1967) режиссера Роджера Кормана. Это вариация формульного повествования трансформации, от невинности к разложению, от полноты жизни к смерти. Она получит распространение в мировом подростковом кинематографе, например немецкая «Я Кристина» (1981) режиссера Ули Эделя или отечественная «Трагедия в стиле рок» (1988) режиссера Саввы Кулиша. С другой стороны, многие картины, эксплуатирующие образ хиппи, оказывались комедиями, высмеивающими детей цветов, например в фильме «Я люблю тебя, Элис Б. Токлас» (1968) режиссера Хи Эвербека.

Восстание детей против угнетения взрослыми – еще одна распространенная повествовательная формула, обычно использующаяся совместно с хронотопом закрытого учебного заведения, появившаяся уже в фильме «Ноль за поведение»

(1933) Жана Виго. В 60-е данная формула получила особое распространение в таких известных фильмах как британский «Если...» Линдсея Андерсона (1968) или «Земляничный манифест» (1970) режиссера Стюарта Хагманна. При этом фильм Андерсона снят в сатирическом ключе, и бунтующие ученики кажутся ничем не лучше своих угнетателей - воспитателей. «Земляничный манифест» (получивший приз жюри Каннского фестиваля), фильм с размытым, ослабленным нарративом⁴², повествует о пути одного хорошего парня к гражданскому протесту, романтизируя молодежную контркультуру 60-х. Сюжет «Земляничного манифеста» вряд ли возможно отнести к какой-либо формуле, повествование дедраматизовано⁴³, лишено интриги. Но хронотоп студенческого городка, кампуса имеет для фильма принципиальное значение. Кампус – это город в городе, это крепость, в которой объявившие войну студенты обороняются от окружающего мира. В этом принципиальная разница между школой, чаще всего воспринимаемой как тюрьма, исправительное учреждение, пространство, само устройство которого навязывает каждому оказавшемуся в нем правила поведения и образ мысли, и университетом, миром свободы, пространством самовыражения, собственной территорией, защищенной от проникновения взрослых законов.

В молодежных фильмах 1960-х годов знаком взросления, первой ступенью инициации становится осознание своей гражданской ответственности за происходящее и необходимости революционной борьбы. В «Забриски поинт» (1970) Микеланджело Антониони встреча с революционером приводит главную героиню к осознанию собственной зависимости от господствующих классов и необходимости борьбы с ними.

Исключением, подобным «Бунтарю без причины» в 1950-е, является картина «Последнее лето» режиссера Френка Перри, снятая в 1969 году, на самом излете эпохи. Сначала перед зрителем разыгрывается любовный треугольник, легкие заигрывания и взаимные ухаживания между тремя очаровательными

⁴² Фильм снят по одноименному документальному роману о молодежных протестах.

⁴³ Хотя можно усмотреть в картине элементы одного из основных советских повествовательных формул – путь героя в революции.

подростками, двумя парнями и девушкой. Первая часть фильма воссоздает картины великолепного лета и молодости на берегу океана, так что можно не замечать странной жестокости героини Сэнди, отказывающейся отпускать на свободу спасенную ребятами чайку. Однажды чайка кусает Сэнди, и на следующий день мальчики находят ее убитой. Но даже такой поступок не способен отвлечь их от привлекательной девушки. Вскоре в компании появляется еще один участник – Рода, толстушка с брекетами на зубах, скромная, боящаяся воды, добрая и справедливая девочка. Тиран и манипулятор Сэнди легко управляет парнями, но теперь ей нужно сломать и личность Роды. Тем более что один из парней, Питер, проявляет к незадачливой девушке симпатию. Страшный финал, аналогов которому не найти в рамках данного тематического направления предыдущих десятилетий, уводит подростковый фильм на территорию настоящей драмы. Дэн насилует Роду, пока Сэнди и Питер держат ее, эта сцена настолько шокировала прокатчиков картины, что ей был присвоен порнографический рейтинг. Подросток предстает на экране в своем новом образе, в чем-то соотносящемся с молодыми героями 50-х, но гораздо более реалистичном и психологически точном. Жестокий садист, маленький дикарь, не желающий знать законов взрослого, цивилизованного мира. В данном случае сложно говорить о трансформации как таковой, скорее о постепенном раскрытии характеров, образов: очаровательные, полные витальной силы подростки, постепенно оказываются жестокими зверьями, убийцами и насильниками, не знающими угрызений совести.

Необходимо отметить мотив малодушного возлюбленного, появляющийся в этом фильме и очень распространенный в подростковом кино. Питер помогает Роде учиться плавать, он веселит девушку, целует ее и признается в симпатиях. Но только когда Сэнди и Дэна нет рядом. Питер не выдерживает давления, постоянно пасует перед жестокими манипуляциями Сэнди и прямолинейной грубостью Дэна, его идентичность отобрана более сильными, также как умение летать у чайки, посаженной на привязь. В это последнее лето Рода переживает не

только физическое и моральное насилие, но и предательство человека, которого она полюбила, совсем как Лена Бессольцева в злополучные осенние каникулы.

Из двух возможных концепций молодости – подросток – это лучший человек и подросток – это еще не совсем человек, – картина склоняется ко второму ответу. Но разочарование в молодости, своеобразное прощание с ней пронизывает фильм ностальгической интонацией, легкой дымкой воспоминаний о песке в волосах и соли на губах. В фильме создается хронотоп лета или вернее последнего лета, которое решает и определяет всю дальнейшую жизнь и остается самым ярким воспоминанием о юности. В жизни ребят нет родителей или взрослых (только в качестве теней или голосов из-за двери), сложно сказать, когда заканчивается один день и начинается другой. Они постоянно на пляже или в воде, летние домики, в которых они прячутся от жары, пусты, необжитые – это место временного пребывания, в котором никто не может остаться надолго.

В молодежных фильмах 1960-х годов одновременно сосуществует и восхищение молодостью, витальностью, силой эмоций, открытостью и красотой (из которых создается коммерчески привлекательный образ), и страх перед молодежью как перед социальной силой (протестное движение), новой и значительной частью общества, живущей по собственным законам, которую невозможно игнорировать.

Повествовательная формула: Формула трансформации через борьбу приобретает 1960-е 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 отображении их жизни.

Преобладающий хронотоп: В 1960-е одним из вариантов подросткового хронотопа становится пространство и время университетского кампуса, зачастую являвшегося источником революционных настроений.

3.4. Кризис молодежной культуры (1970-е годы)

Большинство зарубежных исследователей подросткового фильма уделяют наибольшее внимание 50-м годам, когда жанр (или формула) впервые сформировались, и 80-м, когда это направление достигло наибольшего расцвета, и фильмы о школьниках и молодых людях стали лидировать в прокате и количественно, и качественно. При этом 70-е считаются затишьем, последовавшим после разочарования в молодежных революциях 60-х. Тем не менее, важность этого периода нельзя недооценить — именно в этот период появляется несколько картин, в которых формула подросткового кино сознательно воспроизводится, ее конвенции, повествовательные и изобразительные особенности используются как жанровые, или пародируются. Дебют Джорджа Лукаса, «Американские граффити» 1973 года повествуют о событиях выпускной ночи 1962 года. Два главных героя уже поступили в колледж и должны утром покинуть родной город. Последняя ночь детства, выпускной вечер, является распространённой драматургической ситуацией в подростковом кино и литературе. Лукас переносит действие на 10 лет в прошлое, добавляя к присутствующему в этой прощальной ночи ощущению невосполнимой утраты, финала, который никогда не бывает достаточно триумфальным, интонацию элегической ностальгии, столь распространённой в произведениях о молодежи. Герои — стереотипический набор персонажей — карьерист, отличник, глупая, разбитная красавица, хорошая девушка, есть откровенно пародийный рок-н-ролльщик, ветеран гонок на старых машинах. В подобных по интонации картинах — бесконфликтных, лишённых антагонизма — главный герой обычно

является просто самым нормальным и самым хорошим парнем. И он не хочет уезжать из любимого городка, но ему дана вся ночь, чтобы передумать. Следуя подростковой формуле, каждый герой должен измениться, стать своей противоположностью: карьерист решит не уезжать в колледж, отличник добьется внимания девушки и не побоится ввязаться в драку, рокер проявит доброту к некрасивой девчонке и прочее. Уехать решится только главный герой, самый нормальный, поэтому ему больше нечего делать в тесном мирке крошечного города с его тихим безумием. Мир подростков в картине Лукаса – это снова мир провинциального города, его центр – закусочная быстрого питания; главное развлечение молодежи – просто кататься по улицам, пытаясь знакомиться друг с другом. При этом замкнутость этого мира и его условность дополнительно подчеркнуты, ведь это не реальность, но воспоминания взрослого человека о своей молодости. Слишком ярко светит огромная вывеска с названием кафе, сияют в свете слишком ярких фонарей начищенные до блеска капоты машин, слишком условно поведение персонажей и слишком «детские» у них проблемы.

Если «Американские граффити» были ностальгическим воспоминанием, то вышедший в 1978 в картине «Бриолин» режиссера Рэндала Клейзера, стал коммерчески просчитанным вариантом ностальгии для всей нации. История любви Дэни и Сэнди разворачивается в 50-е, когда девушки носили пышные юбки, а парни не выходили из дома без расчески, чтобы поправлять кок, все танцевали сложные акробатические танцы и участвовали в гонках. Но важнее в данном случае то, что «Бриолин» не только воспроизводит в гротескном виде все внешние элементы молодежных картин 50-х годов, в картине на уровне сюжета заключена ирония над повествовательной формулой подросткового фильма. Дэни и Сэнди познакомились на каникулах, их отношения были полны нежности и романтики, но когда девушка приходит новой ученицей в школу, где уже учится возлюбленный, отношения оказываются под угрозой. Дэни – рокер и модник, в компании своих друзей он не может вести себя нежно и деликатно. Но любовь сильнее – и, увидев любимую девушку в компании спортсмена, Дэни сам

пытается заняться спортом. Идея трансформации (как основы взросления), лежащая в основе подростковой повествовательной формулы, в этой картине используется в качестве дополнительного визуального аттракциона. Сначала Дэни пытается стать «качком» и правильным парнем, затем, в финале, Сэнди предстает «крутой девчонкой» в лосинах и с сигаретой в зубах. На самом деле никто не меняется и это понятно, ведь время в воспоминаниях остановилось, герои никогда не вырастут и не закончат школу. Проблемы, стоявшие так остро в картинах 50-х годов, либо вовсе не существуют, либо являются поводом для шутки, для улыбки, ведь все это давно прошло.

При этом в «Бриолине» происходит иконографическая фиксация многих элементов подросткового хронотопа. Действие разворачивается исключительно в знаковых местах, помимо школы это кафе, кинотеатр под открытым небом, автомастерская, водохранилище, девичья спальня, в финале – парк аттракционов. Это мир абсолютно «подростковый», молодежный, ни один родитель ни разу не попадает в кадр, даже на танцевальном конкурсе за героев переживают официантки кафе, где ребята проводят время.

Также «Бриолин» запомнился многим зрителям из-за появления в нем компании девушек в одинаковых розовых куртках с надписью «Розовые дамочки» на спинах. Конечно, компании злых девчонок, под предводительством главной красавицы школы, появлялись в подростковых фильмах и книгах и раньше, но впервые их общность была подчеркнута таким образом. «Розовые дамочки» - это школьная клика, главный инструмент школьного влияния и излюбленная тема подростковых фильмов начиная с 80-х годов. При этом образы участниц с годами менялись: Риззо из «Бриолин» - разбитная девица, любительница парней и выпивки, а Реджина Джордж «Дрянных девчонок» (2004) режиссера Марка Уотерса - помешанная на собственной внешности жестокая интриганка и манипулятор.

Полной противоположностью описанным выше картинам (а также романтическим зарисовкам из жизни интеллигентных нью-йоркских школьников

«Джереми» режиссера Артура Бэррона и «Богатые детки» режиссера Роберта М. Янга) стала картина 1979 года «Через край» режиссера Джонатана Каплана. В основу сценария легла серия документальных репортажей о небывалом росте подростковой преступности и вандализма. Снятый фильм был сначала запрещен к показу, потом все же вышел в прокат ограниченным тиражом. Позднее картина станет культовой классикой, Курт Кобейн, важнейшая фигура для молодёжной культуры 90-х годов, скажет, что именно эта картина определила его жизнь (и вдохновила на создание клипа на песню Smells Like Teen Spirit)⁴⁴.

Юные герои «Через край» живут в пригороде, их дома, шикарные особняки и многоэтажки социального жилья для малоимущих, одиноко возвышаются над бесконечными голыми полями, степью. Вся надежда была на строительство кинотеатра и боулинга, но взрослым оказалось выгоднее продать землю под промышленный парк. Землю, на которой стоит молодежный клуб – заброшенный ангар, где ребята пьют пиво и играют в бильярд, и делают, что хотят. Противостояние взрослым для них естественное состояние. А взрослым иногда хочется, чтобы их просто не существовало.

Впрочем, главным героем и в этой картине является хороший, нормальный мальчик. Но дружит он с настоящим «плохим парнем», Риччи Уайтом, чья мама-одиночка и бывшая хиппи не очень переживает, когда приходится вновь забирать сына из полиции. В таком формате – постоянные задержания, угрозы исправительной колонией – и проходит воспитательная работа. Но однажды Риччи будет застрелен полицейским, и противостояние перейдет в открытую войну.

Хронотоп «Через край» - время-пространство скуки, безвременья и безделья. Ребятам некуда пойти, и они проводят дни и ночи в ангаре и в поле рядом с ним, устраивают себе тайные убежища в недостроенных домах. Дни сменяются ночью, но это один бесконечный день, который не на что потратить.

⁴⁴ St. Thomas, Kurt. Nirvana: The Chosen Rejects. New York, St. Martin's Griffin, 2004. 103-104 pp.

Разве только на разрушение и мелкое вредительство: забираться в чужие дома и хватать там, что придется. Так они однажды нашли пистолет, который стоил Риччи жизни.

Создатели фильма «Через край», в отличие от многих других авторов подросткового кино пытаются дойти до сути, вскрыть истинные причины войны взрослых и подростков, при этом используя формульные повествовательные элементы. Начиная с пары главных героев, хорошего и бедового, богатого и бедного, затем добавляя к этому юношескую любовь к неблагополучной девчонке, перед нами разворачивается история одного парня, который перерос своих родителей, но не хочет жить их жизнью. В итоге трансформация здесь оказывается не путем одного героя, но карнавальным перевоплощениям всех подростков во взрослых, в тех, кто наказывает. Дети запирают своих родителей в школе, а сами разрушают их машины и все, что попадает им на пути. Главное обвинение: деньги и вещи, и статус для взрослых важнее людей. Но маркерами взрослого положения по-прежнему, как это было и в 1930-е, и 1940-е, являются именно вещи, создающие статус взрослого. Таким образом, картины 1970-х годов явно отображают ситуации кризиса взросления как социализации, постепенного вхождения в социум взрослых. Молодые герои либо остаются в ностальгической утопии подросткового мира 1950-х годов, либо охотно принимают манеру поведения взрослых и их потребления. Либо остаются в неприглядной реальности, в качестве маргиналов, не принимающих устройство социума и не принятых им.

Повествовательная формула: 1970-е знаменуют 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. Противостоят этим идеализированным представлениям

фильмы, реалистически отображающие реальность, в которой живут подростки, но возможность трансформации поставлена под сомнение. Проблемы юности продолжаются во взрослых, граница между поколениями стирается.

Хронотоп: Два основных хронотопа 1970-х годов – это идеальный маленький городок 1950-х и недостроенные новые районы, «плановые города»⁴⁵. В первом случае пространство больше напоминает парк аттракционов, а время развивается нелинейно, переходя от одного ностальгического развлечения к другому. Во втором – практически непригодно 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.

3.5. Формализация визуального и драматургического в молодежном фильме (1980-е годы)

1980-е годы можно назвать десятилетием формирования поп-культуры в ее современном виде. Блокбастер становится основным форматом голливудского фильма, поп-музыка превращается в огромную индустрию, получающую наибольшую прибыль от продажи атрибутики с изображением исполнителя, а не музыкальных записей. Таким образом, роль подростков как основной аудитории с каждым годом увеличивалась. 1980-е годы побили все рекорды по количеству фильмов, снятых о подростках и для них, но, на самом деле, лишь немногие из этих картин можно отнести к жанровой общности подросткового кино в полной мере.

Ввиду огромного количества фильмов имеет смысл описать лишь основные тенденции, отразившиеся на дальнейшем развитии подросткового фильма. С

⁴⁵ Плановый город (также новый город) — город или посёлок, быстро, но при этом планомерно созданный на ранее неосвоенной человеком местности.

одной стороны, все большая свобода в изображении подростковой сексуальности, например, в «Быстрые перемены в школе Риджмонт» (1982) режиссера Эми Хекерлинг, постепенно становится откровенной эксплуатацией как собственно пубертатной одержимости сексом, так и образа озабоченного подростка как объекта иронии и злой сатиры. В «Рискованном бизнесе» (1983) режиссера Пола Брикмана, герой Тома Круза в отсутствие родителей, превращает собственный дом в элитный бордель; менее известные фильмы, такие как «Класс» (1983) режиссера Льюиса Джона Карлино и «Моя наставница» (1983) режиссера Джорджа Боуэrsa, эксплуатируют сюжет о школьнике, вступающем в отношения с взрослой женщиной. В картине 1984 года «Сексуальные движения» режиссера Джима Сотоса, впервые представлена ставшая уже распространенной повествовательная формула: несколько друзей-школьников спорят, кто первым лишится девственности, как, например, в картине Рональда Ф. Максвелл «Маленькие прелестницы» (1980).

«Лисички» (1980) режиссера Эдриана Лайна, повествуют о жизни 4-х одиннадцатиклассниц, их разном пути к взрослению. Четыре подруги: умная и рассудительная, красивая и капризная, инфантильная и скромная, и стремящаяся к саморазрушению неформалка ищут свое место в мире взрослых. Хотя мир взрослых в данной картине, как и в большинстве картин 1980-х годов, понятие относительное: Джинни, героиня Джоди Фостер, по сути, выполняет родительские обязанности по отношению к собственной матери, невротичной женщине, все еще пытающейся закончить колледж. Джинни выглядит уверенной и спокойной, все время за рулем, пытаясь спасти юную алкоголичку Энни от гибели. Проблемы, с которыми сталкиваются девочки, едва ли можно назвать подростковыми, но при этом они не могут получить независимость, столь ими желанную. Весь фильм героини пытаются найти возможность снять квартиру и жить вместе, но все их старания упираются в их экономическую зависимость, хотя создатели фильма подчеркивают явную условность разделения на взрослых и подростков.

Отсутствие былого социального противостояния между детьми и родителями, старыми и молодыми делало разделение на возрастные классы практически незаметным; отсутствие основного конфликта, образующего повествовательную формулу подросткового кино, приводит к парадоксальным результатам. Из всего огромного количества молодежных фильмов, снятых о школьниках в 1980-е, едва ли треть использует повествовательную формулу подростковой трансформации. Если нет разницы между взрослыми и молодыми, исчезает необходимость трансформации, осуществляемой через конфликт. Герои фильмов 80-х годов не меняются, но только набираются опыта, улучшают свои социальные навыки.

Этот процесс хорошо заметен в уже упомянутой выше картине «Быстрые перемены в школе Риджмонт», снятой по документальной книге Кэмерона Кроу о жизни настоящих школьников. При этом центром, основным пространством взаимодействия юных героев являются не школьные коридоры, но торговый центр, где они работают после уроков. Пиццерия, кинотеатр, фаст-фуд, круглосуточный магазин – здесь проводят свое рабочее время и отдых герои-школьники, которых не интересует ничего кроме секса, взаимоотношений. О будущей профессии, о желаемом образе жизни они не задумываются – очевидно, что для большинства из них все останется также и через 10 лет. Таким образом, предметом изображения в фильме является не жизнь подростков, но жизнь нового рабочего класса – обслуживающего персонала. В фильме используются элементы хронотопа подросткового мира – первое свидание, сцены в кабинете истории, выпускной вечер, сцена в бассейне, но на уровне повествования «Школа Риджмонт» не использует повествовательную формулу взросления и трансформации⁴⁶.

Настоящим лидером в подростковом кино в 80-годы стал Джон Хьюз, режиссер и сценарист многих фильмов о школьниках и молодых людях, создавший свой фирменный стиль и являющийся объектом подражания по сей

⁴⁶ Главная героиня никак не меняет своей манеры поведения после случайного секса и аборта.

день. Но при попытке анализа повествовательных формул, использованных Хьюзом в своих работах, становится очевидно, что в большинстве случаев мы имеем дело с мелодраматической повествовательной формулой, в основном это любовная история, в которой герои принадлежат к разным социальным классам. В картинах «16 свечей» (1984) и «Милашка в розовом» (1986), главная героиня (в исполнении Молли Рингвалд), креативная, самостоятельная и забавная, влюбляется в парня из богатой семьи. После серии забавных приключений и комических ситуаций любовь торжествует над классовыми предрассудками. В фильме по сценарию Хьюза «Что-то прекрасное» (1986) режиссера Ховарда Дэйча, героем становится парень, одаренный художественно, но происходящий из недостаточно обеспеченной семьи, и питающий чувства к главной красавице школы. На этот раз формула осложняется: в итоге, герой выбирает девушку своего круга, при этом помогая красавице и всей школе осознать испорченность богатых детишек, на которых все привыкли равняться.

Другая известная картина Хьюза, «Выходной Ферриса Бьюллера» (1986), - задорная, легкая комедия об изобретательном прогульщике и его друзьях, по сути, тоже не является подростковым фильмом. Безусловно, основным драматургическим мотивом повествования, источником всех комических ситуаций является необходимость преодолевать препятствия, возведенные на пути героев взрослыми в школе и, в гораздо меньшей степени, родителями. При этом у главного героя нет никаких проблем: он хорошо учится, у него есть любимая девушка, одноклассники его любят и уважают так же, как и родители. Он умен и изобретателен, находит особое удовольствие в возможности обойти школьные запреты. Единственный противник Ферриса – школьный завуч – подвергается постоянному осмеянию, а все его попытки поймать ученика приводят к полному фиаско. Но и этот конфликт исключительно карнавальный, рассчитанный на комический эффект. Феррису не с кем бороться и незачем меняться, он и так прекрасен, при этом выходной он мог взять и на работе.

Только «Клуб Завтрак» (1985) Джона Хьюза можно назвать по-настоящему подростковым фильмом, использующим как повествовательную формулу, так и хронотоп школы. Пять стереотипных школьных персонажей⁴⁷ наказаны – им приходится провести в школе весь выходной день. За этот день они научатся говорить о себе и понимать других, научатся доверять и дружить, выйдя за пределы навязанного им образа мыслей и поведения. Красавица полюбит хулигана, спортсмен увидит красоту странной девчонки изгоя, а замученный давлением родителей отличник сможет противопоставить себя взрослым в сочинении, которое ребята доверяют ему писать за всех. Многие современные исследователи «жанра» критикуют Хьюза, указывая на то, что предложенные им решения подростковых проблем (неблагополучные родители, излишний контроль, низкая самооценка, отсутствие базовых социальных навыков) нереалистичны, поверхностны и мелодраматичны. Трансформация, произошедшая с героями, лишь видимость и завтра в школе все будет по-прежнему. Но все же «Клуб Завтрак» является настоящей классикой жанра подросткового кино, талантливо использующий все наработки этого направления, не превращая в клише.

При обилии картин на молодежную тему, только в нескольких фильмах 80-х годов появляются настоящие проблемы подростков, и воспроизводится их повседневная реальность. Одним из таких фильмов стал «Берег реки» (1986) режиссера Тима Хантера, своеобразный ответ картине «Через край» в условиях 80-х годов⁴⁸, в основу сюжета которого также лег реальный случай – убийство шестнадцатилетней девушки своим одноклассником. Шокирующей подробностью оказался тот факт, что юный убийца показывал лежащий на берегу реки труп друзьям и просто знакомым, но из почти 40 человек, видевших тело в течение двух суток, лишь один обратился в полицию. И если раньше проблема с

⁴⁷ Красавица, спортсмен, отличник, хулиган и девушка-изгой

⁴⁸ Интересно отметить сходство в оригинальном названии *Over the Edge* и *River's edge*; режиссер «Берега реки» Тим Хантер был одним из соавторов сценария «Через край».

молодежью была в их излишней эмоциональности, избыточных реакциях, то теперь взрослых пугало абсолютное безразличие к своей и чужой жизни⁴⁹.

Несовершеннолетний убийца, не могущий шагу ступить без алюминиевой банки пива, между делом объявляет в компании, что ночью задушил общую подругу. Лидер компании, невротик Лейн, пытается помочь другу и замести следы, руководствуясь соображениями товарищества и молодежной солидарности. Но помощь и спасение никому не нужны. Другой участник их компании, Мэтт, не может забыть взгляд мертвой девушки и все же обращается в полицию. Именно с Мэттом, в исполнении Киану Ривза, связана позитивная линия повествования, сюжет трансформации. Парень живет с мамой, отчимом, младшим братом и маленькой сестренкой; брат в свои 12 лет уже выкуривает несколько косяков в день и целые дни проводит на улице, пытаясь познакомиться с местными преступниками. Обращение брата в полицию мальчик воспринимает как предательство и хочет его убить. В финале Мэтту удастся привести брата в чувство, отобрав пистолет и заняв, если не отцовскую, то позицию старшего. Мэтт противостоит и безразличному отчиму, и власти Лейна, решающего, что они должны делать (и за это ему достается благосклонность девушки). Мэтт может чувствовать и сострадать и в данном случае это трансформация от полной апатии и бездействия к проявлению собственной инициативы.

Хронотоп «Берега реки» это уже знакомое время-пространство пригорода, причем бедного, где единственное развлечение – курить траву. Дом – это пустое, грязно-серое пространство, в которое входят и выходят, поэтому ребята предпочитают ночевать в спальнях мешках на траве. В школу они ходят, но не на уроки; если Феррису Бьюллеру нужна была сноровка и изобретательность, чтобы прогулять один день в школе, то отсутствие, как и присутствие героев «Берега реки» на уроках никто не замечает. Это очень маленькое, очень замкнутое, бурое

⁴⁹ Лоуренс Гроссберг, известный исследователь молодежной культуры так определял настроение подростков в 1980-е: «агрессивное безразличие, ироническое отстранение от любых обязательств». Grossberg, L. *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge, 1992. p. 352.

и грязно-зеленое пространство, состоящее из парка, школьного двора и круглосуточного магазина. И берега реки. Время здесь практически не существует, ведь ничего не происходит и даже убийство не способно что-либо изменить почти не для кого.

Роль дилера Фека, продающего героям траву, исполняет Деннис Хоппер, герой которого когда-то тоже убил девушку и теперь никогда не выходит из дома (он уверен, что его все еще ищет полиция). В фильме не раз подчеркивается принадлежность Фека к контркультурному поколению 60-х, он был байкером и путешествовал по стране. То есть, в определенном смысле Хоппер продолжает свою роль из культового «Беспечного ездока» (1969) собственного авторства, пришедшего к середине 80-х в состояние полной деградации. Более того, плачевное состояние молодежи, по логике создателей, оказывается следствием незавершенной революции, брошенной безответственными хиппи. Последнюю часть фильма два убийцы, молодой и старый, проводят вместе, в итоге Фек убивает свое символическое порождение, мотивируя это тем, что парень не любил свою жертву. Злая ирония над поколением, предлагавшим заниматься любовью, а не войной.

Критика поколения 60-х играет большую роль в картине «Сделай погромче» (1990) режиссера Аллана Моила: родители - бывшие хиппи, а теперь успешные административные работники перевозят Марка (в исполнении Кристиана Слейтера) из Нью-Йорка в пригород Феникса, штат Аризона. Марк зол на них, он не может найти друзей в новой школе, и от одиночества и фрустрации создает пиратскую радиостанцию. Из подвала дома своих родителей он ведет передачу, в которой критикует школу и все общество в целом, и его передачу слушает каждый подросток. При этом в школе Марк не может проронить ни слова.

В «Сделай погромче» повествовательная формула подростковой трансформации использована на двух уровнях, как трансформация главного героя и всего молодежного сообщества. Марк должен научиться говорить со сверстниками не только через радиопрограмму, решиться предстать перед ними в

реальности, возглавив их борьбу против взрослых. Одиноким, потерянным школьникам благодаря его программе смогли почувствовать себя общностью, осознать свои права и потребности и найти в себе мужество требовать и бороться за них.

В фильме практически нет натурных съемок, мир подростков состоит из школьных коридоров, столовой, школьного двора и собственных спален. Только самые отчаянные подростки, уже отчисленные из школы, собираются по вечерам на заброшенной спортивной площадке, чтобы слушать передачу Марка вместе. В финале все подростки собираются там (выходят из своих спален – личных миров), а Марк предстает перед ними в качестве лидера. Восторг и единение в борьбе быстро заканчиваются – Марка арестуют, но дело его живет. На финальных титрах мы слышим множество голосов, ведущих собственные передачи из разных уголков страны. Подростки должны противостоять взрослым – это залог прогресса общества, таков вердикт создателей.

При этом формула трансформации продолжает иронически переосмысливаться, например, в культовой картине Майкла Леманна «Смертельное влечение» (1989). Вся власть в школе Вестерберга принадлежит трем Хезер – главным красавицам школы – которые решают, кто на этой неделе будет популярен, а кто навсегда станет изгоем. Вероника – отличница, и помогает Хезер с домашним заданием, за это ей разрешено ходить с ними. Хезер – школьная клика, установившая свою диктатуру, но у умной Вероники не хватает духу противостоять им. В эпизоде в столовой, представляющим собой краткий курс школьной социологии, закадровый комментарий Вероники помогает зрителю разобраться в сложной иерархии этого сообщества. В столовой Вероника замечает Джейсона Дина⁵⁰, новенького, сразу стреляющего, хоть и холостыми патронами, в своих первых обидчиков. Вероника понимает, что перед ней тот, кто

⁵⁰ Аллюзия на Джеймса Дина, а также инициалы этих имен образуют сокращенную аббревиатуру JD (juvenile delinquent), несовершеннолетний преступник.

мириться с существующим порядком не намерен. С его помощью Вероника решает объявить Хезер войну.

Если «Сделай погромче», как и большинство подростковых фильмов, критиковал современное ему общество с позиции не включенного, но зависимого меньшинства, которое не может влиять на общество, но постоянно испытывает на себе его давление, то «Смертельное влечение» ставит между испорченным обществом и школой знак равенства⁵¹. Вероника пытается побороть источники и агентов школьного (иерархического) насилия – Хезер, их друзей - спортсменов, но Джей Ди просто убивает их, при этом обставляя свои преступления как самоубийства. Теперь Вероника оказывается в его власти, пытаясь противостоять прямому физическому насилию, источником которого является психопат Джей Ди.

В финале Вероника предотвращает взрыв школы, спокойно наблюдает за самоубийством Джей Ди и снимает с последней оставшейся в живых Хезер красную резинку, являющуюся символом школьной власти. Умная и рефлектирующая Вероника будет лучшей властью: первое, что она делает – приглашает вместе сходить в кино девушку-инвалида с избыточным весом, объект всеобщих издевательств. Но идея молодежного сообщества как особой субкультуры, особой социальной общности, даже особой поры в фильме подвергается сомнению. Школа и есть общество, а подростки ничем не отличаются от своих родителей.

Травестии подвергаются все основные элементы подростковой повествовательной формулы. Образ бунтаря без причины, отчаянного и ищущего молодого человека превращается в одержимого процессом разрушения психопата Джей Ди. Трансформация Вероники условна – она становится новой Хезер, то есть сама школьная иерархия (и сама идея иерархий) ею не подвергается

⁵¹ В финале Джей Ди пытается взорвать школу со словами: «...вот школа, которая самоуничтожилась не потому, что обществу было наплевать, но потому, что школа и есть общество».

сомнению. Круг проблем, которых касается фильм, – травля, самоубийства, насилие, сексуальное насилие – представлены на экране в сатирической манере, по сути, фильм ставит под сомнение идею существования неких особых проблем, связанных с подростковым возрастом. В старшей школе подросток сталкивается с теми же проблемами, которые ему придется решать всю жизнь, и в основном – тщетно, и лишь немногим удастся перейти из отличниц в лидеры, как это смогла сделать Вероника. Школа – полноценная часть общества, которое всегда меняется, но всегда остается прежним, при этом все его пороки и проблемы здесь проявлены ярче и острее.

В «Смертельном влечении» школьный хронотоп подвергается иронической стилизации, так же, как и повествовательная формула. Центр этого пространства – школа, а точнее столовая, где каждый день совершается обряд построения согласно строгой иерархии. Вероника и Джей Ди встречаются в кафе или круглосуточном магазине – единственные публичные пространства, включенные в их условный мир. Отдельный мирок – спальня каждого из героев.

Повествовательная формула: Получивший свое начало в молодежных фильмах 1970-х годов кризис фигуры, идентичности взрослого как таковой, 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, становится сексуальная активность, поэтому основным пунктом взросления становится потеря девственности. 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. Зыбкость идентичностей, взаимозаменяемость ролей отменяет возможность трансформации как окончательного перехода из одного состояния в другое. Трансформация

превращается в чехарду, бесконечную и порой хаотическую, но веселую игру масок.

Хронотон: 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 пространств, обозначающих пространство (и опять переживания) школы, то же касается пространств санкционированного и запретного досуга. Особое значение приобретает комната, личное пространство молодого героя, становящееся для него продолжением внутреннего пространства. Создание аудиоплееров, видеоманитрофонов позволяло проводить время в одиночестве, не опасаясь заскучать. В комнате подростка находятся предметы, символизирующие его возрастной статус: плакаты на стенах, молодежные журналы, тюбики крема от прыщей, новейшие технические изобретения.

Глава 4. Молодежный фильм в советском кинематографе

4.1. Сюжет перевоспитания как основная трактовка молодежной темы в советском кинематографе (1930-1940-е годы)

Прежде чем начать анализ процесса формирования и развития молодежного фильма как повествовательной формулы и особого хронотопа в рамках советского кинематографа, необходимо отметить одну важную особенность. Для культуры каждой исторической эпохи или страны характерным оказывается определенный сюжет (или повествовательная формула в принятой нами терминологии), наиболее распространенный, и наиболее полно выражающий дискурс, идеологические и эстетические установки данного периода. В монографии «Советский роман: история как ритуал» Катерина Кларк отмечает, что «основополагающей фабулой сталинского романа⁵²» является превращение незрелого в политическом смысле, но еще и просто молодого героя в коммуниста, единственного возможного положительного героя. Таким образом, сюжет трансформации как взросления (или перевоспитания) являлся не просто повествовательной формулой, характерной для определенных жанров, но основой культурного кода советского государства. В рамках сталинской культуры, по сути, не существует разницы между подростком и взрослым, ведь и тот и другой должны проделать одинаковый путь, чтобы стать сознательными гражданами своей страны, настоящими коммунистами.

Несмотря на то, что первой звуковой картиной в советском кинематографе стала все же история перевоспитания подростков (на самом деле просто асоциальных и несознательных элементов) в «Путевке в жизнь», молодые люди редко становились экранными героями в довоенный период. Интересным примером может послужить картина Сергея Герасимова «Учитель» (1939),

⁵² Кларк, Катерина. Советский роман: История как ритуал : Монография : пер. с англ. / Катерина Кларк ; Пер.под ред. М.А. Литовская . Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2002 . 260 с.

повествующая о возвращении главного героя, учителя Степана Лаутина, в родную деревню. Характерно, что в фильме об учителе всего один эпизод разворачивается в школе. Степан читает школьникам рассказ Чехова «Ванька», чем вызывает бурю эмоций и слезы у учеников, и даже возвращает в класс прогульщика и хулигана (о его статусе можно судить по яркому наряду). На самом же деле учениками Лаутина становится вся деревня: на специальном «вечере вопросов и ответов» учителю приходится отвечать на вопросы, касающиеся разных областей науки, а также пытаться объяснить, откуда «все, что вокруг» взялось. Учитель сетует на недостаток знаний, но уверен, что сможет постепенно его восполнить. Также он требует от некоего представителя власти создания большой школы, куда он сможет приглашать других учителей. В своей деятельности Лаутин не встречает никакого противодействия, только родной отец недоволен возвращением сына в деревню, это кажется ему шагом назад, регрессом. Но и отец, и все деревенские быстро перевоспитываются и становятся сознательными: даже Груня, влюбленная в учителя, в финале отказывает ему, выбирая учебу в городе, а не патриархальную семью в деревне. Эта трансформация героев условна, механистична и нереалистична одновременно, и ставит под сомнение возможность использования данной повествовательной формулы в рамках жанрового кинематографа, имеющего установку как на развлечение зрителей, так и на выработку моделей поведения.

Проблему «бесконфликтности» не решить формальным введением антагониста: условный хулиган Квакин, упорно продолжающий воровать яблоки из чужих садов, оказывается слишком легким противником для ангелоподобного Тимура, из повести Аркадия Гайдара «Тимур и его команда» и одноименного фильма⁵³ (1940) режиссера Александра Разумного. Само появление Тимура в жизни девочки Жени – это чудо, сказочное волшебство. Тимур – сбывшаяся мечта, идеальный советский человек, свою жизнь представляющий только как помощь другим, только как часть коллектива, только в неустанном труде и

⁵³ Сценарий картины был закончен Гайдаром раньше, чем окончательная редакция повести.

борьбе. Для ребят он является непререкаемым авторитетом, но никак не использует свою власть и не демонстрирует ее. Бой с демоном хулиганства Квакиным для него естественное развитие его деятельности, но в самой борьбе нет злости - это просто необходимый и неизбежный процесс перековки. Интересно, что поворотной точкой перевоспитания Квакина становится надевание на него костюма огородного пугала, то есть карнавальное осмеяние ложного авторитета, ложной власти над бандой хулиганов⁵⁴.

При этом в сюжете подчеркивается зыбкость социальных ролей и постоянная опасность выпасть из одобренного, санкционированного порядка, стать своей противоположностью. Старшая сестра Жени, Ольга, принимает Тимура за хулигана и на протяжении всего фильма пытается запретить девочке общаться с ним. Этот ложный конфликт позволяет использовать сюжет о трансформации «в обратную сторону»: Тимур помогает Жене добраться до дома, куда всего на три часа приехал ее отец, при этом совершая «хулиганство» - взламывает гараж своего дяди и угоняет мотоцикл. Но только после этого старшая Ольга понимает, что Тимур совсем не хулиган, а самоотверженный герой. Интересным кажется то, что сами девочки-героини на протяжении повествования не меняются. Правда, Ольга, старшая, выполняющая в семье материнскую функцию, становится объектом мужского внимания со стороны дяди Тимура, но отношениям не суждено развиваться – дядя, как и все взрослые мужчины в фильме, надевает военную форму и уходит куда-то, на войну. Младшая Женя, общительная, эмоциональная, непосредственная в проявлениях чувств, немного безответственная, вечно все теряющая и забывающая, не меняется, даже вступив в команду Тимура. Ко всему происходящему она относится как к игре, ее смешит серьезность мальчишек. Получается, что для девушки и женщины порывистость и эмоциональность являются приемлемыми и даже поощряемыми качествами, они не подлежат трансформации. И даже предательство, совершаемое Женей в

⁵⁴ А вот скрытую за этим «перевоспитанием» жестокость, которая не вписывалась в идеальный дачный мир повести Гайдара, продемонстрирует более чем 40 лет спустя писатель Владимир Железников в своей повести, а затем Ролан Быков в картине «Чучело» (1984). Ритуальное сожжение чучела травимой классом девочки окончательно надламывает ее психику.

следующей части, «Клятве Тимура» (1942) режиссера Льва Кулешова, отказ от участия в деятельности тимуровской команды, прощается ей после искреннего раскаяния.

В повести и в фильме формируется важный для советской детской и молодежной культуры хронотоп летних каникул. Это период, полностью противоположный школьному, время приключений, путешествий, жаркой погоды, когда можно находиться вне домашней обстановки, и даже вне цивилизации. Каникулы – антипод школы, противоположность дисциплине и ответственности, но в данном случае оказывается, что источником порядка является не государство и не (образовательные) институции, но сам подросток. Тимур самостоятельно выдумывает задачи, составляет план, контролирует ход их выполнения. Когда во второй части ребята выходят из-под контроля, уходят из группы, Тимур, не наделенный особыми полномочиями, не может им воспрепятствовать. Он продолжает выполнять свое дело – на этот раз, работая в колхозе. Новому хулигану, Фигуре, теперь не оказывается никакого противодействия, но он все равно перевоспитан благодаря психологическому воздействию: сказанная Тимуром провоцирующая рефлексия фраза-вопрос: «А у тебя есть в душе пламень?», а затем, и сама история, начало войны, трансформируют Фигуру в самоотверженного героя.

Противоположностью «бесконфликтному» повествованию в фильме «Тимур и его команда» является сюжет картины «Весенний поток», снятый Владимиром Юреныным в 1940 году. Это первая советская лента, которую можно назвать «школьным» фильмом, использующим как повествовательную формулу детской, подростковой трансформации, так и школьный хронотоп как пространство ее развития. Молодая учительница Надежда Ивановна, в исполнении очаровательной Валентины Серовой, приезжает работать в школу, которую закончила. Надежда – бывшая детдомовка, что не устают повторять окружающие, когда-то сама была настоящей хулиганкой и, как Квакин, воровала

яблоки⁵⁵ из чужих садов. Жертва грабежей, аптекарь Салтанов прекрасно помнит Надежду и возмущен ее появлением в школе, ведь там учится его дочь, пионерка Люда, которую он воспитывает один.

На первом же уроке у Надежды Ивановны, разоблачившей сложную систему подсказок отвечающему у доски, происходит конфликт с главным хулиганом класса Лопатиным. Конфликт молодой учительницы и плохого ученика/ученицы (или новенького ученика) – один из самых распространенных сюжетных ходов советского «школьного» фильма. Правда, Надежда Ивановна преподает математику, а не литературу или историю, предметы, где ученики могут высказывать собственное мнение, создавая почву для спора и конфликта. Поэтому и конфликт у Надежды Ивановны происходит, на самом деле, не с самим учеником, но со школьной системой, старыми учителями, и новым учителем биологии профессором Грушиным. Учителя не верят в перевоспитание Лопатина и хотят скорее его исключить, Надежда Ивановна просит оставить его под личную ответственность.

Первая часть фильма формально укладывается в классическую формулу перевоспитания, молодой учитель против закоренелого хулигана (или целого класса, школы). Только при ближайшем рассмотрении Лопатин оказывается совсем не хулиганом, но добрым парнем, увлекающимся наблюдениями за живой природой. Проблема в окружении, в неблагополучной семье, отца нет, а мать «пустая женщина, точит ляды по соседям». Но стоит только поверить в него, и он меняется на глазах, не оказывая никакого противодействия.

Многократно упоминаемый факт сиротства главной героини, перевоспитание через отлучение от семьи является важным фактором для сталинской культуры. Аркадий Недель в интереснейшем исследовании

⁵⁵ Эти яблоки, по всей видимости, символизировали запретный плод вообще, ведь воровство из чужих садов оказывается идеальным маркером хулигана, не случайно Квакин отстаивает право на воровство яблок как свою жизненную позицию, основную область его социальной идентификации.

«Размещаясь в неизбежном. Эскиз сталинистской метафизики детства»⁵⁶ так объясняет культ сиротства в художественных текстах рассматриваемого периода: «Режим заботился о всех тех, чья тождественность с самого начала была утрачена, принадлежала не им самим, и кто, поэтому, <...>, беспрепятственно перемещался по всему политическому пространству страны, в поисках приобретения себя как желаемого». Сирота, воспитанный в рамках институции, становился собственностью государства, у него никогда не было ничего личного: истории индивидуальных переживаний, предпочтений, желаний, которые могли бы сформировать из него действующего субъекта.

В «Весеннем потоке» воспитание в семье признается однозначно вредным, и случай Лопатина прост по сравнению с другой трансформацией в фильме. Дочь злопамятного аптекаря, хоть и пионерка, оказывается самым подлым персонажем фильма, распространяющим сплетни и клевету, пытающаяся выжить Надежду Ивановну из школы, обвинив в рукоприкладстве. Причины такого поведения девочки очевидны – воспитание старорежимным папой. Даже пионерская организация не способна уменьшить влияние родителя на ребенка. Только искренность молодой учительницы трогает сердце Люды, и девочка ночью отправляется к директору, чтобы совершить первый гражданский поступок в жизни – признаться в собственной лжи.

Все конфликты фильма сводятся к формуле противостояния старого и нового, как на уровне подростковой реальности (воспитание в семье против воспитания в коллективе), так и взрослой (конфликты между учителями) – формуле, сохраняющейся во всех классических советских школьных фильмах («А если это любовь?», «Вам и не снилось»). Также хочется отметить образ, ставший буквально классическим – любвеобильный учитель физкультуры, в «Весеннем потоке» еще не являющийся объектом авторской иронии, но полноправным возлюбленным главной героини.

⁵⁶ Логос # 3 2000 (24). С. 54-100. [Electronic resource].

URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/05_1.htm (дата обращения: 20.12. 2014).

В конце 1940-х годов появляются две картины, в которых действие почти полностью разворачивается в школе. «Первоклассница» (1948) Ильи Фрэза, будущего классика детского и молодежного фильма, рассказывает о первом школьном годе в жизни крошечной девочки Маруси. В 1943 году в СССР было введено раздельное обучение, продлившееся до 1954 года. Сходство самой идеи раздельного обучения с дореволюционными гимназиями вызывало сомнения и протест у учительского сообщества и у родителей. В картине Фрэза Маруся встречает друга Сережу, но теперь они не дерутся, но степенно прогуливаются, обсуждая каждый свою школу. Этапы взросления – так можно назвать повествование данной картины, для удобства разделенной маленькими главками, названия которых написаны на страницах прописей. Первая трансформация в жизни девочки произошла «как в сказке: раз, два и я превратилась в первоклассницу», но дальше ее ждет множество испытаний. Маруся учится помогать другим, не злорадствовать и не завидовать: она последняя в классе, кому не позволено писать чернилами, и девочка отдает свое перо подруге, за что награждается ручкой самой учительницы. Следующее испытание – властью – все девочки хотят быть как учительница Анна Ивановна, и почувствовавшая силу авторитета Маруся не хочет отдавать свою повязку дежурной другой девочке. Чтобы быть лидером без повязки, нужно хорошо себя вести, и Маруся сохраняет самообладание, когда девочки теряются в зимнем лесу.

В «Первокласснице» нет как такового сюжета, нет конфликта, но развитие получает кинематографический хронотоп школы. Все действие разворачивается в классе и дома, а также по дороге из одного пространства в другое. Поскольку ученицы очень маленькие, все предметы ведет одна Анна Ивановна, и школьный день не разделен на уроки. Но школьная жизнь поделена на четверти, соответствующие временам года. Маруся идет в школу и за окном светит солнце, жизнь еще не вошла в «рабочее» русло. Но вот Маруся назначена дежурной, она должна прийти в класс раньше всех, а на улице уже дождь, лужи, мокрые листья, так, что до школы приходится бежать. Наступает зима, а с ней и важнейшее

событие первой половины учебного года, Новый год – Маруся приглашает к себе друзей, дети водят хоромы у елки, а ночью девочка впервые сама читает книгу – рассказы о Ленине. Зимой происходит и испытание стихией – лесом и метелью, которое девочки выдерживают, но при этом испытывают чувство вины перед заболевшей любимой учительницей. Весной происходит чудесное преобразование (трансформация) первоклассниц во второклассниц.

Необходимо отметить два образа старших женщин, на которых предполагается равняться маленькой Марусе. Эти образы стали почти постоянным элементом подростковой повествовательной формулы, разворачивающейся в школьном хронотопе. Мама Маруси – врач – ее часто не бывает дома, но она мудрая, нежная, спокойная, с дочерью общается как подруга, на равных. Фигура отца отсутствует – папа-летчик только шлет телеграммы, поздравляя Марусю с разными свершениями на пути взросления. Вторая мама Маруси – учительница Анна Ивановна, прической, одеждой и манерой держаться действительно напоминающая наставницу из женской гимназии. Когда учительница заболевает и девочки навещают ее, мы узнаем, что Анна Ивановна сама живет с мамой – здесь формируется впоследствии бесконечно воспроизводимый образ хорошего педагога, пожертвовавшего личной жизнью ради школы, ради детей.

«Красный галстук», классическую школьную картину, снятую в 1948 году Владимиром Сухобоковым и Марией Сауц, можно считать репетицией, черновой версией «Аттестата зрелости», который выйдет на экраны только в 1954 году. В основе сюжета лежит конфликт двух друзей, Шурки и Валерки; Шурка – сирота, его мать умирает в больнице и ни разу не появляется на экране, и состоятельные родители Валерки приглашают мальчика жить у них. Современного зрителя поражает легкость, с которой герой воспринимает смерть близкого. Вместо родителей у Шурки теперь другой воспитатель – в их с мамой старую комнату вселяется бывший фронтовик, а теперь их школьный учитель, правда влияние его на развитие сюжета незначительно.

Вся проблема Шурки в Валерке: тот хорошо учится, но грубит старшим, отказывается участвовать в общественной работе, и, главное, как выясняется, Валерка ушел из пионеров. Валерка – эгоист и единоличник, но, как и Валентин Листовский, талантливый, он поражает мастерством фигурного катания всех посетителей общественного катка, а также хорошо рисует, и потом этот талант пригодится в стенгазете. Так же, как Листовский в «Аттестате», Валерка переживает предательство друга – Шурка выступает против принятия товарища в ряды пионеров, перечисляя его отрицательные качества. Это не воспринимается никем из героев как предательство. Преображение индивидуалиста Валерки происходит через испытание разлукой – Шурка отказывает ему в общении.

В обеих картинах присутствует сцена новогоднего вечера, что не случайно, ведь действие разворачивается в школах с раздельным обучением. Как отмечает Г. Гончарова: «Пожалуй, только один раз в году школьная система давала шанс представителям разных полов научиться взаимодействовать. Это – новогодние костюмированные балы, идея которых также возвращает нас к дореволюционным практикам»⁵⁷. Но если учитывать, что «Красный галстук» - это черновая версия, то «Аттестат зрелости» - это уже классическая формула подростковой трансформации-перевоспитания, драматургически выверенная, гармоничная, ставшая образцом для подражания.

Картина «Аттестат зрелости» Татьяны Лукашевич снята в 1953 году, на формальном и драматургическом уровне принадлежит эпохе «малюкартинья», а значит правомернее анализировать ее в контексте кинематографа 1940-х и начала 1950-х годов. Тяжеловесный, пафосный стиль «Аттестата» (по сравнению с «Галстуком»), как и выбор на главную роль Василия Ланового, обладателя яркой и классически гармоничной внешности, но никак не похожего на школьника, свидетельствует о том, что фильм был обращен к самому широкому кругу зрителей. Из-за гипертрофированного драматизма, пафоса в интонации

⁵⁷ Гончарова, Г. Д. Период раздельного обучения в СССР в 1943–1945 гг. и его отражение в литературе и кинематографе. М., Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 28 с.

повествования, монументальности средних планов и актерской игры, помпезности декораций, картина с трудом воспринимается современным зрителем. Но при внимательном рассмотрении ее на интересующих нас уровнях повествовательной формулы и хронотопа, становится очевидно значение картины для развития тематического направления молодежного фильма в советском кино.

Валентин Листовский преуспевает во всех областях знаний, а также играет на фортепиано и сочиняет стихи. Листовский – романтическая личность, он мечтает, чтобы мир узнал о нем, а потом он готов погибнуть на пике сил и возможностей. Своими переживаниями он делится с лучшим другом Женей во время их альпинистского подъема. Дружба Жени и Вали – проявление их лучших чувств, пример взаимовыручки и поддержки. Но с остальным социумом Листовский взаимодействует не так дружелюбно. Младшего брата, мальчика лет 12, он воспринимает как помеху и игнорирует. На уроке истории Листовский вступает в конфликт с молодой учительницей, высмеивая шаблонные фразы учебника, которые ученикам приходится попросту заучивать (но при этом получается, что Листовский насмехается над революцией 1905 года). Конфликт с учителем истории или литературы часто становится отправной точкой развития сюжета в рамках повествовательной формулы подростковой трансформации, действие которого разворачивается в школе. Молодая учительница обижена и расстроена, но решает все же бороться за эгоистичного ученика. Но Валентин продолжает отрываться от коллектива и не выполняет задание комсомольской ячейки пригласить на собрание своего высокопоставленного отца. Этого товарищи терпеть не намерены: Листовского исключают из правления ячейки и из комсомола по настоянию лучшего друга Жени. Не выдержав испытания отлучением от друга, Валентин признает свои ошибки, просит прощения и на финальных экзаменах дрожащим голосом говорит о силе коллектива (к удовольствию некогда осмеянной им учительницы).

Таким образом, на формульном уровне сюжеты «Красного галстука» и «Аттестата зрелости» практически идентичны⁵⁸, при этом минимальные различия лишь подчеркивают общее сходство. В картине Владимира Сухобокова у Валерки есть сестра Марина, правильная девочка, постоянно пытающаяся воспитывать брата. В фильме Лукашевич - сестра Вика есть у Жени, и, для усиления занимательности сюжета, Валентин испытывает к ней романтические (и взаимные чувства), но перевоспитывается он все же от страданий по лучшему другу.

Трансформация, которая происходит с Валерой и Валентином на пути взросления, диаметрально противоположная той, что проходили их американские сверстники в молодежных фильмах. Конечно, завершением трансформации должно стать рождение личности, индивидуальности, субъекта, этот процесс осуществляется через противопоставления себя существующей социальной реальности, бунту против устоев общества или родителей, выработка собственного взгляда на мир и стратегии поведения. Безусловно, индивидуальность в этой, да и в любой другой ситуации оказывается лишь иллюзией, но направления движений молодых людей разных культур противоположны. Чтобы стать взрослыми Валентин и Валера должны осознать себя частью коллектива, не молодежного сообщества, но огромной общности советских граждан.

При монументальности изобразительного решения картины Лукашевич, на экране воссоздается школьный хронотоп в его узнаваемой форме. Сцены в школе перемежаются сценами дома у Вали или у Жени, кульминацией эгоистических проявлений Листовского становится новогодний школьный бал, Валентин объясняется в чувствах к Вике (и вновь демонстрируя свою неспособность к коллективному труду) на школьном субботнике. Все важнейшие в жизни события происходят в общественном, школьном пространстве, на виду товарищей и одноклассников.

⁵⁸ Интересно, что обе картины сняты по одноименным пьесам, «Красный галстук» Сергея Михалкова и «Аттестат зрелости» Лии Гераскиной.

Повествовательная формула: В фильмах 30-х – 40-х годов, героями которых были школьники, главным способом трансформации являлось перевоспитание индивидуалиста, того, кто выделяется на фоне коллектива, либо своим хулиганством (Квакин, Лопатин), либо выдающимися способностями (Валера, Валентин). При этом трансформация перевоспитанием, в данный период, не является формулой молодежного кино, но основной драматургической конструкцией в целом. В перевоспитании нуждаются все несознательные граждане, независимо от возраста.

Хронотоп: Поскольку в кинематографе 1930-х – 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. В жизни подростков существуют особые 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.

4.2. Усложнение проблематики и формирование образа молодежи на киноэкране (1950-е годы)

Если в рассмотренных выше картинах основной движущей силой трансформации героев была дружба с представителем своего же пола, то в 50-е, по мере раскрепощения некоторых сторон жизни, приближения эстетики оттепели, появляются фильмы о молодежи, школьниках и студентах, в которых

важным этапом трансформации-взросления становится любовь к представителю противоположного пола.

В 1957 году Николай Левин экранизирует «Повесть о первой любви» Николая Атарова, ставящую вопрос о необходимости отдельного обучения. Между главными героями, школьниками Митей и Олей, вспыхивает юношеская влюбленность. У Мити есть лучший друг, Чап, хороший парень и верный друг, желающий ради Мити когда-нибудь «прыгнуть в море». Главным героем сначала может показаться Митя, его отношения с лучшим другом и мнение о нем в коллективе в какой-то момент оказываются под угрозой из-за Оли. Поиск компромисса между жизнью личной и общественной является одной из важнейших коллизий советской культуры. И с годами условность этой коллизии будет становиться все очевидней. Но в случае «Повести о настоящей любви» следует говорить, в первую очередь, о трансформации Оли. Легкомысленная девчонка, популярная и осознающая свою привлекательность, избалованная превращается в сильную духом, одинокую, но несломленную женщину, готовую к трудовым подвигам, но не закрывшую сердце для любви. Этапами этой трансформации становятся знаковые испытания: искушение вниманием – за девушкой начинает недвусмысленно ухаживать учитель физкультуры⁵⁹; смерть матери⁶⁰; переезд в чужой дом. Наконец испытание общественным мнением – сплетни в классе и отказ в путевке в лагерь в качестве вожатой. В результате Оля уходит из дома Мити, чтобы жить в общежитии и работать на заводе. В финале ребята мирятся, но если Оля уже стала другой, повзрослела, то Мите это только предстоит.

Таким образом, «Повесть о первой любви» оказывается первым фильмом о школьной трансформации, главной героиней которого является девушка. Это начало тенденции, получившей серьезное развитие в 1960-е, когда школьницы

⁵⁹ Заметим вновь стереотипный образ физрука как легкомысленного обольстителя.

⁶⁰ Эта трансформация решена авторами наглядно. Первое появление Оли на экране после смерти матери – крупный план, и девочку невозможно узнать: длинные, распущенные, спутанные волосы, поднятый до скул ворот тяжелого пальто, вместо косичек и платья в мелкий цветочек.

становятся излюбленными героинями молодежных фильмов, и продолжавшейся вплоть до самого конца истории кинематографа Советского Союза: скандальные фильмы 1980-х чаще повествуют о жизни именно девушек. В конце 1950-х годов на экраны выходит картина Василия Ордынского «Сверстницы» (1959), о трех подругах, студентках первого курса. Скромная Таня учится в медицинском, красивая Кира в театральном, а легкомысленная Света не поступила на экономический и теперь проводит время в сомнительных компаниях. Каждая из героинь на пути взросления и трансформации проходит испытание любовью. Света после привода в милицию и увещаний друг, и, главное, – смерти отца, устраивается на часовой завод, где влюбляется в мастера и решает доказать ему свою способность к труду. Таня знакомится с аспирантом в институте, они быстро сближаются. Через некоторое время Кира тоже знакомится с мужчиной, и влюбляется в него, он вскоре делает ей предложение. Но в самый последний момент выясняется, что Таня и Кира влюблены в одного и того же человека, бессердечного ловеласа. Вместо того чтобы поссориться, подруги успокаивают друг друга и выгоняют подлого возлюбленного. Таня делает успехи в учебе, а Кира, видя, что она не делает успехов в обучении актерскому мастерству, находит в себе силы расстаться с несбыточной мечтой и уйти из института, чтобы найти свое подлинное призвание.

«Сверстницы» выгодно отличаются от всех снятых до этого картин о молодежи: жизнь студентов показана ярко, красочно, девушки одеты в красивые, модные платья, причем стиль каждой раскрывает ее характер. На праздничном вечере в институте они танцуют не под аккордеон, но под биг-бенд. Безусловно, повествовательная формула картины относится к жанру женской мелодрамы (и можно заметить определенное сходство с самой успешной мелодрамой советского кино «Москва слезам не верит»), но то внимание, интерес, с которым в «Сверстницах» создается жизненный мир именно молодых девушек, представляется необходимым отметить как первую попытку отображения молодежной культуры на экране.

Некие «стиляги», первая молодежная субкультура Советского Союза, упоминаются во многих картинах этого периода⁶¹, но главными героями они так никогда и не становятся. Естественно, субкультура противопоставлена господствующей культуре и в этом смысле враждебна ей, поэтому объединение молодых людей по выбранным ими, а не вышестоящими инстанциями, признакам искоренялось. Но остановить процесс формирования молодежной культуры, как и потребительского общества, в советском социуме было уже невозможно. Как пишет в книге «Советские бейби-бумеры» Дональд Рейли: «позитивные факторы, повлиявшие на российское послевоенное поколение, похожи на те, что повлияли на их западных сверстников <...> - развитие молодежной культуры, привлекательность западной поп-культуры, большее количество свободного времени, беспечное отношение к жизни, экономический рост, повышение уровня жизни, рост потребительской культуры и распространение образования»⁶².

Все же, среди советских фильмов 1950-х годов о молодежи, подростках и школьниках ярче всего проявилось одно тематическое направление, также популярное и в Америке – молодежный криминальный фильм о несовершеннолетних преступниках. Конечно, невозможно сравнивать американские эксплуатационные фильмы о байкерах, наркоманах и женских исправительных школах, более подробно описанные в предыдущей главе, с советскими реалистическими повестями об оступившихся парнях (только не девушках). Но само присутствие этой темы говорит сразу о нескольких особенностях молодежного (и не только) фильма второй половины 1950-х годов: большая свобода в выборе темы, проблем и усложнение выводов, проистекающих из экранных конфликтов; наличие проблемы подростковой преступности как таковой и интереса к данной теме.

⁶¹ В «Аттестате зрелости» слишком ярко одетый парень зовет всех после новогоднего вечера на квартиру, слушать пластинки, но все отказываются; в «Повести о первой любви» на день рождения Оли приходит сомнительная парочка, он с коком, она со стрелками, они ставят пластинку с джазом и вызывают недоумение у остальных гостей своими танцами.

⁶² Рейли Д. Советские бейби-бумеры. Послевоенное поколение рассказывает о себе и о своей стране/ Дональд Рейли; пер. с англ. Т. Эйдельман. М., Новое литературное обозрение, 2015. С.23

В «Сыне» (1955) режиссера Юрия Озерова, главный герой Андрей попадает в милицию за хулиганство и драку. Благодаря показаниям милой свидетельницы его отпускают, но после ссоры с отцом парень уходит из дома. По сути, главный герой является бунтовщиком без причины. Он воспитан в благополучной, работающей семье, учится в школе, и объяснить его поведение влиянием растлевающего окружения невозможно. В поиске себя (и ночлега) Андрей попадает в общежитие и затем идет работать на стройку, где попадает под влияние не чистого на руку прораба, но знакомство и дружба с ребятами-строителями помогают парню разобраться в себе и изобличить преступные схемы хозяйственника.

Основные факторы трансформации Андрея – труд и товарищество, а также приобретение самостоятельности. Рецепт от подростковых метаний, преступлений или бунта – скорейшее взросление, выход из статуса подростка и учащегося⁶³. В финальной сцене картины повзрослевший Андрей в пиджаке и галстуке отдает матери получку вслед за отцом. Завтра вместе они пойдут «в утро». Так любые противоречия между поколениями сняты, когда сын трансформируется в копию своего отца. При этом характер героя и суть конфликта не ясны. На уровне драматургии у действий героя отсутствуют мотивировки, объект его «бунта» (если это бунт) остается фигурой умолчания в условиях отсутствия возможности критики общественного устройства.

У героя фильма 1958 года «Ваня» Свердловской киностудии режиссера Анатолия Дудорова, не было ни отца, ни матери, и как сирота он жил в доме дяди. Но и дядя не мог послужить для него ролевой моделью мужского поведения: слабохарактерный, он ни в чем не мог возразить жене, придиравшейся к Ване. «Отца» парень нашел в Яшке, тунеядце, алкоголике и криминальном элементе. Однажды Яшка зашел к парню домой и украл теткины деньги – так Ваня попал в тюрьму. «Ваня» - единственный фильм 1950-х годов, молодой герой которого

⁶³ Во многих картинах 1950-х годов молодые люди выбирали труд, а не учебу, тем самым становясь взрослыми, например, «В добрый час» (1956) реж. Виктор Эйсымонт или «Разные судьбы» (1956) реж. Леонид Луков.

попадает в тюрьму, хотя вся его жизнь в местах лишения свободы проходит за кадром. Результатом пребывания в государственной институции, специально созданной (как и школа) для трансформации преступников в добропорядочных граждан, стало озлобление, стыд, страх, то есть никаких иллюзий по поводу очистительного наказания авторы фильма не питают. Но спасением для героя также становятся ответственный труд и поддержка товарищей.

Отсутствие положительного примера для построения жизненной модели приводит к воровству и Генку, героя картины «Стучись в любую дверь» (1958)⁶⁴ режиссера Марии Федоровой. Зато появляется отрицательный, шофер Михаил Прохоров, которому мать Генки сдает комнату. Шофер оказывается бывалым вором и втягивает парня в свою деятельность. Выросший в одиночестве (мать проводница, ее почти не бывает дома), в дворовой компании, Генка не сразу поддается перевоспитанию, уходит с работы, отказывается учиться. Но понимающий милиционер Сушков не сдается, тем более что он узнал в Прохорове известного рецидивиста.

В этой картине 1958 года можно легко различить приметы «оттепельного» киноязыка и эстетики. Фильм снят в подчеркнуто реалистичной обстановке захламленных комнат, на стройке, где рабочие в телогрейках не по размеру месят грязь невысыхающих луж. То же можно сказать и о драматургии, основной особенностью которой в период «оттепели» станет ослабление интриги, размывание конфликта, отсутствие четкого антагонизма, открытый финал. Для нашего исследования это означает «растворение» четкой повествовательной формулы в кинематографическом живописании повседневности.

Повествовательная формула: В связи с фильмами о школьниках и молодежи 1950-х годов мы можем говорить о достаточно четком использовании

⁶⁴ В 1949 году США вышел фильм Николаса Рея под таким же названием, также посвященный проблеме подростковой преступности.

повествовательной формулы подростковой трансформации. Герои начинают свой путь в сюжете в качестве «детей» - капризных, недисциплинированных, не умеющих брать ответственность на себя и трансформирующихся во «взрослых», спокойных, работающих, великодушных советских граждан. Конфликты, возникающие на этом пути, обычно связаны с личными недостатками героев (эгоизм, лень, жажда развлечений, тщеславие), которые, в свою очередь, происходят из их молодости. При этом «трансформационный» эффект на героев оказывают не только взрослые, но ровесники, подающие пример или, напротив, разочаровывающие.

Хронотон: Подростковый мир как особое пространство по-прежнему практически отсутствует на экране; стилиаги, первая советская молодежная субкультура, появляются только в качестве карикатур. 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.

4.3. Культ юности в кинематографе оттепели (1960-е годы)

В 1960-е годы ситуация оказывается противоположной, и если четкая, «жанровая» повествовательная формула размывается, то интерес к быту, к жизни простых людей позволяет развивать и детализировать на экране особый мир подростка. Он (подросток) становится не просто частным, проходящим вариантом взрослого, но полноценным героем, и даже образцом для подражания, чья

искренность, смелость, непоколебимость противопоставляется конформизму, лицемерию, мещанству взрослых.

Это своеобразное «возвышение» подростка в художественных текстах являлось частью общей «оттепельной» тенденции, воспевавшей искренность, порывистость как главные добродетели как на уровне формальном (использование документальных приемов съемки и проч.), но и сюжетном, являясь маркером положительного героя.

Переход в оттепельной парадигме в искусстве отражен, по точному наблюдению отечественных исследователей⁶⁵, в первом номере «Искусства кино» за 1957, в сборнике «Молодые режиссеры советского кино» 1962 года. В последнем появилась статья «Эстетика честности»⁶⁶ Я.Варшавского, приветствовавшего новый документальный подход, простоту кинематографического языка, отмечавшего особую важность фильмов для детей и подростков в рамках «оттепельного» направления. Взгляд ребенка на мир широко открытыми глазами становится для взрослого идеалом. Взрослое – это тяжеловесное, бутафорское, искусственное, и, безусловно, несвободное. Детское – простое, повседневное, открытое, честное. В качестве иллюстрации Варшавский приводит знаковую картину Данелии «Сережа» (1960), в которой маленький герой является не только самым добрым, искренним, живым, но, кажется, и самым разумным персонажем.

Если взрослое обретает негативные коннотации, а детское становится идеалом, постепенно происходит инверсия повествовательной формулы подростковой трансформации, и изменению, перевоспитанию подвергаются уже сами взрослые или отдельные аспекты их мира. Хорошим примером этой инверсии может послужить ранняя оттепельная картина «Прощайте, голуби» (1960), режиссера Якова Сегеля. Генка, добрый, скромный парень, оканчивает

⁶⁵ Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. СПб., Академический проект, Издательство ДНК, 2007. с. 342.

⁶⁶ Варшавский Я. Эстетика честности//Молодые режиссеры советского кино/Ред. Ариадна Сокольская. Л., Искусство, 1962 С. 52

ремесленное училище, идет работать. Есть у Генки увлечение, призванное демонстрировать зрителю детскую незамутненность его сознания и характер мечтателя, - голубятня, на которую он приходит каждый день. Только вот его наставник в ремесле газовщика Максим Петрович оказывается нечист на руку и с удовольствием принимает от жильцов денежные поощрения своей работы. Генка возмущен этим и так начинается перевоспитание газовщика. Максим Петрович живет совсем один, от того он сделался угрюм и озлоблен, в его квартире запустенье, но порицание со стороны молодого парня сильно задело его душу. Максим Петрович грустит, сидит дома, перестает ходить на работу. Генка навещает его, за Генкой приходит его заботливая мать, добрая женщина, между двумя немолодыми людьми возникает симпатия. И вот газовщик снова на работе, но теперь он отворачивается от протянутых ему купюр. Заметим, что трансформация Максима Петровича произошла за счет тех же факторов, что и в «подростковых» формулах: дружеское внимание и любовь. При этом у самого Генки проблем нет, его трансформация-взросление проходит незаметно. Парень знакомится с молодой девушкой, медсестрой Таней, отношения их развиваются гладко. Но для окончательного взросления нужно взять еще один рубеж – вступить в комсомол, что Генка и делает, несмотря на все препоны (по дороге на собрание парню приходится поучаствовать в тушении пожара, комсомольцы возмущены опозданием и сначала не хотят его принимать). Теперь по путевке его отправляют работать в другой город, а голубятню, символ детства герой вынужден передать юному другу. Но при прощании с Таней Генка уверен, что вернется, как только наберется опыта.

Таким образом, мы видим, как вокруг Генки меняются взрослые, как становятся ближе к человеку институты (комсомол), сам же Генка остается неизменен, потому, что он и есть тот идеал, к которому надо стремиться обществу.

Недовольство институтами, системой инициаций и объединений, созданных государством, явно ощущается во всех фильмах 1960-х годов на молодежную тему (как и в зарубежном кинематографе). Но это недовольство и

сомнение ставит под вопрос возможность сюжета трансформации, ведь если взрослым быть плохо, то зачем им становиться. В дебютной (дипломной) картине Александра Митты и Алексея Салтыкова «Друг мой, Колька!» (1961) противостояние между взрослыми и детьми обозначено четко. Те, кто призван заботиться о детях, - пионервожатые, учителя, директор школы, глава родительского комитета, не выполняют своих обязанностей, или преследуют некие корыстные цели. Ребята под предводительством Кольки Снигирёва создают подпольную организацию ТОТР (Тайное общество Троечников), чтобы бороться с «зубрилами и выскочками», которых поощряют взрослые, видя в них свои черты. Когда становится известно об организации, самого зачинщика Кольку начинают выдавливать из школьного коллектива, так он попадает в плохую компанию тунеядцев. Но сам Колька от этого вовсе не становится плохим, а в финале предотвращает ограбление, и мир взрослых вынужден признать его заслуги.

В 1960-е годы молодой человек впервые оказывается в одиночестве, противопоставленный как официальному дискурсу, власти, представленной школой, и миру повседневности, бытовой реальности взрослых людей. Так Оля, героиня картины «Тучи над Борском» (1960), режиссера Василия Ордынского, по сценарию Лунгина и Нусинова, не может найти искренности и теплоты ни в школе, где она также является пионервожатой, ни дома, где нет матери, но только отец, полностью погрузившийся в работу. Единственная радость – дружба с молодой учительницей Кирой Сергеевной. Образ учительницы, приехавшей в провинциальный Борск из столицы, молодой, прогрессивной, понимающей учеников, говорящей с ними на равных, формируется и развивается в 1960-е годы (достаточно вспомнить Наталию Сергеевну из «Доживем до понедельника»). При этом учителей-мужчин на экране с каждым годом становится все меньше, но и образ «понимающей» учительницы со временем будет подвергнут критическому переосмыслению.

Потом что-то искреннее, настоящее (ключевые слова) Оля находит в любви к Мите, и ради этой любви она готова на все. Директор школы пытается осудить

ее живое, страстное чувство, заставляя писать на доске большими буквами «девичья честь». Тогда Оля решает порвать с социумом, миром взрослых, которых она, за неимением другого слова, называет «такими». В этот момент отрыва от привычного мира, возлюбленный Митя вводит Олю в свою реальность – жизнь сектанта-пятидесятника. На примере этой картины еще ярче становится виден кризис жанрового, формульного повествования в 1960-е годы, в нашем случае речь идет о подростковой трансформации. Никакой трансформации не происходит: Оля не меняется ни на одном из ключевых поворотов сюжета: ни когда ее лишают отряда (она и до этого была резкой, конфликтной и одинокой), ни в секте (она так и не становится верующей), ни даже после «распятия» и возвращения к нормальной жизни – в финальном кадре Оля смотрит на Киру Сергеевну с той же угрюмой улыбкой, соединяющей недоверие, усмешку, угрозу и надежду, что и в начале фильма.

В классическом «А если это любовь?» (1961) Юлия Райзмана сюжет также строится вокруг обсуждения личных, интимных отношений в публичном пространстве (и даже на официальном уровне). Повествовательные схемы этих двух картин достаточно сходны. Любовное письмо, адресованное Борисом своей однокласснице Ксении, попадает в руки учительнице. С этого момента допустимость их чувства, а также степень его искренности и глубины становится объектом обсуждения учителей, одноклассников, соседей по двору. Ксения не выдерживает публичного «позора», пытается отравиться. Эта символическая смерть подобна «распятию» Ольги, и если в случае картины Райзмана можно говорить о трансформации, то только негативной: во время последней встречи Ксения в скромном глухом пальтишке, на голове повязан серый платок, смиренно расстается с Борей навсегда: он поедет учиться, она работать, вечная жертва, наученная тому, что искренность наказуема. Ксения приходит к разочарованию, опустошению, потере иллюзий. В этом также состоит идеологическая новизна оттепели: несчастливый финал возможен, не все трансформации приводят к перерождению в лучшее. Для советского кинематографа это было новацией, а к повествовательной формуле подростковой трансформации она прибавляет

негативный вариант романа воспитания: от смелости к страху, от порыва к покорности, от жизнерадостности к обреченности.

Другая важная особенность молодежных фильмов этого периода: главной героиней все чаще становится девочка-подросток. Повесть Рувима Фраермана «Дикая собака динго, или Повесть о первой любви» написана значительно раньше, в 1939 году и считается первым описанием девичьей влюбленности, незакодированной в форме разрешенной дружбы. Фраерман впервые показывает взросление как испытание, как драму, и влюбленность – необходимая его часть. Эта своеобразная идеологическая смелость привлекает режиссера Юлия Карасика, в 1962 году экранизовавшего повесть с Галиной Польских в главной роли. Тане 14 лет, она живет с матерью, они общаются на равных, как подружки. Лучший друг девочки – нанаец Филька, сильный и ловкий, обучающий Таню жизни в дикой природе. Отец давно ушел от них и живет с другой женщиной. Во втором браке у него нет детей, с женой они воспитывают ее племянника Колю. А когда отец переезжает в Танин город, девочка неожиданно влюбляется в Колю, и начинаются ее страдания.

Между повестью Фраермана и фильмом Карасика существует несколько отличий на уровне сюжета, касающихся образа отца. Для Фраермана «Дикая собака» была произведением автобиографичным, он сам был отцом, пытавшимся наладить отношения с незнакомой 14-летней дочерью. У него отец пытается активно участвовать в жизни Тани, у Карасика он почти не заметен. В фильме отсутствует важная сцена в гостях у отца, когда Таня отказывается есть пельмени, а отец все понимает, и она плачет на его плече в прихожей. В повести отец устраивает волшебное празднование нового года с шампанским и замороженными апельсинами. И, главное, он появляется в финальной сцене прощания Тани и Коли. Отец в фильме кажется тихим конформистом, почти незаметным на фоне новой жены, который никак не пытается помочь девочке разобраться в непростой ситуации. Таня намного сильнее отца, так же, как и Коли, его двойника, она давно переросла этих мужчин.

Дикая собака динго – это прозвище дали Тане в классе, имея в виду её эмоциональность, несдержанность. Но эти качества не являются недостатками, никто в школе не пытается перевоспитывать Таню, а в финале фильма все ею восхищаются. Важный эпизод – новогодний концерт, в книге отсутствует. В фильме Таня не просто, как было в книге, знакомится с известным писателем, она творит сама, читая со сцены в актовом зале стихотворение Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки». Пионерка Валя даже на смертном одре отказывается целовать принесенный матерью крест, и сила ее духа сохранится в других юных борцах за дело революции. Почти религиозная экзальтация, которой наполнена «Смерть пионерки» входит в резонанс как с оттепельной установкой на возвращение к революционным идеалам, так и с идеализацией эмоциональности, способности отдаваться порыву и идти до конца. Таня в данном случае оказывается лидером, побуждающим сверстников к действию. Что диаметрально противоположно ситуации сталинского периода, когда женщина, девушка могла лишь пойти вслед за мужчиной, принять его модель поведения.

После выступления на концерте сила духа Тани все возрастает, притом эта сила непосредственно связана с ее способностью самоотверженно и сильно любить, в данном случае Колю. В итоге Таня спасает Колю, вывихнувшего ногу, вывозит его из снежного бурана на собачьей упряжке⁶⁷. При этом попытка официальных лиц и школьной стенгазеты осудить Таню за безответственное поведение, спасение в буран в одиночку, встречает дружный и решительный отпор школьников, восхищенных поступком Тани.

Пройдя испытания сценой и смертельной опасностью, Таня готова к действию – к отъезду. Трансформация происходит, но вновь идет скорее по негативному пути, как уход, как лишение чего-то (эмоциональности, ощущения полноты жизни). Можно даже сказать, что девушкам-героиням фильмов 1960-х годов любовь дается как необходимое, но мучительное испытание, точка отсчета,

⁶⁷ В повести Таня жертвует для спасения Коля живым существом, старым псом Тигром, которого она буквально бросает на растерзание собачьей упряжке. Все произведение буквально наполнено образами старых или мертвых животных, символизирующих смерть детства.

от которой сюжетные события ведут прямо к «исчезновению» ее подросткового «я».

Также быстрая влюбленность девушки Дубравки из одноименного фильма (1967) режиссера Радомира Василевского приносит в ее жизнь череду новых событий, переживаний, не связанных напрямую с любовью. Девушка участвует в репетициях драмкружка и открывает в себе театральный талант – до этого она была пацанкой, и за эту измену ее теперь ждет месть мальчишеской компании. Дубравка знакомится с красавицей Валентиной Григорьевной, и в ее лице обретает «маму», ролевую модель женского поведения. Но ненадолго: когда у Валентины Григорьевны начинается роман, Дубравка разочаровывается в ней. Будучи сиротой, она терпеть не может всех мужчин и мальчишек, кроме возлюбленного Кольки, начинающего скульптора. Отчим Кольки, мещанин и спекулянт, осуждает «неприбыльное» искусство – вновь сталкивается подростковая искренность и взрослый расчет.

Как и Таня в «Собаке», Дубравка крепка физически, смела, эмоциональна, порывиста – она бросает в лицо взрослым людям обвинения, а те в ответ лишь пристыжено молчат. Как и в случае с фильмом Карасика, «Дубравка» изобилует крупными и сверхкрупными планами главной героини, которой авторы восхищаются. Как и Таня, Дубравка постоянно сражается со стихией (морем) и всегда выходит победителем.

При этом в картине нет идеологического измерения, которое во многом искусственно было привнесено в «Дикую собаку» стихотворением Багрицкого. Подростки лучше взрослых, они смелее, сильнее и просто красивее, но авторы не пытаются встроить их эмоциональность, взрывной темперамент в мифологию революционной борьбы (что в то же время, в 1960-е происходит в западном кинематографе). Возможно, дело также в том, что действие разворачивается в земном советском раю, курортном Крыму. Хронотоп курорта в советском кино начинает активно формироваться в 1960-е годы как пространство беззаботности, свободы; здесь всегда светит солнце, и каждый день выходной. Очевидна связь курортного хронотопа с хронотопом каникул, в котором не так важны конкретные

приметы пространства, как наличие солнца, воды, фруктов и бесконечного свободного времени (то есть абсолютная противоположность будничной реальности большинства советских граждан).

При этом финал «Дубравки» можно назвать позитивным: она не меняется сама, но с помощью испытания (кто дальше заплывет) находит взрослого, достойного ее, которому она может доверять.

В основе сюжета другого известного школьного фильма 1960-х годов «Звонят, откройте дверь» (1965) режиссера Александра Митты также лежит история первой любви. Таня Нечаева влюблена в пионервожатого Петю и, чтобы быть замеченной им, активно участвует в поиске первых пионеров для выступления на школьном вечере. Результатом этого поиска для Тани станет первая в жизни переоценка ценностей и формирование нового мировоззрения. Девочка знакомится с Генкой из параллельного класса, а затем с его отчимом Павлом Васильевичем Колпаковым, добродушным чудаком-музыкантом. Павел Васильевич не был первым пионером, но постепенно Таня понимает, что он и есть настоящий герой. Он на равных, серьезно общается с детьми, серьезно воспринимает их проблемы, он любит Генку и его мать, при этом с пониманием относится к тому, что жена навещает бывшего мужа-алкоголика. Звуки пионерского горна, услышанные в детстве, поразили его и побудили стать музыкантом. Образ Павла Васильевича – единственный «положительный» взрослый мужчина в фильме (Танин папа геолог, и его, как водится, никогда нет дома), при этом он не мужественен. Добрый, неуклюжий, стеснительный он сам скорее похож на ребенка или подростка. Его противоположность – пионервожатый Петя, карьерист-общественник, безразличный к людям и самовлюбленный, главный враг любого искреннего порыва. Таня делает правильный выбор в сторону Колпакова, то есть вечного юношества, вечной честности и искренности.

В «Переходном возрасте» (1968) режиссера Ричарда Викторова главную роль также исполняет Елена Проклова. Ее героиня Оля – еще одно лицо в галерее отважных, эмоциональных, взрывных девчонок, чьи образы были созданы в

фильмах 1960-х годов. Оля к тому же талантлива во всем: она мечтает стать химиком и вместе с друзьями в самодельной лаборатории разрабатывает «птицелет». Также Оля пишет стихи, и благодаря им становится известна на весь Союз – ее показывают по телевизору. Она живет с мамой и отчимом, журналистом, с которым у нее прекрасные отношения, именно он является ее ролевой моделью. Как хорошей ученице ей поручают подтянуть Кольку, хорошего, но слишком медлительного и стеснительного. Колька напоминает Генку из «Звонят, откройте дверь», есть также сцена неловкого обеда главной героини в гостях (в первом - мама в нервном перевозбуждении возвращалась от бывшего мужа, здесь больная мама плачет от счастья, что у сына есть друг). Другая линия – ревность Оли к Вите, бывшему лучшему другу, который теперь испытывает не дружеский интерес к красавице Лене. Еще одна линия – неожиданная слава Оли из-за ее стихов, ее собственная излишняя гордость и отторжение ее коллективом. Но множество сюжетных линий не выстраивается в единый сюжет, хотя в литературной основе картины, повести Владимира Киселева «Девочка и птицелет» была как раз предпринята попытка создания психологически точного описания взросления соединенного с детективным сюжетом. В фильме умирает мама Кольки, у которой на войне «сердце надорвалось», и в финале Оля, забыв свою поэтическую славу, спешит поддержать друга. В повести умирал папа Кольки, точнее, он был убит, при исполнении, он служил в полиции. Дети решают расследовать его гибель, для этого Оля мирится с Витей и Леной. И им удастся найти убийц. Пожалуй, не стоит в рамках этой работы пытаться понять, почему действие фильма было перенесено из Киева (в повести есть многочисленные указания на конкретные районы города) в Волгоград. Важно другое: в повести Киселева ребятам удавалось сделать что-то, благодаря чему они выросли, что становилось залогом их трансформации, и что, одновременно, влияло и на мир взрослых, они вступали в социум, впервые почувствовав возможность влиять на него. В фильме Ричарда Викторова дети оказываются детьми, всё случившееся никак не изменило их, они так и остаются в рамках своего мира, не трансформируясь и не социализируясь.

Странный, открытый финал – проходы Кольки и Оли с опущенными головами у ног памятника Родине-матери – словно они обречены всегда быть ее детьми, никогда не повзрослев.

Успешная трансформация молодого героя позволяла ему построить коммуникацию с миром, с социумом. Проблема заключается в том, что авторам оттепельного кино, особенно во второй половине 1960-х годов, социум уже не кажется привлекательным мерилom, и коммуникация с ним может оказаться гибельной для молодого, чистого, хорошего человека. Детство, юность становится состоянием, которое не хочется покидать, из которого не хочется вырастать – «массовая культура позднего социализма (с конца 1960-х годов), ориентированная на детей, также опиралась на метод гиперболизации самостоятельности и отделенности «детского мира»⁶⁸. Таким образом, именно с конца 1960-х годов начинает по-настоящему формироваться хронотоп подросткового мира в кинематографе и литературе. Важным фактором его формирования также становятся эстетические особенности оттепельного кино – внимание к быту, стремление к реализму. В американской культуре подростковый мир располагается в пространстве пригорода, своеобразной периферии, отделенной от большого города и мира взрослых. Ситуация в советском кино в чем-то сходна: подростки обитают в городах, чаще всего в районах новостроек. Огромную часть их времени занимает школа, при этом школа существует в двух режимах: публичном, официальном (в классе с учителем, на концерте в актовом зале) и стихийном, неофициальном (в коридорах, на заднем дворе школы)⁶⁹.

«Доживем до понедельника» (1968) режиссера Станислава Ростоцкого, где практически все действие разворачивается в школе (исключением является только квартира учителя Ильи Семеновича), начинается с панорамного плана района

⁶⁸ Сергей Ушакин «Мы в город изумрудный идем дорогой трудной»: маленькие радости веселых человечков. // Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сб. статей/ Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М., Новое литературное обозрение, 2008. С.14

⁶⁹ При этом почти не используется спортивный зал и ситуация урока физкультуры, никогда не показывается столовая, которая в американском молодежном кино играет важную роль.

новостроек-хрущевки, где эта школа расположена, стены этих домов торчат в школьных окнах на протяжении всего действия. Другие места действия – класс Ильи Семеновича, школьные коридоры, где разворачивается конфликт учеников, кабинет директора и учительская, где спорят и ссорятся уже учителя, пустырь рядом со школой (заваленный стройматериалами), где ребята бастуют против учительницы, пустой спортивный зал, где происходит важное объяснение в любви.

Похожим на школьное оказывается домашнее пространство – его нельзя назвать личным, интимным, ведь у большинства советских школьников не было своей комнаты; в фильмах даже выделенное им пространство не было оформлено индивидуализированными знаками (фотографиями, вырезками). Личное интимное пространство подростка обычно расположено за пределами или в максимальном отдалении от взрослого, обжитого, повседневного мира (заброшенная церковь в картине «А если это любовь?»; заброшенное бомбоубежище в «Переходном возрасте»). Время в мире подростка течет монотонно как бесконечная череда уроков, перемен и выполнения домашних заданий. Но оно меняет свое ровное течение при возникновении малейшего недопонимания, обиды, конфликта. Тогда время развивается стремительно, за один школьный день может измениться жизнь или само течение времени идет от конфликта к конфликту («Дикая собака динго», «А если это любовь?», «Доживем до понедельника»). Особо можно выделить хронотоп летних каникул, времени, противоположного «школьному», периоду свободы, безделья, приключений. Карнавальный дух этого хронотопа подчеркивается в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Элема Климова, где все попытки дисциплинировать это время-пространство оказываются тщетны, а в финале зрителя ждет настоящий карнавал-парад овощей, с гендерным перевертышем, Иночкиным в роли кукурузы вместо дочери высокопоставленного начальника. При этом, по крайней мере на материале фильмов, по-прежнему нельзя говорить о существовании в мире подростков собственной субкультуры.

Таким образом, повествовательная формула оборачивается своей противоположностью: теперь задача подростка не измениться, повзрослеть, трансформироваться, но сохранить себя, не изменить себе, не стать одним из них, взрослых. В то же время, эту ситуацию нельзя назвать противостоянием, ведь мир взрослых в принципе невозможно изменить (по ощущениям самих авторов). В том виде, который постепенно приобретает жанровая повествовательная формула подростковой трансформации в советском кинематографе видится ключ к пониманию отличия отечественной культуры от западной, но выводы все же стоит оставить для финала нашего исследования. Важно отметить, что если в американских фильмах 1960-х годов, также полных недовольства миром «взрослых», молодым, все же предоставлялась возможность социального политического протеста, то в советском кино он был, очевидно, невозможен. Единственным, по-видимому, возможным выходом авторам представлялась не завершенная социализация, сохранение автономии от общества (и соответственно отсутствие возможности на него влиять, кроме как посредством художественных произведений), сохранение за собой статуса вечного подростка.

Пожалуй, самым известным школьным фильмом 1960-х годов остается картина Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника» (1968), при этом главная роль в картине принадлежит не школьнику, но учителю истории Илье Семеновичу Мельникову, пытающемуся найти смысл в своей учительской деятельности, переживающего кризис мировоззрения. Учитель, переживающий кризис – ситуация до этого невозможная в советском кинематографе⁷⁰. Учитель – это лучший представитель мира взрослых и проводник на пути трансформации, взросления. Но теперь и этот мир, и сама необходимость трансформации ставится под вопрос. Илья Семенович разочарован: любимый бывший ученик стал конформистом и потребителем, нынешние ученики циничны и практичны,

⁷⁰ Но можно сравнить эту ситуацию с сюжетом американской картины «Напрямик» (Getting Straight, 1970, реж. Ричард Раш), в котором молодой преподаватель колледжа пытается выбрать между построением академической карьеры или возвращении в стан протестующих студентов, среди которых он был всего несколько лет назад. Герой выбирает протест и помогает громить учебное заведение.

учителя безграмотны. Он не видит ценности в своей учительской деятельности, наоборот, она оказывается губительна, ведь взросление, приспособление к взрослому миру, обучение его законам разрушает (развращает) чистые души. Двойник Ильи Семеновича – школьник Генка Шестопал – угрюмый, прямолинейный и бесстрашный юный поэт, кажется, тоже не питает никаких иллюзий по поводу предстоящей ему и его одноклассникам взрослой жизни. Единственным спасением и для него, и для Ильи Семеновича, и для молодой учительницы Наташи Гореловой становится сохранение собственного мира, собственной души, способной противостоять все уравнивающей системе взрослого мира (развитого социализма). Для Ильи Семеновича Шестопал стал знаком того, что в школе еще есть души, вернее только в школе и остались души, с нетерпимостью к лицемерию и фальши, обостренным чувством справедливости. Так молодость в позднесоветской культуре стала заповедным раем, который страшно покидать. Здесь пути молодежного фильма в США и СССР расходятся: после одновременного обнаружения молодежи как особой темы в 50-е, бурных поисков киноязыка и места во взрослом мире в 1960-е, в 1970-е эти кинематографии идут по разным направлениям. В Америке число молодежных фильмов резко снижается, а выпускаемые фильмы либо сосредоточены на личной жизни, первой любви школьников, но не напрямую на проблемах трансформации, взросления и социализации; либо представляют собой ностальгические повествования об утраченной юности, снятые с позиции взрослых, для которых проблема трансформации уже не стоит. В СССР, напротив, в 1970-е еще возрастает количество молодежных фильмов⁷¹, появляются режиссеры-авторы, специализирующиеся на молодежной теме – Динара Асанова, Сергей Соловьев, продолжают работу классики этого тематического направления (в более жанровом ключе) Илья Фрэз, Ролан Быков. В работах перечисленных авторов юность приобретает все более обособленные черты, все больше отделяется от

⁷¹ А также с развитием телевидения появляются молодежные сериалы, например, серия фильмов о Кроше, затем в конце десятилетия «Приключения Электроника» (1979) режиссера Константина Бромберга, в 1980-е «Гостя из будущего» (1984) режиссера Павла Арсенова.

социума, при этом идея воспитания, взросления, соответственно, повествовательная формула подростковой трансформации подвергается серьезным изменениям.

Повествовательная формула: 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. Борьбу с лицемерием, бюрократизмом, конформизмом взрослого мира. 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 – трансформация через влюбленность, любовное разочарование. При этом необходимость трансформации начинает ставиться под сомнение, учитывая идеализацию «оттепельными» авторами таких подростковых качеств как бескомпромиссность, порывистость, искренность, безрассудная смелость, неумение приспосабливаться.

Хронотоп: 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, 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. 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)

В исследовательской работе «Если не будете как дети: деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена»⁷² Вадим Михайлин и Галина Беляева рассматривают обозначенную в заголовке картину как пародию и на повествовательную формулу взросления, воспитания/перевоспитания, и на советскую идеологическую установку на создание нового человека. В самом образе учителя, Нестора Петровича Северова, Михайлин и Беляева обнаруживают пародию на всю систему советской педагогики и советской идеологии в целом: учитель истории требует от учеников пафосного, «с чувством» и максимально точного пересказа текста учебника. В частной, личной жизни учеников он ничего не понимает (из чего происходит большая часть комизма в фильме), изъясняется плакатными штампами. Но, несмотря на это, ученики один за другим перевоспитываются. Но эти трансформации откровенно пародийны, условны и обратимы: постоянно колебание Ганжи и его жены между отношениями любовными и педагогическими (как подмечают авторы, эта линия повторяет сюжетную формулу «Весны на Заречной улице»); семейство Лидневых, отец и дочь, все время меняются ролями воспитывающего и воспитуемого, родителя и ребенка; странная трансформация жмота Петрыкина в Пигмалиона и т.д. То есть перед нами мир, где никто никем не становится, но каждый может исполнять роль любого⁷³. Естественно, трансформация-взросление в этом мире, где все обратимо, просто невозможна.

⁷² «Неприкосновенный запас» 2013, №4(90). [Electronic resource] URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3858> (дата обращения 15.08.2015)

⁷³ «Постоянное отсутствие каких бы то ни было критериев взрослости, помимо чисто ситуативных, служит основанием для еще одной модели выстраивания комедийных ситуаций. Если *надо*, здесь каждый в любой момент может заменить каждого – в полном соответствии со знаменитой позицией товарища Сталина»

Так, в фильмах 1970-х годов юность становится особым, отдельным от реальности (взрослых) миром, и мир этот намного лучше, но остаться в нем навсегда мало кому удастся. В многочисленных исследованиях, посвященных советскому обществу и культуре 1970-х годов, отмечается их разделение на две параллельные системы идеологических, эстетических, этических координат, «попытки оценить брежневский период советской цивилизации возвращают нас назад к бинарной модели <...> исследователи постоянно говорят о наличии «второй» словесности, «второй экономики», «второй культуры» и так далее. «Вторые» феномены обычно рассматриваются как альтернативные структуры советской реальности 1970-х»⁷⁴. В своей работе Марина Балина доказывает, что принятая бинарная система рассмотрения советской культуры 1970-х годов не верна: ««третьей» (и самой густонаселенной) средой обитания стала особая культура массового советского потребителя. Таким образом, и власть, и противоположные ей диссиденты сами оказываются явлениями субкультурными (элитарными) по отношению к господствующей культуре советского обывателя. Юность, молодежная культура, подростковый мир оказываются единственными реальными (не элитарными) альтернативами советской повседневности.

На оппозиции взрослого и юношеского мира строится сюжет картины «Переступи порог» (1970) Ричарда Викторова. Картина начинается с эпизода родительского собрания, где за партами вместо учеников сидят их родители, а в это время дома дети разыгрывают свадьбу – игра в перевертыши, травестия, призванная подчеркнуть безразличие молодых героев к официальным институтам и принятым в обществе условностям, а также гибкость в перемене социальных ролей. Только одна проблема остро стоит перед ребятами – как не стать одним из них, не стать лицемерным конформистом. Или все же проблема в другом – как поступить в институт и продолжить жизненный путь по проторенному маршруту, не оказавшись за пределами общественной реальности; как стать обычным,

⁷⁴ Марина Балина. 1970-е: из опыта буратинологии //Неприкосновенный запас. 2007. №3(53). [Electronic resource] URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/ba18.html> (дата обращения: 11.10.2014)

взрослым. Мальчики прогуляли урок, а когда пришло время наказания, один из них добыл справку из поликлиники – ему нельзя портить характеристику. Товарищи осуждают его, но понимают. Другому – талантливому боксёру – предлагают позвонить по нужному номеру и поступить в институт стран Африки (у каждого института есть профильный вид спорта). По мере приближения вступительных экзаменов страсти накаляются, и это особенно неприятно главному герою, Алику. Он намеревается поступать в Московский физико-технический институт, но важнее сейчас его любовь к Лене, он даже предлагает ей выйти замуж, но практичная девушка отказывается. Алик мечтает о чем-то большом и выдающемся, заявляя завучу школы (в исполнении Юрия Визбора), что не хотел бы быть на его месте (скучная школьная рутина без приключений и свершений). Но после полного переживаний лета приходит осень, и оказывается, что Алик не поступил в институт, и теперь собирается в армию («почему у меня должна быть другая судьба?»), а любимая Лена выходит замуж за состоятельного мужчину старше ее. События сюжета ведут Алика в классической трансформации романа воспитания – от идеализма, максимализма и уверенности в собственной исключительности к разочарованию, конформизму, принятию рутины, но авторы фильма (сценарист Анатолий Гребнев, как и режиссер, неоднократно обращались к молодежной теме) находят для героя своеобразный выход. Встретившись на свадьбе Лены, вся школьная компания решает не ехать на празднование и устроить вечеринку только друг для друга. Молодые люди отказываются занимать место в социуме, манкируя взросление, пытаясь скрыться в мире подростковой юношеской солидарности.

Важным этапом подростковой трансформации является первая любовь, в фильмах 1970-х годов она занимает значительное место. При этом если в 1960-е большее внимание уделялось переживаниям влюбленных девушек, то в следующее десятилетие главными героями практически всегда являются мальчики. «Сто дней после детства» (1975) Сергея Соловьева, первое обращение режиссера к подростковой теме, история неожиданной любви Мити Лопухина,

приключившейся в летнем лагере. Однажды, после долгого пляжного отдыха, Митя взглянул на свою одноклассницу Ерголину, и жизнь его навсегда изменилась. Любовный сюжет – это всегда история трансформации безотносительно возраста героев: жизнь его делится на до и после встречи с объектом воздыханий. Буря чувств, испытание, полностью меняющее жизнь влюбленного и влекущая за собой либо разочарование в возлюбленном и в любви как таковой, либо счастливый финал с утверждением силы этого чувства. Влюбленный так же, как подросток примеряет на себя разные маски, разные манеры поведения, которые способны полнее выразить его отношение к возлюбленному, и окружающему их миру. Митя выбирает себе роль обреченного страдать трагически влюбленного, каких уже давно нет в современном ему мире, они остались только в классических произведениях литературы, например, у Лермонтова. На репетиции «Маскарада» Лопухин объясняет своему сопернику в любви Лунёву как играть Арбенина и что такое «любить до смерти». Лунёв с радостью уступает ему роль, и в жизни постоянно отказывается от соперничества с влюбленным товарищем⁷⁵. Конфликта идеалиста и прагматика не происходит, даже когда Лопухин выводит товарища на чистую воду, указывая, что компот, выигранный всей сменой за уборку урожая капусты, достался им нечестным путем. Но ведь ничего нельзя поделать с тем, что сердце Ерголиной принадлежит Лунёву. Так любовь оказывается жестокой игрой судьбы, стечением обстоятельств. Но прелесть юношеской любви в том, что она никогда ничем не завершается, она вечно имеет открытый финал, так любимый кинематографистами 1970-х. Хранить в сердце подростковую любовь, значит сохранить в себе юность, получить возможность никогда до конца не взрослеть. В финале «Ста дней» Лопухин предлагает влюбленной в него Загребуминой просто навсегда «запомнить это лето», хранить его в сердце как залог того, что их подростковая трансформация во взрослых никогда не завершится.

⁷⁵ Ни в одном молодежном фильме 1970-х годов мальчики не соперничают из-за любви, напротив, всячески помогают друг другу. Влюбленные также оказываются особым сообществом, отделенным от обывательского мира, и объединенным одним прекрасным чувством, которое выше любых ссор.

В картине Соловьева воссоздан уникальный хронотоп «последнего лета» в пионерском лагере, с одной стороны абсолютно неповторимый, авторский, с другой стороны имеющий связь с более общим хронотопом подросткового мира. Герои существуют в пространстве природы и старой культуры, ведь живут они в бывшей усадьбе. Это пространство ограничено артефактами, большинство из которых находится в упадке, вокруг этих артефактов происходят события, рядом с ними разыгрываются сцены. Берег реки и купальня, где происходят все важные объяснения, светлая столовая в усадебном доме, эстрада на улице и маленькая сцена в самой усадьбе, где играют «Маскарад», разрушенная часть парковых ворот и прочее. Несколько сцен разворачиваются в предрассветных сумерках, и это одновременно и черта авторского стиля, и часть хронотопа подросткового мира (бессонная летняя ночь, возвращение домой с запретного свидания или вечеринки). Этот мир искусственен, создан воображением из различных элементов культуры прошлого, что особенно важно для Соловьева. В дальнейшем этот образ мира получит развитие в следующих фильмах юношеского цикла режиссера, «Наследница по прямой» (1982) и «Спасатель» (1980).

Этот же хронотоп, и повествовательная формула использованы в менее известной картине Геннадия Шумского «Голубой портрет»⁷⁶ (1976). Мальчик Алеша влюбляется в девочку Таню и мечтает создать воздушный шар. Алеша живет в деревне, а Таня приехала из города. Когда лето заканчивается, они обречены на расставание, но мечта сбывается – пусть маленький и бумажный, но воздушный шар поднимается в воздух. Именно способность остаться верным юношеской мечте оказывается для большинства авторов молодежного кино 1970-х главным добродетелью.

Хронотоп «Голубого портрета» сходен с временем-пространством в картине Соловьева – поглощаемые бурной природой развалины старого прекрасного мира – старинные дачи, заброшенный сарай-депо, куда Алеша попадает на дрезине и

⁷⁶ Сходство не удивительно: Геннадий Шумский был ассистентом Соловьева на фильме «Станционный смотритель», снялся в роли рассказчика; сценарист Александр Александров также написал сценарий «Ста дней после детства».

мастерит там свой шар, водонапорная башня. И то же время постоянных сумерек, неразделенности ночи и дня, острые ощущения полноты жизни и одновременно утраты.

О невозможности подростковой любви (быть счастливой), как и не способности человека с годами сохранять ту же остроту чувств повествует популярная, любимая зрителями картины «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979) Николая Лебедева и Эрнеста Ясана. Сережа и Клава познакомились еще в детском саду и с тех пор всегда были вместе, хотя казались совершенно разными людьми. Сережа хорошо учится, побеждает в олимпиадах по математике, помогает родителям. Клава не хочет учиться и, осознавая свою привлекательность (в чем ей помогла убедиться мама, воспитывающая девочку одна), рассчитывает хорошо устроить жизнь в браке. Она расчетлива, практична, при этом полна самоуничижения, отказываясь признавать в себе наличие хоть каких-то талантов (то есть, отказывая себе в мечте). Сережа очень нравится другой подруге, Тане, но он не хочет этого замечать. Устав от манипуляций его чувствами, и безразличия Клавы, Сережа хочет покончить с собой, но друзья во время останавливают его. Клава же высмеивает его нерешительность. Сережа будет пытаться забыть Клаву и полюбить Таню, но это невозможно.

В картине Лебедева, по сценарию Михаила Львовского (на основе собственной повести), всего одна сюжетная линия, практически нет взрослых персонажей, дети словно изолированы от мира со своей любовью и говорить о главном конфликте советского искусства, о разрыве между частным и общим, личным и коллективным в фильме не приходится. Подчеркнутая камерность «В моей смерти...» усиливает эффект изоляции молодых героев, еще в начале десятилетия воспринимавшейся как спасение, но теперь скорее настораживающей.

В 1974 году выходит еще одна картина, ставшая классикой не только молодежного кино, но и признанным шедевром советской кинематографии. Режиссер картины, Динара Асанова, как и Сергей Соловьев, обладала

собственным авторским стилем, мировоззрением и кругом интересующих тем. Тема взросления, становления личности была одной из основных. Ее полнометражный дебют «Не болит голова у дятла» – история о поиске себя и становлении личности семиклассника Севы Мухина. Вернее, себя он уже нашел, как и свое призвание – быть барабанщиком. У Севы есть лучший друг Булкин и красивая подруга Ира, он уверен в себе и знает, чего хочет. Взрослые его, конечно, не понимают, родители не одобряют увлечения ударными инструментами. Есть у Мухи и настоящий враг, сосед Стакан Стаканыч, всеми способами пытающийся избавиться от ненавистных инструментов. Настоящая же проблема Мухи – старший брат, титулованный баскетболист, ведь все воспринимают мальчика только как родственника знаменитости. В нем самом никто не видит ничего уникального, ничего, заслуживающего внимания. Так думает и Ира, из-за этого они однажды ссорятся.

Повествование «Не болит голова у дятла» почти не имеет сюжета, интриги, это набор элегических сцен из того же последнего лета детства. Единственный реальный конфликт со Стакан Стаканычем (а тот для большей выразительности делает из титульного дятла чучело) разрешается сокрушительной победой молодости и отваги: Муха поливает противника из садового шланга. Картины прекрасной, неустроенной, неуспокоенной юности интересуют режиссера Асанову и сценариста Клепикова больше чем сюжет подростковой трансформации. То, что детство заканчивается, понятно скорее из экранной атмосферы, создаваемой с помощью хронотопа подросткового мира, вновь такого же сумеречного пространства, заполненного полуразрушенными зданиями, где отсутствует четкое деление на часы и дни и все как будто впервые. Финальный бег Мухи за поездом, увозящим Иру, с которой он так и не успел попрощаться, навсегда из его жизни, является знаковым для кинематографа Асановой, таким же отчаянным бегом заканчиваются несколько ее фильмов, снятых уже в 1980-е. Но только в этой картине этот бег, несмотря на прощание с первой любовью, приобретением первого разочарования, был полон надежды. Ее следующие

работы полны тревоги, страха за будущее подростков. То же можно сказать и обо всем советском молодежном кинематографе в целом, с середины 1970-х начинающего приближаться к «моральной панике», разыгравшейся в фильмах 1980-х годов.

Неприглядная реальность начинает прорываться в молодежные фильмы 1970-х годов, причем в самых странных и немотивированных сюжетом эпизодах. В «Когда я стану великаном» (1978) режиссер Инна Туманян, главный герой Петр Копейкин, восьмиклассник и поэт, живет своей жизнью, пишет стихи и не прощает никому подлости («всю жизнь буду бороться с подонками и трусами»). Петр на ходу сочиняет стихи, он уверен в себе и никого не боится. С первого класса любит Машу Горошкину, но вдруг выясняется, что она влюбилась в другого. Рыцарь Копейкин отдает свои стихи возлюбленному и всячески хлопочет об их отношениях, в душе страдая. Во многом, исключая неразделенную любовь и постоянный ремонт в малогабаритной квартире, Копейкин похож на Ферриса Бьюллера, обаятельного, артистичного, самоуверенного, которому всегда все удастся и все сходит с рук. Но сам Копейкин, кажется, только страдает от своей ловкости и находчивости, постоянно используя ее в помощь другим, но не себе (отвечает на уроке за всех стихами-экспромтами, срывает урок английского, отдает собственные стихи сопернику в любви). Его странное благородство словно направлено на то, чтобы остаться ни с чем, никогда не преуспеть и...никогда не повзрослеть. Длинный эпизод, в котором Копейкин, вместо дня рождения любимой Горошкиной оказывается дома у учительницы Джульетты Ашотовны, сталкивает игровую реальность главного героя с настоящим миром взрослых. Мир Копейкина - это особое пространство, создающееся на стыке подросткового мира, всегда периферийного, необжитого до конца и бегущего от строгого, и условного мира культуры, мира литературных сюжетов и персонажей, исторических артефактов, изысканных манер⁷⁷. К учительнице заявляется муж

⁷⁷ Сюда можно отнести и упомянутые выше картины Соловьёва, и снятые уже 1980-е для телевидения «Приключения Петрова и Васечкина» реж. Владимир Алеников. В литературе этот

покойной сестры, чью дочь она воспитывает; в гостях он ест, пьет, берет займы, обращается со всеми фамильярно и бренчит на гитаре популярные мелодии. Приход хама-обывателя, чуждого всему прекрасному в мир знаний, в мир талантов и эстетики, в котором обитают Копейкин и Джульетта Ашотовна, оборачивается шоком. Мир подростковой искренности, подлинности чувств объединен с миром культуры и противостоит пошлости взрослого мира, но явно ему проигрывает. То, что этот неоправданно длинный эпизод расположен практически в финале повествования, увеличивает его значение для сюжета в целом, только здесь намечается настоящий конфликт фильма, но развития не получает, вследствие своей неразрешимости. Если продолжить параллель с Феррисом Бьюллером, то в картине Хьюза отцовская фигура не вызвала сомнений, даже иронии, но являлась готовой моделью для подражания. В «Когда я стану великаном» развязный родственник Джульетты Ашотовны оказывается едва ли не единственным мужчиной, появляющимся на экране (у самого Копейкина отца нет), и ничего кроме отвращения не вызывает – стать взрослым не означает стать личностью, но потерять себя.

Отсутствие отцовской фигуры, ролевой мужской модели в социуме 1970-х⁷⁸ годов соотносится с кризисом идеологии, превращения общественной, гражданской жизни в бессмысленный ритуал. Через два года после элегической картины «Не болит голова у дятла» Динара Асанова возвращается к молодежной теме с «Ключом без права передачи», в котором идея утопического подросткового мира, хранящего в себе сокровища культуры, и бережно оберегаемого учителями от посягательств реальности, ставится под сомнение.

Новый директор, бывший военный, положительный и честный человек, приходит в школу, и знакомится с тем, как обстоят дела в этом микросоциуме.

хронотоп развивал самый известный и влиятельный автор книг для подростков 1970-х (впрочем, и сейчас) Владислав Крапивин.

⁷⁸ Также можно считать этот кризис в определенной степени последствием феминизации мужчины, имевшее место в искусстве 1960-х годов, культивирующее чувствительность, мягкость, уступчивость, жертвенность на уровне семейного круга именно у мужских персонажей («Звонят, откройте дверь», «Берегись автомобиля» (1966) реж. Эльдар Рязанов)

Сообщество разновозрастных женщин (разбавленное только пожилым математиком и бодрым физруком) живет по своим законам, не всегда соотносящимся с общепринятой моралью. В женском коллективе распространены сплетни, лицемерие, вмешательство в личную жизнь. В последнем оказывается повинна даже молодая учительница Марина Максимовна, луч света в этом темном царстве. Ученики обожают ее, на уроках свободно обсуждают волнующие их темы, ходят к ней в гости, где поют под гитару и танцуют. Во время одной из таких вечеринок оказывается случайно записанным на пленку разговор ребят с учительницей, в котором она поддерживает (пусть косвенно) их нелестные отзывы об учительнице химии. Хотя дело не только в этом. Сама позиция Марины Максимовны ставится авторами под сомнение, как и идея социальной изоляции, бегства в собственный мир культуры и поэзии, в котором вечно живы юношеские идеалы. Если еще в первой половине 1970-х такой путь представлялся возможным и предпочтительным, то во второй половине десятилетия эта жизненная стратегия оказывалась или невозможной («Когда я стану великаном») или опасной, как в картине Асановой. Своеобразная секта социально дезадаптированных детей, создающаяся вокруг учительницы, совсем не похожа на волшебный мир детства, воссоздаваемый в первой картине Асановой. Всем, и учителям, и ученикам, и всему обществу нужен отец, руководящая мужская фигура, которая и появляется в лице директора. Он уличает Марину Максимовну, наделенную большим талантом, чем ее коллеги, в высокомерии, пренебрежении к окружающим, которые она пестует в своих учениках. Вместо этого директор предлагает практическую пользу – ведет в школе факультатив по автоделу. И когда в финале ученики толкают его машину, все вместе помогают тому, кого недавно считали своим противником, «выход» из сложившегося тупика найден. Поэтому если искать в сценарии повествовательную формулу молодежного фильма, то мы имеем дело с сюжетом об «учителе-спасителе», об обретении ролевой, руководящей модели в лице учителя, как в «Путевке в жизнь» и «Исправительной школе», «Школьных джунглях» и позднее в «Пацанах» Асановой (эта формула воспроизводится ближе к образцам).

Одну из важнейших картин 1970-х годов – «Чужие письма» (1975) Ильи Авербаха – едва ли можно отнести к направлению школьного кино, но при этом она включает в себя множество элементов как повествовательной формулы подростковой трансформации, так и хронотопа подросткового мира. Самым же важным изменением, отклонением от принятого в культуре данного периода, является образ девушки-подростка Зины, предвосхитившей «ужасных» молодых героев фильмов 1980-х годов. При этом образ главной героини, учительницы Веры Ивановны, создан по лекалам, уже сложившимся к данному моменту. Молодая женщина с неустроенной личной жизнью, носитель культуры в провинциальном мире недалеких обывателей, человек абсолютной нравственной чистоты и самоотверженности. Зина приходит жить к учительнице от неблагополучной ситуации в семье – ее мама только что освободилась из тюрьмы, но постепенно девочка поглощает жизнь трепетной Веры Ивановны, буквально занимая квартиру, и влезая в личную жизнь, область чувств. Зина читает любовные письма, адресованные ее учительнице. Очевидно, что этическая коллизия о границах приватного и возможности проникновения в личный мир человека является одной из основных для советского школьного фильма. Любовное письмо попадает в руки учителей в «А если это любовь?», другое признание находит вожатая в «Переступи порог», при этом она настаивает, что его не читала, директор в «Ключе без права передачи» отказывается слушать приватную запись разговора учеников с учительницей, но ее готова послушать завуч. Таким образом, речь всегда шла о проникновении взрослых, наделенных властью фигур, в мир подростков. В «Чужих письмах» окончательно пересматривается концепция молодости как пространства свободы от гнета социума и власти, соответственно в рамках сюжетного хода проникновения общественного в частное роли меняются на противоположные. Теперь ученица читает письма учительницы, и сам этот поступок не является для нее проблемой, поводом для рефлексии. Но Зина не так проста: она не хочет сделать тайное, личное явным, общественным, она хочет присвоить себе чужие письма, чужие глубокие чувства, на которые не способна и чужую культуру, на языке которой

эти глубокие чувства выражают. При этом не вписанной в окружающую действительность выглядит не подросток, но учительница; Зине уже принадлежит сегодня, она обладает лидерскими качествами, постоянно пытаясь руководить своим классом, в ее голове не бывает сомнений. Но Зине принадлежит и завтра, и от этого ее образ становится по-настоящему пугающим. Когда после всего сделанного ученицей нервы Веры Ивановны не выдерживают, она дает Зине пощечину, но моральной победой этот поступок назвать нельзя. Учительница страдает от сделанного и с радостью принимает несчастную Зину обратно. В финальной сцене переезда старых учителей из списанного под снос домика, Вера Иванова приободряет Зину, и та моментально забывает все свои проблемы, начинает руководить погрузкой и ребята, весело смеясь, уезжают на грузовике. Они зовут учительницу догонять их, но, кажется, Вере Ивановне хочется остаться.

В картинах 1970-х годов отсутствие трансформации персонажей подростков было спасением от взрослого мира, от предательства юношеской искренности, подлинной чувствительности. Но в картине Авербаха, предвосхищающей 1980-е годы, невозможность трансформации происходит от отсутствия необходимости. Зина уже взрослая, социум принимает ее такой, потому что она живет по его законам. Подростки перестают быть чистыми душами, они взрослеют где-то за рамкой кадра, и повлиять на этот процесс учитель (и художник) уже не в силах.

Интересен хронотоп «Чужих писем»: зритель проживает с учительницей и ученицей весь учебный год, теплую осень, зиму с Новым годом, весну, хотя учебные формальности, экзамены и контрольные, в сюжете не всплывают. Место действия – провинциальный, старый городок, малоэтажные ветхие домишки, все находится на грани разрушения. Выше не раз была подчеркнута важность заброшенных и разрушенных пространств для хронотопа подросткового мира как объектов, исключенных из общественной жизни, не имеющих закрепленной за ними функции, свободных. Но в фильме Авербаха таким «лишним» кажется все пространство, в котором разворачивается действие: деревянный дом старых

учителей, необжитая квартирка Веры Ивановны, облупленный подъезд в доме Зины, заросшие бурьяном кривые скаты улиц с покосившимися домами. Этот же хронотоп использует позднее Ролан Быков в поворотном «Чучеле», акцентировав на нем внимание. Но уже в «Чужих письмах» становится очевиден кризис социально-политического устройства и мировоззрения советских граждан, странного сообщества, объединенного только своей отдаленностью от власти, от господствующей идеологии, являющихся по отношению к ней своего рода субкультурой, пусть беспрецедентно многочисленной.

Образ учительницы, которая никак не может устроить личную жизнь, которая должна уехать к любимому, но ее останавливает чувство долга или обстоятельства, стал почти штампом в советском молодежном фильме. Раздумывает над соотношением личного и общественного учительница из «Вам и не снилось», выбирает свадьбу учительница Маргарита из «Чучела»; одиночество учительницы, жертвующей своей жизнью ради детей, постоянно подчеркивается в подростковых фильмах. В этом ряду необходимо отметить картину «Предательница» (1977) режиссера Никиты Хубова, важную с точки зрения проявляющихся в ней тенденций.

Действие картины разворачивается в интернате для сирот, но происходящее здесь совсем не похоже на артистичную бузу ШКИДы. Озлобленные, обиженные на весь мир дети вцепились в свою учительницу, добрую, беззаветно преданную им женщину, для которой вдруг стало возможно женское счастье, и теперь необходимо уехать. Но как уехать от детей, для которых она стала матерью. В первом большом эпизоде фильма дети гостят у Марии Александровны дома, при этом ведут себя ужасно: не дают ей говорить по телефону, съедают весь торт, размазывая его по лицу, а потом начинают выпрашивать у учительницы личные вещи в подарок и она безропотно соглашается. При этом дети на экране неприятны, каким никогда не был голодный беспризорник Мустафа из «Путевки в жизнь». Эти дети избалованы и абсолютно уверены в своем исключительном праве на жизнь (и имущество) Марии Александровны. По мере развития сюжета,

предполагаемого последнего дня работы главной героини в интернате, становятся понятны очертания трагедий за спинами каждого из детей, которых Мария Александровна пытается «излечить» любовью и вниманием. Ребята же должны осознать ее собственное право на счастье, в этом и заключается их трансформация, их взросление в осознании уникальности другого человека и способности пожертвовать своими интересами ради него. В финале почти все ребята принимают уход воспитательницы, устраивают ей проводы; все, кроме одного. Мальчик прыгает с крыши, пытаясь остановить героиню. Открытый финал картины позволяет предположить, что она остается. Трансформация оказывается незавершенной, половинчатой, и все герои, и взрослые, и дети, обитают в реальности, где ценность жизни, своей и чужой находится под вопросом.

Использование хронотопа закрытого учебного заведения, в данном случае интерната, также предвосхищает молодежные фильмы 1980-х годов, в которых критиковалась «карательная» советская педагогика и, соответственно, само государство. В «Предательнице» интернат выглядит достаточно благополучным, им руководит однорукий и уже не молодой, но добрый и ответственный мужчина-директор, большинство воспитателей любят свою работу и переживают за ребят. Но ощущение зыбкости, шаткости этого островка надежды не покидает зрителя. Этот мир брошенных детей не похож ни на пространство свободы 1960-х годов, ни на полузаброшенный рай 1970-х. Так же, как и «Чужие письма», эта картина относится к приближающимся 1980-м, когда молодежь на экране из символа искренности, свободы, смелости становится источником страха.

При этом именно в 1970-е появляются фильмы, которые, безусловно, относятся к направлению «молодежного фильма», но подходят к этой теме с позиций сугубо развлекательных. Если фильмы Соловьева, Асановой, Авербаха можно отнести к «авторскому» кино, в котором повествовательная формула подростковой трансформации максимально размыта, то в фильмах Быкова, Меньшова, Фрэза, Митты эта формула становится основой сюжета фильмов,

специально ориентированных на школьников, призванных заинтересовать их и поддержать в трудный момент перехода.

«Розыгрыш» (1976) Владимира Меньшова использует для привлечения молодого зрителя один из главных элементов молодежной культуры – рок-музыку. В соответствии с повествовательной формулой, в класс приходит новичок – Игорь Грушко, нервный, эмоционально нестабильный, но талантливый парень. Проблемы адаптации в новом коллективе не слишком волнуют Игоря, ведь главное в его жизни – музыка. Ему быстро удается заинтересовать нескольких ребят из класса, и вот уже новоявленная группа начинает репетиции. Погруженный в творчество, Грушко не замечает, что своим появлением пошатнул лидерские позиции Олега Комаровского, отличника, не отличающегося, тем не менее, достойным поведением (он подговорил весь класс прогулять урок). В то же время завязывается робкая симпатия между Игорем и болезненной Таей, над которой все в классе смеются.

В «Розыгрыше» интересно характерное для американских образцов молодежного фильма, но редкое в отечественном кино пристальное внимание к школьной социальной иерархии, к проблеме школьных клик, компаний, обладающих в этом микросообществе особой властью. Отличник Комаровский поддерживает свое лидерское положение благодаря тому, что потакает желаниям толпы (помогает прогулять урок, приглашает домой на вечеринку); в его компанию также входят главная красавица класса и ее подружки-сплетницы, модно одетые дети обеспеченных родителей. Ему, карьеристу и прагматику, противостоит поэт и мечтатель Грушко, незнакомый с социальными условностями и лицемерием; так свобода молодости противостоит цинизму взрослости⁷⁹, классическое противостояние повествовательной формулы подросткового фильма. Коварный Комаровский решает отомстить Грушко и начинает ухаживать за Таей, и неизбалованная вниманием девушка проникается к

⁷⁹ В фильме всячески подчеркивается «взрослость» Комаровского и его компании: вне школы они одеты как люди за 20, они проводят свободное время в кафе и на домашней вечеринке.

нему симпатией. Крепкий жанровый сценарий Семёна Лунгина, пожалуй, самого успешного автора подростковых фильмов в советском кино, несколько провисает в финале, и завершается странной сценой в классе, когда Комаровский, чувствуя, что он проигрывает моральную битву с Грушко, раздражается истерической руганью и убегает из класса. Противостояния между подростками и взрослыми в картине нет, хотя несдержанный Грушко активно спорит со всеми, недостаточно серьезно относящимися к его увлечению музыкой. В итоге хорошие дети благодарят добрую учительницу, с которой также конфликтовал Комаровский. Хотя она и не понимает рок-музыки, но, безусловно, ставит духовную сторону жизни выше материальной.

При этом классическая трансформация в картине лишь одна: Тая из странной бледной девушки, замотанной платками и говорящей шепотом, превращается в модно одетую, улыбчивую красавицу⁸⁰. Меняется, раскрываясь своей истинной стороной и Комаровский, из уверенного в себе лидера становится жалким, кричащим истериком. Грушко не меняется вовсе, но преуспевает в качестве лидера группы.

Формульное повествование трансформации лежит в основе картины Александра Митты «Точка, точка, запятая» (1971). Неудачник Леша Жильцов, добрый и простой парень, в школе скачущий с тройки на двойку, не может найти себя в жизни. Ничего его по настоящему не интересует, пока в классе не появляется новенькая – красивая и умная Женя Каретникова, и теперь Леше необходимо понять физику и хоть в чем-то преуспеть.

Подобно «Розыгрышу», в фильме Митты использована не только повествовательная формула подростковой трансформации, но и наиболее привлекательные элементы хронотопа подросткового мира. В фильме представлен широкий спектр молодежных развлечений: Женя и Леша идут в парк,

⁸⁰ Make-over, преображение – один из важнейших моментов сюжета в рамках многих жанров (и один из элементов привлекательности для зрителя); в молодежных фильмах начиная с 1980-х годов постоянно используется сюжетный ход преображения, чаще всего дурнушки в красавицу, зануды в популярного парня.

катаются на небывало ярких для советского кино аттракционах, едят бублики и мороженое. В другой день весь класс отдыхает на пляже, загорают, пьют соки из жестяных баночек и соревнуются в прыжках в длину. Также в фильме звучит несколько романтических и подчеркнуто школьных песен.

Стереотипен набор персонажей – главная красавица, ее недалекая подруга, классный клоун, уверенный в себе ловелас. Лучший друг Леша, гений-младшеклассник Волька, его волшебный помощник, также является распространенным типом персонажа в рамках данной повествовательной формулы. В этой картине происходит и вполне классическая трансформация: Леша находит себя в ремесле, паяет транзисторы и на практике понимает, что такое электрический ток. В финале главный герой помогает классу выиграть спортивное соревнование (благодаря своим новым умениям), и получает окончательное признание в коллективе и внимание со стороны Жени.

Среди развлекательных, жанровых фильмов, направленных на молодежную аудиторию, следует отметить фантастические картины классика данного тематического направления Ричарда Викторова «Москва-Кассиопея» и «Отроки во Вселенной», а также снятые для телевидения «Приключения Электроника».

Повествовательная формула: В молодежных фильмах 1970-х годов необходимость трансформации как обязательного этапа развития отвергается авторами. 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 и самоотверженной деятельности по ее воплощению.

Хронотоп: Хронотоп подросткового мира приобретает все более условные черты, наполняясь знаками прошлого, театрализуясь. В отсутствии собственных

молодежных субкультур миром подростка становится пространство воображения, где есть все, чего нет в реальности. Природа, с одной стороны, и знаки ушедших времен (развалины, памятные места) – с другой, образуют особый хронотоп безвременья.

4.5. Эксплуатация молодежной проблематики в советском кинематографе (1980-е годы)

Илья Фрзз, с конца 1940-х годов снимавший фильмы о перипетиях школьной жизни, преимущественно легкие лирические комедии, в 1980 году создает «Вам и не снилось», картину, ставшую не только самой известной его работой, но и одной из самых популярных и по-прежнему любимой зрителями. История любви Кати и Ромы, советских Ромео и Джульетты, трогает сердца зрителей благодаря поэтической режиссерской манере Фрзза. Как их классические предшественники, школьники страдают от невозможности быть вместе, ведь их союзу противодействуют родители и школа. Ромке нужны хорошие оценки для поступления в институт, а любовь отвлекает его от занятий. У одноклассников и товарищей чувства ребят вызывают только уважение и поддержку, на их стороне и Татьяна Николаевна, учительница литературы. В одноименном рассказе Галины Щербаковой, на основе которого написан сценарий, персонаж учительницы был едва ли не главным, ее внутренним рассуждениям отдана значительная часть повествования. Татьяна Николаевна сама переживает неудачный роман, одним из условий ее личного благополучия оказывается (как во многих подростковых фильмах) уход из школы. Учительница постоянно размышляет о проблеме личного и общественного, пытается сделать выбор между своим счастьем и помощью другим, исполнением долга. Она восхищена силой чувств ребят, но не уверена в их долговечности, объясняя Кате, что нельзя жить только любовью. В картине Фрзза эти слова произносит дрожащим голосом трагическая Елена Соловей, исполнительница роли

учительницы Татьяны Николаевны, что указывает на сомнения режиссера в справедливости ее слов. Но счастливым финал «Вам и не снилось» назвать трудно, его герои замирают на самом пороге важного шага, трансформации, неуверенные, что пространство для этого шага существует. Ромка прыгает к Кате из окна, доказывая решительность и силу своих чувств, но то, как испуганно озираются влюбленные, сидя в сугробе, словно понимая, что дальше бежать некуда, оставляет зрителя с ощущением тревоги за их будущее, с вопросом, может ли юношеская любовь стать взрослой.

Вышедшая в 1981 году картина Владимира Грамматикова «Все наоборот» по сценарию Павла Лунгина (сына классика подростковой темы Семена Лунгина), в комедийной манере, под звуки актуальной музыки, ставила крест и на подростковой любви, и на взрослом мире. Андрей, в эксцентричном исполнении Михаила Ефремова, считает, что нужно влюбиться с первого взгляда и сразу жениться. Впрочем, детали его «любовной» теории, которую он артистично излагает другу в первой сцене фильма, до конца не ясны, ведь в этот момент он как раз встречается ее, прекрасную Наташу, в исполнении еще одной звезды молодежного кино 1980-х годов, Ольги Машной. Они немедленно начинают ходить на свидания, при этом Андрей проявляет чудеса изобретательности, уводя девушку с уроков, а лучшая подруга Наташи назойливо поучает ее женским секретам любовных отношений. Потом они едут на один день в Ленинград. Дальше остается только свадьба.

В картине Грамматикова юношеская любовь ничем не отличается от взрослой, то есть подчинена исключительно прагматическим соображениям, сама по себе становится маркером определенного статуса и является формой ритуализированного поведения. Чтобы стать взрослым, нужно влюбиться, съездить в Ленинград, найти жилплощадь и пожениться. Этот процесс условной трансформации был не менее сосредоточен на знаках потребления, чем в условиях капиталистического общества, что вступало в противоречие с

декларируемыми идеалами⁸¹. Но кризис ситуации инициационной трансформации, фактическое ее исчезновение, естественно является кризисом всего социума в целом. Набор возможных жизненных стратегий ограничен, подросткам не из чего выбрать, тем более, что присутствующие модели поведения их не устраивают. Подростки одеты как взрослые, они живут как взрослые, так что невозможно понять, они или слишком рано и незаметно повзрослели, или это социум давно уже не выполняет свои (в первую очередь, идеологические) функции; это не подростки как взрослые, это взрослые как дети. Когда родители Наташи и Андрея спорят за право приютить у себя молодых влюбленных, становится понятно, что и для них это игра, приобретение знака нового статуса⁸². Когда же Наташа, по подсказке подруги, решается прийти к Андрею с вещами, «насовсем», между ними происходит совсем взрослый бытовой скандал и юношеская любовь заканчивается. Они так и не смогли поцеловаться.

При этом подростковый мир обеих картин воссоздается авторами как максимально уютный, комфортный, защищенный. Их жизнь состоит из прогулок в парках, посещения кафе и кино, проблемы образования их не касаются (школьные классы почти не появляются в кадре, чаще крыльцо школьного здания, двор перед ней). Таким же идеальным, спокойным, расслабленным показан подростковый мир и в картине «Лидер» (1984) режиссера Бориса Дурова. На уровне сюжета, повествовательной формулы, можно говорить о явном кризисе советского подросткового фильма. В «Лидере» происходит своеобразная «революция» трансформационной формулы на материале подростковой жизни:

⁸¹ «Недостаток неполитизированных символов перехода к недетской жизни в итоге оформлялся как проблемность самого процесса перехода». Сергей Ушакин. «Мы в город изумрудный идем дорогой трудной»: маленькие радости веселых человечков». С. 15

⁸² Хочется также отметить травестийные моменты в фильме, подобные «Большой перемене»: Андрей переодевается в девочку, чтобы посещать Наташу, якобы с уроками английского, с косичками на голове он пытается поцеловать девушку, произносит самые «мужественные» свои монологи. Его отец, в свою очередь, выполняет в быту традиционно женские функции, усаживает ссорящихся гостей к столу, поит чаем и хвастает пирогом собственного приготовления.

через 30 лет после «Аттестата зрелости» авторы картин отстаивают право личности быть исключительной, выдающейся, не такой как все.

В класс приходит новенький, Боря Шестаков, замкнутый, тихий парень. Но его необщительность оказывается не следствием неуверенности в себе, но целеустремленности: Боря пытается расшифровать письменность разрушенной цивилизации, и на этом пути он достиг значительных успехов, его открытия заинтересовали академика. На уроках Боре нечего делать, все варианты контрольной он уже решил, а жизнь одноклассников ему совершенно неинтересна. Коллективу такая ситуация не по душе, и тогда ребята, во главе с Хохловым, чьи лидерские позиции пошатнуло появление Шестакова, решают проучить умника. При этом учителя смотрят на Борю с изумлением и восхищением, а классная руководительница стремится понять необыкновенного ученика, знакомится с его старым учителем, на уроки литературы которого он сбегает. От нападок в классе его защищает одноклассница Наташа, проявляющая удивительное упорство в своих ухаживаниях за Шестаковым. Но и сами эти нападки – закрыть одного в классе на перемене, обманом пригласить домой к Хохлову на «разговор» - не внушают опасений, но подчеркивают недалекость и ограниченность большинства соучеников. Хохлов – главный антагонист Шестакова – классический циничный карьерист-приспособленец, как, например, Батищев в «Доживем до понедельника», но Шестакова нельзя сравнить с равнодушным поэтом Шестопалом (из того же фильма). Боря искренне умоляет одноклассников и свою запуганную семью оставить его в покое, не мешать заниматься. Окружающие принимают его одаренность, готовы идти на уступки, но, чтобы повзрослеть, он сам должен понять окружающих и научиться идти на компромисс. Повествование неспешно тянется, сцена за сценой Шестаков доказывает свою приверженность науке и безразличие к реальности, а желаемая трансформация (принятие важности другого) не происходит. Иначе как кризисным нельзя назвать финал картины: Шестаков отправляется к своему любимому учителю, и узнает, что он умер. В первом порыве искреннего чувства

Боря бежит за катафалком, но неожиданно вбегает на школьный марафон, от участия в котором отказывался, ссылаясь на запланированную встречу. Множество рук переодевают героя в спортивную одежду, привязывают номер участника, на лицах ребят торжествующие, восторженные улыбки, Шестаков в растерянности, но все же он готов бежать. Станный переход от скорби к маниакальному энтузиазму спортивного соревнования представляется авторской иронией над необходимостью вливаться в коллектив, жить по его законам. На протяжении всего фильма ни одной драматургической мотивировки для социализации главного героя не возникает (скорее напротив), и финал выглядит искусственным, совершенно не отображая механизм трансформации, являющийся основным материалом повествования подросткового фильма.

Появление картины «Лидер» прошло незамеченным, в этом же году состоялась закрытая премьера другой, на это раз пугающей, истории о противостоянии личности и коллектива, навсегда разделившей советское подростковое кино на «до» и «после». «Чучело» Ролана Быкова, снятое по повести Владимира Железникова, классика школьной темы в подростковой литературе, стало шоком для юных зрителей, а также их родителей. Удивляло и то, что автор картины – Ролан Быков, до этого снимавший легкие, эксцентричные картины, на стыке мюзикла, клоунады, но с неизменным вниманием к юному зрителю.

«Чучело» стало первым в истории советским фильмом⁸³ о школьной травле, и жертвой оказывался не самый лучший и не самый худший, но самый чувствительный. Лена Бессольцева переезжает жить к дедушке в маленький старый городок; дедушка чудаков и хранитель реликвий прошлого, а она «вся в

⁸³ В зарубежных фильмах о подростках эта тема также почти не развивалась до середины 1990-х годов (единственное заметное исключение – «Керри» (1976) реж. Брайан Де Пальма, использующего одновременно элементы повествовательной модели и хронотопов подросткового мира и фильма ужасов). В настоящее время фильмы о травле в школе (bullying) занимают значительное место среди молодежных фильмов, в первую очередь в США, в связи с несколькими случаями массовых убийств, совершенных школьниками (предполагаемыми жертвами травли) в стенах собственных учебных заведений.

него». Словно инопланетянка, с улыбкой на лице, Лена оглядывает ребят в своем новом классе и со всеми ей хочется подружиться. В классе можно увидеть все знакомые по многим школьным фильмам типажи: красавица и интриганка Шмакова, ее верный раб Попов, школьный клоун Рыжий, хулиган и живодер Валька, фанатичная Железная Кнопка, жаждущая власти, и красавец, молодец и лидер класса Димка Сомов. К Димке Лена проникается особой симпатией, и он отвечает ей взаимностью. Остальные с недоумением смотрят на это чудное существо, экзальтированно-счастливое, ожидающее от людей только хорошее. Можно предположить, что она оказывается единственным ребенком (идеальным ребенком, которому присущи только лучшие качества, с точки зрения взрослого, и которых ему самому не хватает) среди циничных взрослых школьников, и это укладывается в общую тенденцию кинематографа 1980-х годов.

Однажды учительница опоздала на урок, и Димка предложил всем пойти в кино. Пошли не все (хитрая Шмакова осталась), а сам Димка наткнулся на учительницу и все ей рассказал. Лена слышала это, и когда одноклассники (в наказание оставленные без поездки в Москву) ищут предателя, девочка не выдерживает и берет вину друга на себя. Далее следует череда мучений и унижений, включая ритуальное сожжение чучела Лены на костре, и все это время Димка молчит.

Советские зрители, увидевшие картину только в 1986 году, были шокированы и разделились на два лагеря: первые отказывались верить в происходящее на экране, вторые принимали фильм как развернутую метафору общественной жизни в СССР, находящейся на стадии деградации. Герои-школьники представляли собой различные пороки этого общества: жестокость, грубость, цинизм, маниакальную страсть к приобретению, эгоизм, конформизм, отсутствие эмпатии. При этом сама Лена Бессольцева была скорее символом абсолютной доброты, чистоты в христианском понимании, поэтому своим одноклассникам она кажется почти сумасшедшей.

В повести Железникова происходило сразу две трансформации: Лена, обрившись наголо, «потеряв все», может, наконец, постоять за себя, говорить жестокую правду каждому в лицо. Ее одноклассники, в свою очередь, понимали ужас содеянного ими – повесть заканчивается словами «Чучело, прости нас», написанными на доске Рыжим. Но в фильме Быкова этот персонаж претерпел странные метаморфозы: рыжий мальчик-клоун присутствует в нескольких сценах фильма, но вся его сюжетная линия, его реплики отданы новому персонажу – девочке. Эта девочка Мотя, как и рыжий Толя в книге, особенно хотела уехать в Москву, потому что там живет отец. Но не только встреча с родителем манит героиню, но и перспективы красивой жизни в столице. Мать она успокаивает словами о том, что ее отъезд поможет скорее найти нового мужа. Этих слов не было у Железникова, но их появление красноречиво свидетельствует о сомнениях Быкова в возможности счастливого финала, или хотя бы осознания своих поступков героями. Роль клоуна в небольшом сообществе принимает на себя тот, кто привык к насмешкам и издевательствам, и просто пытается опередить обидчиков, получив таким образом иллюзию контроля над собственной жизнью. Толик в книге сам был чучелом и потому мог понять Лену, но в фильме Быкова такого героя не оказалось, вернее он оттеснен на периферию повествования. Поэтому финал, в котором «детки из клетки» неожиданно осознают глубину своего падения, при этом не переставая ругаться и перекладывая вину на другого, и просят прощения у Лены, выглядит в фильме особенно неправдоподобно. И долгие общие планы фигур Лены и бабушки, растворяющихся в холодном зимнем дне, подчеркивают трагедию их ухода: доброта и культура прошедших веков, гуманизм навсегда покидают эти берега.

Как и в «Чужих письмах» хронотоп подросткового мира в данном случае удачно совпадает с пространством старого, разрушающегося, полузаброшенного, дичающего городка. Взрослые, у которых нет срочных и неотложных дел, вяло дремлют на рабочих местах (те кто моложе как учительница Маргарита всеми силами пытаются уехать). Это серое пространство оказывается идеально

контрастным фоном для жестоких игр маленьких зверят в яркой одежде. Грязный, пыльный, полусгнивший мир, созданный вовсе не ими, они считают своей территорией, хотя мечтают о другом. Законы этого мира давно им известны, хотя и нигде не записаны. Этот мир только выглядит периферийным и маргинальным по отношению к несуществующему центру, на самом деле он является нормой, так же, как подростки и молодые люди для авторов и режиссеров 1980-х годов оказываются абсолютным агрессивным большинством.

Причины этой агрессии пытаются выявить авторы многих молодежных фильмов первой половины 1980-х годов, и чаще всего находят ее истоки в неблагополучных ситуациях в семье (которая является прообразом сообщества, социума), отсутствии или деградации родителей. Динара Асанова, с настойчивостью и все большей горечью возвращаясь к теме подростков, в 1983 снимает «Пацанов», необычайно сдержанную, жесткую и честную картину о спортивно-трудовом лагере для несовершеннолетних правонарушителей. Новая для режиссера интонация в фильме появляется благодаря исполнителю главной роли начальника лагеря Павла Антонова Валерию Приемыхову. В нем герои Клепикова и Асановой вновь находят отца, строгого, иногда жесткого, честного, справедливого, воспитывающего ребят доверием и по-настоящему их любящего. Повествование в фильме всячески бежит жесткой формулы, размывается в долгих, реалистично и эмоционально снятых сценах драк и мальчишеских развлечений, а также использованием документальных съемок, но, тем не менее, не сложно вычленить из него основные сюжетные ходы, использованные еще в «Путевке в жизнь». Юных героев ловят – опрос взрослыми в отделении милиции, ребята попадают в лагерь – конфликты и недоверие воспитателю Павлу Антонову, постепенно благодаря уважению с его стороны, молодые хулиганы оттаивают. Жизнь в лагере со временем налаживается, но теперь угрозу для него представляют вторжения испорченного внешнего мира. У каждого юного героя своя судьба: кто-то сирота, а другой оказывается сыном богатых родителей. В определенный момент, после столкновения с очередной подлостью мира

взрослых (один из пацанов попадает в милицию за драку, спровоцированную деревенскими), и, оставшись без присмотра, ребята бунтуют, устраивая разгром в лагере. Но по возвращении Павла ребята пристыжены, и жизнь входит в прежнее мирное русло. В финале Вова Киреев, в первых кадрах дерзко отвечавший на вопросы милиционеров, но в лагере ставший верным помощником Антонова, узнает о том, что его сестра пыталась покончить с собой, устав от издевательств пьяного отца. Мальчишка решает убить родителя. Узнав об этом, все, как один, ребята во главе с Антоновым бегут, чтобы остановить Вову от совершения преступления. Этот момент солидарности в желании помочь другому является, пожалуй, самым жизнеутверждающим финалом в молодежных фильмах 1980-х годов. Следование повествовательной формуле подростковой трансформации в картине преломлено авторской манерой режиссера, точным, выразительным кастингом, воссозданием летнего хронотопа, связывающего сюжет об исправительной институции с лагерно-каникулярным. Благодаря этому трансформация героев происходит, но при этом без нарочитой назидательности. «Пацаны» являются исключением из общего массива молодежных фильмов 1980-х годов, так же, как и Павел Антонов – подвижник, почти фанатично преданный своему делу и ребятам, оказывается единственным в своем роде среди казенных, безразличных воспитателей.

В 1980-е годы снимается рекордное количество молодежных фильмов, действие которых разворачивается в интернатах и детских домах. При этом с каждым годом степень «одичания» детей и «смелости» авторов возрастали. Одной из первых в этом ряду стала эстонская картина «Игры для детей школьного возраста» (1985), режиссеры Арво Ихо, Лейда Лайлус, получившая широкий общественный резонанс.

Родители большинства детей и подростков, живущих в интернате – алкоголики, навещающие детей в состоянии опьянения, и снимающие с них одежду, чтобы продать и приобрести следующую порцию зеленого змия. Главная героиня – Мари (ее мать умерла, отец пьет и выгоняет девочку из дома), нежная,

тихая, в интернате она становится заступницей младших обитателей и влюбляется в местного хулигана Таури. Среди обитателей учреждения существует строгая иерархия, за неподчинение которой Мари наказывают – прилюдно зачитывают самые интимные страницы дневника. Но и в интернате не все равны: когда Таури дерется из-за Мари, всю вину возлагают на него. Его противник оказался сыном влиятельного человека, который решил, что в интернате сына воспитают лучше. В финале Мари продолжает опекать малышей, избегая общения со старшими. Она обводит взглядом двор и играющих детей, она спокойна и счастлива только в эту секунду, находясь вне социума, вне общения, отстраненная и созерцающая. Но в 1980-е такая позиция оказывается невозможна, герой либо жил по законам молодой стаи, принятыми окружающей реальностью, либо пытался стать частью мира привилегированных слоев, либо погибал.

При этом окружающая реальность сама по себе в «Играх для детей» не выглядит беспросветной, хронотоп закрытой школы, пансиона воссоздается в фильме с симпатией. Просторные светлые комнаты, зеленый сад, на улице всегда светит солнце, а еще у ребят есть собственное пространство в заброшенном доме, которому придан уютный вид (покрашенные светлой краской стены и предметы интерьера), где подростки устраивают свидания и вечеринки. В других картинах, повествующих о жизни в закрытых образовательных учреждениях, окружающий мир был пропитан разрушением, гниением, распадом.

Во второй половине 1980-х годов на экраны выходит большое количество фильмов, в прямом смысле слова эксплуатирующих как шокирующий образ нечеловеческие условия, в которых взрослеют жители интернатов, и царящие там жестокие нравы. Белорусский «Гомункулус» (1988) режиссера Александра Карпова, представляет собой каталог популярных тем, мотивов для кинематографа данного периода. Картина начинается со сцены казни красноармейца белыми, затем это фантомное прошлое приводит зрителя в реальность главной героини Вени, озлобленной сироты, в интернате создающей тайное общество с лозунгом «Долой родителей» (у многих родители есть, но

лишены прав). Она увлечена созданием своего сопротивления, пока не влюбляется в новенького интернатовца, расслабленного сына обеспеченных родителей⁸⁴. Интересно, что на протяжении повествования «Гомункулуса» главная героиня несколько раз преобразается, и, несмотря на низкий уровень режиссуры и актерской игры, можно разглядеть в этом фильме ироническое переосмысление повествовательной формулы подростковой трансформации (и доказательство ее несостоятельности). Главная героиня сначала осознает свою женственность и пытается очаровать возлюбленного, затем после любовного фиаско с ней случается нервный срыв, после которого она попадет в больницу. Там открывается ее художественный талант (чем и объясняется некоторая неадекватность реакций). Из больницы она сбегает с разрешения врача и едет повидаться с семьей. В большом городе Веня сразу испытывает муки зависти и классовой ненависти к благополучным согражданам, дома ее не принимают и весь день девочка проводит в большом магазине. Там она совершает новую трансформацию – накладывает яркий макияж, сливаясь со стильным городским населением. Но магазин закрывается, Веня отправляется ночевать на вокзал. В финале на крупном плане появляется (последний в фильме) образ героини - с размазанной по всему лицу помадой, потекшей тушью. Она с трудом просыпается от звуков гимна Советского Союза. Укутавшись в воротник, с упорством и спокойствием отправляется в новый день.

В первой сцене фильма фанатичный коммунист поет «Интернационал» под дулами пистолетов, но не может объяснить, какими будут люди в «новом мире». Очевидно, они будут гомункулусами, искусственно созданными человекоподобными существами без души, но имитирующими эмоции и могущими исполнять различные роли по приказу или под влиянием обстоятельств. В картине множество документальных вставок, иллюстрирующих ужасы жизни в погибающей империи: труп на детской площадке, младенец в

⁸⁴ Молодежные фильмы 1980-х годов были озабочены проблемой расслоения общества, противостояния между различными «новыми» классами. Этот мотив вводился даже в фильмы о закрытых воспитательных учреждениях.

мусорном баке, пьяные проститутки. Таким образом, история героини является одним из фактов упадка и дегуманизации, произошедшей с советскими гражданами. Финал картины приводит авторов к тому же выводу, что и большинство молодежных фильмов второй половины 1980-х годов: молодым людям не требуется социализация и трансформация, они уже готовы (в отличие от взрослых) к жизни в новой уродливой реальности, являясь ее частью.

Другие фильмы в этом тематическом ряду: душераздирающая картина с говорящим названием «Пусть я умру, господи...» (1988) режиссера Бориса Григорьева, сценарий Галины Щербаковой, в которой сирот выселяют из обжитого ими старого здания, и в финале девочки и воспитательница в голос рыдают на развалинах⁸⁵. Лента «Это было у моря...» (1989) Аян Шахмалиевой рассказывает о жизни в интернате для детей с патологиями позвоночника. Интернат расположен в курортном городе (фильм снимали в Евпатории), совсем недалеко плещется море. Но в зимнее время это холодное море под тяжелыми серыми облаками. Зритель входит в этот мир вместе с Илоной, самоуверенной красавицей, дочерью состоятельных родителей (повторение мотива), которые, однако, решают отправить ребенка учиться в интернат, хотя серьезных патологий у нее нет. Те, у кого они (патологии) есть, вынуждены носить страшный, сковывающий движения корсет. Постепенно главную роль в повествовании занимает другая девочка, Света Дзугутова, в исполнении юной поэтессы Ники Турбиной. Света живет в интернате давно и мечтает о побеге, призывая своих подруг по несчастью к протесту.

В картине Шахмалиевой множество красноречивых сцен, критикующих устройство лагеря, всю систему советского образования, саму политическую систему в целом. Голых испуганных девочек заковывают в гипсовые корсеты как покорных телят, директрису интересует только устроение личной жизни, старшая воспитательница бьет всех без разбору, но ближе к финалу, когда выясняется, что

⁸⁵ При этом одна из детдомовок, попавшая на съемки в кино, малодушно отрекается от своей интернатской семьи.

она выросла в этом интернате, девочкам становится ее жаль. Поэтика упадка – разрушающийся, серый холодный интернат, пустой город, покинутое всеми море, постоянные осенние сумерки за окном – сочетается с образами героинь, нездешних девочек, читающих друг другу стихи (отсюда строчка Игоря Северянина в названии), живущих в своем собственном мире. На идеологическом уровне «Это было у моря...» скорее соотносится с сюжетами молодежных картин 1970-х годов, воспевающих закрытый подростковый мир, полный поэзии, романтики и скрытого протеста. При этом авторы фильма совсем не верят в счастливый финал; единственная трансформация в фильме происходит с Илоной, которую после года жизни в интернате заковывают в лечебный корсет, ее состояние ухудшилось.

Хронотоп, создаваемый в «интернатских» фильмах, безусловно связан с общим, широко распространенным хронотопом закрытого учебного заведения, но также можно говорить об общем хронотопе, который объединяет отечественные картины 1980-х годов, хотя это предмет отдельного исследования. Возможно, подходящей покажется формула «хронотоп разрушающегося сообщества (государства)», формирующийся из замусоренных, темных, грязных пространств, в котором всегда стоит бесконечный промозглый осенний день. Персонажи в рамках этого хронотопа способны взаимодействовать только через конфликт, ругань, насилие. Именно в этой реальности большинство молодых героев 1980-х годов чувствует себя комфортно, органично, хотя камера смотрит на них полным ужаса, страха и отвращения взглядом беспомощного взрослого.

При обилии снятых в это десятилетие молодежных картин, на экране почти не появляются симпатичные юные герои. «Курьер» (1986) Карена Шахназарова, ставший хитом в момент выхода и по-прежнему любимый уже новыми поколениями зрителей, является редким и талантливым исключением. У главного героя Ивана, так хорошо написанного и органично сыгранного, нет братьев на советском экране 1980-х годов. Хотя практически каждая статья или отзыв о фильме подчеркивали сходство главного героя с героем национальным,

Иванушкой-дурачком. По-настоящему похожие на нашего Ивана герои появятся чуть позже, в начале 1990-х в американском кино. Речь идет о поколении икс или слакерах⁸⁶. Так же, как они, Иван работает на бесперспективной работе (курьером), без особой надежды влюбляется в профессорскую дочку, со стоическим спокойствием принимает отказ. Но важнее манера поведения главного героя, удивлявшая зрителей 80-х годов: он заторможен и эмоционально анемичен или ироничен и сознательно скользит по поверхности неприятной ему реальности, не становясь ее частью. При этом Иван, безусловно, выполняет в сюжете трикстерские функции, но трикстера советского, впервые появляющегося в молодежном фильме.

Другой причиной, послужившей неугасающей популярности картины Шахназарова, помимо обаятельного главного героя, является комплиментарное и уважительное отображение молодежной культуры. Одежда ребят, их отстраненная и невозмутимая манера держать себя, их развлечения – вечеринки, фильмы про боевые искусства, скейт, брейк-данс, вызывают интерес у авторов, и просто эстетически привлекательны на экране. В этом смысле «Курьер» дает постсоветским поколениям молодых людей возможность субкультурной солидарности.

Но, несмотря на несколько облегченную интонацию, чуть отстраненную режиссерскую манеру, соотносящуюся с образом главного героя, лишенную излишнего драматизма или использования гротескных «жанровых» приемов, финал картины не сулит Ивану в будущем ничего хорошего⁸⁷.

Понаблюдав за брейк-дансом на хоккейной площадке, герой оборачивается в полумрак двора спального района и встречается взглядами с молодым парнем в

⁸⁶ Slacker-film – так называется направление в американском независимом кино, объединенной как максимально отстраненной и непритязательной эстетической манерой, так и образом главного героя – неудачника, сознательно бегущего от любой возможности успеха в жизни, отказывающегося жить в мире конкуренции. На уровне драматургии для этого направления характерна дедраматизация, ослабление интриги и проч. («Клерки» (1994) реж. Кевин Смит, «Халаящик» (1990) реж. Ричард Линклайтер)

⁸⁷ Финальная сцена фильма отсутствовала в повести Шахназарова, по которой снят «Курьер».

военной форме, с ожогом на лице. Парень, очевидно, вернулся из Афганистана, в то время как Иван, не поступивший в ВУЗ, собирается в армию. В отличие от подобных Ивану героев американского кино, никому не нужных и неинтересных (так как они сами недостаточно заинтересованы в потреблении), об Иване все еще заботится государство, и если он вовремя не смог занять определенного положения (студента), то это положение будет определено за него. Образ Ивана, и общество, окружающее его, не предполагало для молодого человека другого возможного пути трансформации, кроме студенчества (что отнюдь не означает взросление). Армия является вторым⁸⁸, неблагоприятным вариантом, а третьего не дано. Трансформации в фильме не происходит и сама возможность ее ставится под сомнение⁸⁹, однако предполагается насильственное переводение героя из одного статуса в другой, еще более бесправный, чем положение школьника.

В вышедшей в том же 1986 году картине Абдрашитова «Плюмбум, или Опасная игра» по сценарию Миндадзе, создается абсолютно противоположный образ молодого человека, который пытается быть взрослым в обществе великовозрастных детей, и на этом пути переходит многие этические границы. Однажды у Руслана Чутко, развитого интеллектуально подростка, который к тому же не чувствует боли, хулиган отобрал магнитофон. С этого момента Руслан решает беспощадно искоренять преступность в своем городе, с этой целью он вступает в некую организацию местных дружинников. Наш герой выводит на чистую воду мелких правонарушителей всех мастей – фарцовщиков, карточных аферистов, а также бродяг и тунеядцев. Со временем Руслан выходит на более крупную добычу и сдает милиции мафиозного главаря, с невольной помощью его подруги-модели. Дома родители, посмеивающиеся над рассказами сына о его подвигах, на фоне фотообоев поют Окуджаву. За Русланом бежит влюбленная одноклассница Соня, но парню нет дела до подобных чувств.

⁸⁸ Для девушек такой альтернативой (также часто неблагоприятной) являлось замужество.

⁸⁹ Родители молодых героев, сотрудники редакции, в которой работает Иван, не являются образцами взрослого поведения.

В «Плюмбуме» Абдрашитов и Миндадзе, постоянно экспериментирующие как с повествовательной манерой, драматургией, так и с формой (от протокольной сдержанности «Остановился поезд» до фантасмагории «Парада планет»), смешивают элементы сюжетной формулы молодежного кино (и хронотопа подросткового мира) с условно криминальным сюжетом, обличая негативные стороны советской идеологии. Бесчувственный, беспощадный Руслан Чутко, в финале допрашивающий собственного отца, пойманного за браконьерство, - ее прямой наследник, порождение культа Павлика Морозова. Многих зрителей 1980-х годов покорила эта назидательность, при этом большинство в своих отзывах о картине упоминают «Покаяние» Тенгиза Абуладзе⁹⁰. Но сегодня нарочитая критика уходящей идеологии видится одним из элементов сознательной стратегии авторов, снимавших картину в манере эксплуатационного кино.

Сознательное использование «острых», актуальных тем является обязательным элементом кино-эксплуатации. Томас Доэрти связывает появление эксплуатационных фильмов с двумя процессами, происходившими в американском кинематографе в 1950-х годах: создание маленьких независимых студий, специализировавшихся на производстве дешевых фильмов, не ограниченных «здравым» смыслом больших студий, и формирования молодежи как сегмента потребительского рынка и особой субкультуры. Формула эксплуатационного фильма в 1950-е года, по Доэрти, выглядит так: «скандальная, безумная или актуальная тема...; маленький бюджет; подростковая аудитория»[р.7]. Из перечисленных факторов в ситуации советского кинематографа, не зависевшего ни от аудитории, ни от бюджета, основным является выбор темы (и ее использование в сюжете и в кадре). Катрин Дрисколл отмечает, что *teensploitation*, эксплуатационные фильмы о молодежи «эксплуатируют взволнованность, обеспокоенность судьбой молодого поколения» [р.75].

⁹⁰ Например, в брошюре: Федоров А.В. Трудно быть молодым: кино и школа. М., Киноцентр, 1989. 66 с. (в брошюре представлены мнения молодых людей о фильмах, ориентированных на данную аудиторию, в рамках обсуждения в киноклубе)

В случае «Плюмбума» волнение по поводу молодежи связывается и с беспокойством по поводу общества и государства в целом, но в отличие от картины Абуладзе это чувство вины за «неправильную» идеологию помещается в контекст двух жанров, причем используются самые гротескные проявления и того и другого. Школьная жизнь Руслана, скромная влюбленность Сони контрастируют с грязными котельными, в которых Чутко находит бомжей, и прокуренными ресторанами, где он втирается в доверие к криминальным элементам. Он ходит с авоськой за батоном и кефиром, а потом с Соней на каток⁹¹, затем сидит за столом, заваленным окурками и пустыми бутылками. Другой резкий контраст: влюбленная школьница и любовница мафиозного главаря Мария. Их совместные с Русланом сцены, наполненные невиданным в советском кино сексуальным напряжением, эксплуатируют одновременно и страх самой возможности подобного соединения, и скрытое желание этого. Сочетание детского лица Плюмбума и его жесткой, репрессивной, унижающей манеры разговаривать с женщиной, взрослой, но беззащитной перед ним, готовой подчиняться создает шокирующий эффект, характерный для эксплуатационного кино. При этом Мария на самом деле вызывает у Плюмбума гораздо больше эмоций, чем Соня. По крайней мере, чувство вины, когда ее любовника все же арестовывают, хотя Руслан обещал, что этого не случится. И вот Плюмбум бежит за ушедшим поездом совсем как Муха из «Не болит голова у дятла». Таким образом, в картине Абдрашитова создается портрет общества, в котором единственная модель взаимодействия – насилие и подчинение, оно поделено на слабых и сильных, а над ним безотносительно к происходящему царит этический закон воровской малины или честного слова Павлика Морозова. Естественно, о трансформации не может быть и речи, Плюмбум уже вполне социализирован, и в дальнейшем взрослении не нуждается, а Соня, в эту реальность не вписывающаяся, погибает.

⁹¹ Сцена на катке – один из распространенных элементов школьного фильма.

Мастерство Абдрашитова и Миндадзе резко выделяет их картину на общем фоне эксплуатационного кино, которое наводнит экраны кинотеатров во второй половине 1980-х годов. Эту ситуацию можно напрямую соотнести с «моральной паникой», ставшей одной из причин беспрецедентной популярности молодежной темы в американском кино 1950-х годов. Подростковая преступность, сексуальная распущенность, цинизм, жестокость молодых людей и подростков, так же, как их странная одежда, язык, манера танцевать и проводить время становятся излюбленными темами фильмов этого периода. Подобно тому как Билл Хейли и Джерри Ли Льюис появлялись в молодежных картинах в качестве исполнителей собственных хитов, а Элвис Пресли и Пат Бун играли главные роли в целой серии фильмов, Виктор Цой и Константин Кинчев снимались в кассовых картинах – «Игле» (1988) Рашида Нугманова и «Взломщике» (1986) Валерия Огородникова соответственно⁹², Настоящем фестивалем рок-музыки и контркультуры стала «Асса» (1987) Сергея Соловьева (чей сюжет перекликается с «Забриски поинт» Антониони).

Настоящей эксплуатацией оказывается и картина признанного мэтра советского кино Эльдара Рязанова «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) (по пьесе Людмилы Разумовской). Четверо школьников приходят к учительнице, пытаясь уговорить ее исправить экзаменационные сочинения. Когда уговоры не действуют, в ход идут манипуляция и моральное насилие. В числе попыток фигурирует исполнение все того же брейк-данса в малогабаритной квартире Елены Сергеевны. Наглые и циничные дети, которых ничего не останавливает, приводят в ужас самого режиссера, который появляется в одной из сцен фильма, в роли возмущенного шумом соседа, и предполагаемых зрителей.

Более стилистически выдержанной выглядит «Публикация» (1988) Виктора Волкова, в которой также предпринимается попытка соединения нескольких жанровых формул. Картина начинается с шокирующей сцены – изнасилования

⁹² В 1990 году выходят картины с Юрием Шевчуком «Духов день» Сергея Сельянова и «Такси-блюз» с Петром Мамоновым (также снимавшемся и в «Игле»)

(постоянный мотив в фильмах второй половины 1980-х годов), но в дальнейшем действие переносится в школьный класс. Молодая учительница приходит на смену старой, заслуженной преподавательницы, которую увольняют после публикации в прессе, резко критикующей методы педагога. Появление нового преподавателя, попытки завоевать класс и решить уже существующие в нем проблемы, то есть перевоспитать и трансформировать – один из распространенных вариантов повествовательной формулы школьного фильма. Хронотоп подросткового мира, представленный в картине, детализирован и интересен. Есть школьный мир, состоящий из классов и учительской, а также, едва ли не впервые в советском кино, одна из сцен разворачивается в столовой. Но также есть отдельный молодежный мир после школы, который учительница открывает для себя, а повествование приобретает форму детектива. Одна часть ребят, модно и ярко одетых (в духе подростков из фильмов Джона Хьюза) проводит время на дискотеке, и представляет собой артистическую, художественную часть классного сообщества, их можно соотнести с молодежной субкультурой в классическом понимании. Другая часть – элита, дети богатых родителей, - отдыхают в шикарной квартире одного из школьников. Эти ребята одеты и ведут себя как взрослые, они практичны и циничны. Здесь разыгрывается любовный треугольник: карьерист бросает девушку из простой семьи ради новенькой из богатых. В результате следует жестокая женская драка, без которой обходился редкий молодежный фильм в Америке 1950-х и в СССР 1980-х. Третья сила – обделенные благами жизни и талантами ребята, страдающие от классовой ненависти и жаждущие справедливости. Именно их выделяла старая учительница, и теперь они хотят доказать, что статья против нее была написана на заказ. В финале этот детектив оборачивается своей противоположностью, оставляя все на своих местах, без малейшего намека на перемены. Заказчиками статьи были ребята из состоятельной элиты класса, но это никого не волнует, за драку простая девочка понесет наказание, а сам искатель правды и любимец идейной и духовной учительницы оказывается одним из насильников из первой сцены фильма. Но и

он не будет наказан. В финале, в духе эксплуатационных молодежных фильмов, показано концертное выступление группы «ДДТ» с песней «Все в кайф!».

Классовая ненависть, изнасилование и женские драки фигурируют в таких знаковых для конца 1980-х годов картинах как «Соблазн» (1987) Вячеслава Сорокина, «Авария-дочь мента» (1989) Михаила Туманишвили, «Меня зовут Арлекино» (1988) Валерия Рыбарева. Последний фильм, ставший символом так называемой «чернухи», был выпущен в двухсерийном формате, так же, как «Трагедия в стиле рок» (1990) Саввы Кулиша, эксплуатирующая ужасы и трансгрессию наркотической зависимости.

Потоку кошмарных видений из жизни молодых «инопланетян» практически нечего было противопоставить. Если многочисленные американские фильмы 1950-х годов о юных преступниках и наркоманах в определенном смысле подготовили почву для появления одной картины, ставшей общепризнанной классикой кино – «Бунтовщика без причины» Николаса Рея, то в советском кино, ввиду разных причин, лишь немногие авторы пытались создать что-то большее, чем критическое высказывание на злобу дня. Интересна попытка Семена Лунгина, не раз упоминавшегося в данной работе классика подросткового кино, оставаясь в рамках школьной повествовательной формулы, расширить ее границы. В снятой по его сценарию картине «Дом с привидениями» (1987) режиссером Ефимом Гальпериным, две сюжетные линии, обе представляющие формулу трансформации и взросления через инициацию испытанием. Два ее героя не вписываются в окружающий социум. Марик Селичев – ответственный и добрый парень, пионервожатый, озабоченный общественными делами, но его инициативность не нравится даже аморфным и безразличным учителям. Оля Николаева – новенькая во втором классе, уверенная в себе девочка, не желающая подчиняться авторитету классной клики под предводительством признанной красавицы Марины. Хулиганы крадут у Марика любимую собаку и требуют выкуп, а Оля, чтобы быть принятой в коллектив, должна доказать свою смелость – провести час в одиночестве в заброшенном доме. Оле на помощь спешат два

мальчишки второклассника, очарованные необычной красотой девочки. Помочь слишком хорошему Марику не пытается никто. На первый взгляд, «Дом с привидениями» использует наиболее тривиальную повествовательную формулу подростковой трансформации через испытание смелости, но на самом деле поставленная так проблема устраняет саму идею трансформации/взросления как социализации, нахождения своей идентичности в рамках коллектива. По ходу повествования Марик и Оля доказывают противоположное – коллектив им не нужен, а взросление оказывается умением бороться с социумом. Но такой вывод, прямо исходящий из сюжета (собаку Марика прячут в том же заброшенном доме, куда идет Оля; там хулиганы пытаются убить девочку и пса), не получает воплощение на экране: в финальных кадрах, словно смонтированных из фильма, снятого за 20 лет до этого, Марик вместе с второклассниками гуляет в зоопарке и смеется над бегемотом под веселую песню.

Приметы распада проникают в крошечный уютный хронотоп классического советского школьного фильма. Здесь всегда светит солнце, Марик живет с бабушкой и просыпается под трансляцию зарядки по радио, веселые второклашки окружают его на переменах, а потом прыгают в классики и скакалку на школьном дворе. Но окружающая действительность затрагивает этот мир: вот физкультура проходит в грязной, заросшей хоккейной коробке в соседнем дворе, в ней по кругу бегают тоненькие маленькие дети в шортиках. Московский двор Марика непривычно пуст, только на качелях его поджидает модно одетый хулиган. В школе Марика ведут на задний двор, темное сырое пространство за трудовыми мастерскими, никогда не попадавшее в кадр в советских школьных фильмах, и бьют. Наконец, эксплуатационная сцена курения одним из хулиганов травы, отсутствующая в сценарии Лунгина. «Дом с привидениями» является наглядным примером окончательного разрушения как повествовательной формулы советского школьного фильма, так и его классического хронотопа подросткового мира.

Среди многих эксплуатационных картин на молодежную тему, снимавшихся в последние годы существования Советского Союза, следует выделить два фильма, авторы которых были заинтересованы в поиске новых вариантов формулы подростковой трансформации, и хронотопа, в котором эта формула должна развиваться. «Шут» (1988) Андрея Эшпая по повести Юрия Вяземского выделяется на фоне избыточных, гротескных фильмов этого периода своей сдержанностью, стилистической выверенностью, соответствием формы содержанию. Валентин Успенский, одаренный во всех областях знаний, увлекающийся восточной философией, живет по своим правилам. Среди скучных недалеких обывателей у Вали одно развлечение – шутэны, системы приемов, призванных задеть самолюбие любого, причем Валя старается с помощью шутэнов защищать слабых от сильных. Или он только так считает. Валя скептически относится к отцу, переводчику японского языка, и с презрением к покорной матери. Единственный, кого парень считает равным себе – молодой учитель математики. Как и положено, все меняется в жизни молодого человека, когда он влюбляется. В классе появляется роковая красавица, которая сразу проявляет интерес к Вале и его шутэнам. Но, когда она решает в ответ «подколоть» парня, воспользовавшись его слабостью (испугался физических отношений) и унижить, Валя решает мстить всему миру.

Картина Эшпая кажется почти маньеристской в своем эстетизме и отстраненности: в то время, когда главным критерием успеха фильма становилась скандальность темы и натурализм отображения на экране, «Шут» подчеркнуто далек от реальности. Хронотоп подросткового мира – школа, внеклассные занятия, прогулки по городу и заброшенным пустырям, вечеринки у друзей – соединяется с личным, индивидуальным хронотопом самозванного самурая. Насмешливая, чуть заторможенная манера игры актеров (характерная для отечественного кинематографа следующего десятилетия, 1990-х), разделение повествования на неравнозначные сегменты-главы, постоянная игра с изобразительным стилем, цветом пленки, использование классической музыки,

хоралов и минималистической электроники создают особый, стильный молодежный фильм, противостоящий модным тенденциям эпохи, но имеющий возможность вызвать широкий отклик у молодой аудитории, чья индивидуация проходит зачастую через ощущение собственной исключительности.

Хотя повесть Вяземского была направлена против этого ложного чувства. Несмотря на все стилистические изыски, в основе сюжета повести лежала классическая формула подростковой трансформации через осознание важности другого. Вяземский смотрит на своего героя с восхищением, но при этом осуждает его подобно тому, как Валентина Листовского осуждал коллектив не столь одаренных одноклассников в «Аттестате зрелости», как директор школы осуждает высокомерие талантливой учительницы Марины Максимовны в «Ключе без права передачи». В повести разочарованный в любви Валя разыгрывает свой самый жестокий шутэн против любимого учителя, озвучивая неприятные подробности его личной жизни. За это класс дружно осуждает Валу, отказываясь даже наказывать его, и пройдя через это унижение, герой перерождается, и в финале, забыв о собственном образе, помогает малышу достать кораблик с середины реки. Читателю сложно отделаться от ощущения искусственности этого финала, и Эшпай в картине выбирает другой. Здесь учитель, хотя ничего о его личной жизни не становится известно даже зрителю, просто уходит, устав от вечного поединка с Валею и чувствуя свою профессиональную непригодность (он при учениках называет школьного психолога прозвищем, Мальвина, коллизия, также в чем-то сходная с «Ключом без права передачи»). Шут не перерождается во взрослого человека и гражданина, он остается один, брошенный единственным взрослым, которого он уважал, и возможность трансформации снова подвергается сомнению.

Противоположностью «Шуту» в плане стилистики является «Куколка» (1988) Исаака Фридберга, избыточная, стилистически неровная, пытающаяся использовать лобовые приемы разных жанров – триллера, фильма ужасов, рассказывая историю очередного гомункулуса советской воспитательной

системы. Таня Серебрякова была подающей надежды гимнасткой и с детского возраста жила на спортивной базе в условиях жесткого контроля (это рассказывается самой героиней, глядя прямо в камеру). Но после получения травмы, несовместимой с продолжением спортивной карьеры, Таня вынуждена вернуться домой и пойти в обычную школу. Столкновение со школьной реальностью не пугают девочку, ведь она сильнее всех мальчишек, а дома у нее магнитофон и «видак». Сначала она быстро подчиняет себе хулиганов и громил класса, затем за ними тянется весь коллектив, весь кроме одного – Алексея, в которого непробиваемая Таня неожиданно влюбилась. Сам же Алексей также страдает от любви, но запретной, к учительнице литературы Елене Михайловне, нежной, тонкой, лирической, полной противоположности Тане. Привыкшая добиваться всего физической силой и упорством, Таня идет в наступление, но результат окажется обратным. Неожиданно трагический финал – пытаясь, в порыве фрустрации, выполнить сложный гимнастический трюк, Таня ломает позвоночник – демонстрирует нежизнеспособность этого сильного, но совсем не развитого морально человека, трансформация которого вновь объявляется невозможной. В длинном (около 10 минут) монологе Елены Михайловны, снятом одним крупным планом, учительница, вступившая в связь с учеником, рассказывает свою историю неразделенной любви, доказывая ребятам ответственность одного человека перед другим. Эту ответственность, а вернее реальность другого, других, Таня и прочие обреченные подростки 1980-х не способны осознать. Для них существует только власть и модель подчинения/принадлежности одного другому; поскольку другой – это ничто, он может стать тем, кем захочет сильный.

Не совсем вписывающейся в рамки жанрового или тематического кино о молодежи кажется короткометражная, документальная лента Ролана Быкова «Я сюда больше никогда не вернусь» (1990), страшный постскрипtum детской и юношеской теме в советском кино. Тем более страшной, что снята она одним из самых жизнеутверждающих авторов данного направления, затем радикальным

образом повернувший всю траекторию его развития, но так и не нашедший выхода из сложившегося тупика.

В картине игровые эпизоды переплетаются с документальными: маленькая героиня проживает на экране свой обычный день – убегает от пьяной мамы, прячется в овраге и играет со старыми поломанными игрушками. Камера наблюдает за ней издалека, но постепенно зритель понимает, что игрой это назвать трудно: с помощью игрушек девочка повторяет различные сцены насилия, виденные ею, или произошедшие с ней. В финале Быков инсценирует самоубийство девочки, выкрикивающей перед прыжком с обрыва титульную фразу. Так и все молодые герои 1980-х годов в разных обстоятельствах приходили к одному: трансформация и взросление им не нужны, они и так часть этого инфантильного, полудикого сообщества, они с рождения знают его правила, и единственный вопрос их взросления – выжить или погибнуть.

В целом траекторию развития молодежной темы в советском кино можно обозначить следующим образом. В 1950-е годы происходит постепенное осознание существования особой общности молодых людей, школьников и студентов. Их принадлежность взрослому миру и неизбежность трансформации постоянно подчеркивается, однако сам факт выделения этой темы говорит о начале формирования особого направления в кино. Культ искренности и бытового подвига, сформировавшийся в 1960-х годах, приводит и к культу молодости, бескомпромиссность и смелость становятся идеалами для взрослых, предполагая обратную трансформацию, превращение взрослых в героических, исполненных идеалами юношей и девушек. В 1970-е годы, в период «застоя», в обществе складывается атмосфера пассивного недовольства существующим общественно-политическим устройством государства. Формируются новые представления о юности как об особом времени и пространстве чистых чувств и помыслов, не тронутых цинизмом, мещанством и конформизмом взрослого мира, образ молодости на экране создается в ностальгических красках. В этот же период, по мнению социологов Б. Дубина и Л. Гудкова, формируется так

называемая негативная идентичность, характеризующаяся «самоконституцией от противного,...выраженная в форме отрицания каких-либо качеств или ценностей у их носителя...»⁹³; «бесформенности (хотя бы на правах спасительной мимики)»⁹⁴. То есть идентичность позднесоветского (и постсоветского) человека на самом деле была ее отсутствием, изменчивым состоянием, определяющемся внешними, заданными обстоятельствами. Но, если нет окончательной идентичности, то нет и необходимости окончательной трансформации, например, из подростка во взрослого. В фильмах 1980-х годов мир взрослых и подростков неразличим, но одинаково плох, в нем все подвержено насильственной трансформации извне, но не изнутри. В этот период молодежный фильм осознает себя как особое направление и даже как жанр (шоковый эффект от обмана зрительского ожидания), сознательно используя устоявшиеся клише и стереотипы, сложившиеся в советском кино, в то же время пытаясь использовать элементы зарубежных жанровых фильмов в сюжетах и визуальном решении.

Повествовательная формула: В фильмах периода 1980-х годов молодые люди, в подавляющем большинстве случаев, представляют агрессивную, угрожающую социальную группу, при этом оказывающуюся не маргинальной, но, напротив, доминирующей. Трансформация произошла не в качестве драматургического приема, но в мироощущении авторов, для них изменилась сама реальность, а молодые герои оказались ее органичной частью. 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. Герой, не способный трансформироваться и принять новые правила функционирования

⁹³ Гудков Л.К. К проблеме негативной идентификации// Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов. М., Новое литературное обозрение, 2004. С.271

⁹⁴ Дубин Б. В. О привычном и чрезвычайном// Дубин Б. В. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. М. : Новое изд-во, 2004. С. 351

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. 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.

Хронотоп: 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 лечебные учреждения), разрушенное, грязное и неуютное, которое, однако, ничем не отличается от реальности за его пределами: та же сырость, грязь, коричневые от потеков стены. Действие разворачивается в полумраке, зачастую сложно различить происходящее на экране. 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.

Заключение

В диссертации рассмотрена тематико-жанровая структура молодежного фильма как особый феномен. Основным материалом анализа данной категории стали фильмы, снятые в США и СССР в период с 1930-х по конец 1980-х годов. В ходе анализа были выявлены структурные элементы, объединяющие фильмы о молодежи и подростках на драматургическом и визуально-эстетическом уровнях. Для включения советского (жанрового) кинематографа в общемировой контекст рассмотрены пути развития данной общности в рамках двух кинематографий, выдвинут ряд гипотез.

В ходе работы над диссертацией сформулированы следующие выводы.

1. Понятие хронотопа художественного произведения, сформулированное М. Бахтиным, является одним из важных жанрообразующих факторов. Этот аспект был отмечен самим исследователем, а приводимые им примеры хронотопов («хронотоп светской гостиной», «хронотоп кладбища», «хронотоп старого замка») явно соотносятся с существующей системой популярных киножанров. В диссертации предлагается новый термин – хронотоп подросткового мира, объединяемый пространством институций (школа, интернат, лагерь, где время жестко структурировано), пространством потребления (то есть так или иначе санкционированные обществом: кафе, торговые центры, пляжи, дискотеки, посещение которых обычно разрывает временную ткань повседневности), пространством маргинальным, исключенным из социума (заброшенные дома, стройки, пустыри, заросший парк, берег реки, где время останавливается в ярком, трагическом или счастливом ощущении молодости). Таким образом, хронотоп подросткового мира соотносится с

определенным временем-пространством и определенными ощущениями⁹⁵. Воссоздание в фильме хронотопа подросткового мира является одним из важных элементов тематико-жанровой структуры молодежного фильма.

2. Важным элементом в исследовании тематико-жанровой структуры произведения является его драматургическая составляющая. Пользуясь терминологией и теоретическими наработками Джона Кэвелти, на материале фильмов о подростках была выявлена повествовательная формула подростковой трансформации. Сюжетом жанрового произведения популярного (массового) искусства обычно является изменение, трансформация главного героя. Но у подростковой трансформации есть свои особенности: взросление – это социализация, санкционированная обществом; подросток должен измениться, чтобы стать частью объективной социальной реальности, мира взрослых. Данная трансформация может развиваться в рамках нескольких вариантов: а) бесконфликтная социализация через восприятие ценностей и паттернов поведения старших (молодежные фильмы в США 1930 – 1940-х, в СССР конца 1940 – 1950-х); б) социализация – перевоспитание, от маргинального и асоциального поведения к принятию общественных норм (в США – фильмы 1950-х, в СССР – фильмы 1930 – 1940х); в) социализация через конфликт, включающая в себя трансформацию не только героя, но и социума (в случае обеих кинематографий в период 1960-х); г) социализация через разочарование, неудачу, взросление как проигрыш (в случае обеих кинематографий в период 1970-х); д) отказ от социализации, знаменующий кризис общества (в кинематографе США эта формула используется периодически, начиная с конца 1970-х годов по настоящее время, в СССР в период 1980-х).

3. Сочетание двух факторов – драматургической основы, включающей в себя повествовательную формулу подростковой

⁹⁵ Хронотопы состояний у Бахтина: «хронотоп напомнимого мига», «хронотоп размышлений и внутренних переживаний».

трансформации и воссоздание на экране хронотопа подросткового мира, позволяет говорить о существовании устойчивой (тематико-жанровой) структуры молодежного фильма как в американском, так и в отечественном кинематографе.

4. В результате подробного анализа развития и трансформации повествовательной формулы и хронотопа в отечественном и американском молодежном кино было выявлено их сходство на двух рассматриваемых уровнях. При этом существуют и определенные различия, которые помогают лучше понять национальную специфику каждой кинематографии. В 1960-е годы и в отечественном, и в американском кино (и в культуре в целом) формируется культ молодости, смелости, порывистости, способности отстаивать собственную индивидуальность. Но при этом в фильмах, снятых в США, молодежная «конфликтность» приобретает идеологическое измерение, в форме социального протеста, отражающегося в кинематографе с восхищением («Земляничный манифест») или иронией («Дикари на улицах»). В отечественных фильмах молодой человек противостоит общей картине мещанства, равнодушия, недалекости, царящих в мире взрослых, собственным поведением, никогда не приобретающим форму открытого протеста. Советские подростки объединяются только, чтобы проводить время независимо от взрослых, но никогда не пытаются вместе им противостоять. Даже во второй половине 1980-х годов, когда критика существующей идеологии становится приемлемой формой поведения (и многие кино- и литературные произведения посвящены исключительно этому), в подростковом кино не находится места протесту, что объясняется резко негативными образами молодого поколения, созданными в фильмах указанного периода. Сексуальная жизнь подростков, занимающая с каждым годом все более значительное место в сюжетах молодежных фильмов в зарубежном кино, не фигурировала в советских фильмах до второй половины 1970-х годов. Подвергалась сомнению сама возможность чувств между

несовершеннолетними, на экране редко показывались даже невинные поцелуи. И в самый откровенный период, в конце 1980-х годов, советское кино не касается проблемы сексуальной самоидентификации. Проблема наркомании, появляющаяся в нескольких картинах в самом конце 1980-х, подана в исключительно эксплуатационном ключе, с целью шокировать, при этом авторами не ставилась задача проанализировать, разобраться в ее истоках.

5. Изменения, происходившие с тематико-жанровой структурой подросткового фильма, как в драматургическом, так и в эстетическом плане, находились в рамках общих течений в культуре и общественной жизни государства. Молодежные фильмы, ориентированные на будущих граждан, особенно чутки к малейшим изменениям в обществе, в идеологическом плане и, соответственно, на уровне эстетическом. Например, картины «Аттестат зрелости» и «Повесть о первой любви» были созданы с разницей в 4 года, но представляют диаметрально противоположные тенденции. В случае «Аттестата» это апофеоз «большого стиля», предельная условность и помпезность в сочетании с сюжетом о перевоспитании коллективом. «Повесть о первой любви» касается проблем подростковой сексуальности, общественного лицемерия, институционального насилия (в школе, в комсомоле), в области киноязыка фильм стремится к реалистичности (молодые актеры играют сдержанно, простая одежда, скромные интерьеры). Простое сопоставление двух этих фильмов, объединенных молодежной темой, позволяет составить представление об изменениях, происходивших в обществе и культуре в этот период.

Изучение фильмов о молодежи и подростках, занимающих значительное место в истории отечественного кинематографа, позволяет лучше понять его (кинематографа) траекторию развития. Обособление подросткового фильма в качестве тематико-жанровой структуры позволяет говорить о проблеме

жанрового кинематографа в Советском Союзе, открывая новую исследовательскую территорию.

Библиография

1. Антропология советской школы: Культурные универсалии и провинциальные практики: сборник статей. — Пермь: Пермский гос. ун-т., 2010.— 300 с.
2. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. — М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
3. Базен А. Что такое кино?/ А. Базен — М.: Искусство, 1972. — 382 с.
4. Балина М. 1970-е: из опыта буратинологии [Электронный ресурс] / М. Балина// «Неприкосновенный запас - 2007. - №3(53). — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/ba18.html>
5. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7-ми томах. / М.М. Бахтин — М.: Языки славянских культур, 2012. Т.3. - 880 с.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. - с. 122-152.
7. Бугаева Л. Д. О кинонарративе./ Л.Д. Бугаева // Международный журнал исследований культуры. — 2012. — № 2 (7). — С. 6-10.
8. Варшавский Я. Эстетика честности //Молодые режиссеры советского кино/Ред. Ариадна Сокольская. Л.; Искусство, 1962. — С.52.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский — М.: Высшая школа, 1989. — 404с.
10. Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сборник статей / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 537 с.
11. Вяземский Ю. Странные умники / Ю. Вяземский — М.: АСТ, 2009. — 384 с.
12. Гинзбург С. С. Очерки теории кино / С.С. Гинзбург — М.: Искусство, 1974. — 264 с.
13. Гончарова, Г. Д. Период раздельного обучения в СССР в 1943–1945 гг. и его отражение в литературе и кинематографе / Г.Д. Гончарова — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. — 28 с.

14. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество. Введение в социологию литературы / Л. Гудков, Б. Дубин, В. Страда – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. — 80с.
15. Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов / Л. Гудков – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 816 с
16. Дашкова, Т. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность / Т. Дашкова – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 256 с.
17. Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры / Б. Дубин— М. : Новое изд-во, 2004. — 351 с.
18. Жанры кино: сборник статей. – М.: НИИ теории и истории кино Госкино СССР, 1979. – 319 с.
19. Железников В. Последний парад: Повести / В. Железников – М.: Дет. Лит., 1986. – 367 с.
20. История зарубежного кино (1945-2000) /отв. ред. В. А. Утилов. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
21. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. Каган – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
22. Карцева Е. Вестерн. Эволюция жанра / Е. Карцева – М.: Искусство, 1976. -255 с.
23. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»/ Т. А. Касаткина – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
24. Кинематограф оттепели: Кн. 2 / НИИ киноискусства; Отв. ред. В. Трояновский. — Материк — М. : Материк, 2002. — 448 с.
25. Киселев В. Девочка и птицелет / В. Киселев – М.: Дет. Лит., 1966 – 224 с.
26. Кино: методология исследования. – М.: ВГИК, 2001. – 220 с.

27. Кларк, Катерина. Советский роман: История как ритуал : Монография : пер. с англ. / Катерина Кларк ; Пер.под ред. М.А. Литовская . – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2002 . – 260 с.
28. Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях / Л. Козлов // Искусство кино. – 1978. –№ 11. – С. 120 – 136.
29. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
30. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл – Киев: Рефл-бук, 1997. – 384с.
31. Лебина, Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель / Н. Лебина – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.
32. Липков А. Мир фильмов Сергея Соловьева / А. Липков – М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1986. – 144 с.
33. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лютман – Таллинн, Ээсти Раамат, 1973. – 320 с.
34. Маркулан Я. Киномелодрама и фильмы ужасов / Я. Маркулан – М., 1980. -191с.
35. Михайлин В., Беляева Г. Если не будете как дети: деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена» [Электронный ресурс]/ В. Михайлин, Г. Беляева// «Неприкосновенный запас». - 2013. - №4(90). – Режим доступа:
<http://magazines.russ.ru/nz/2013/4/17m.html>
36. Михайлин В., Беляева Г. Между позицией и позой. Учитель истории в советском «школьном» кино / В. Михайлин, Г. Беляева – Саратов: Лиска, 2013. – 38 с.
37. Недель А. Размещаясь в неизбежном. Эскиз сталинистской метафизики детства [Электронный ресурс] / А. Недель // Логос # 3 2000 (24). – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/05_1.htm
38. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма / Л.Н. Нехорошев – М.: ВГИК, 2009. – 344с.

39. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Ч.1 Кинословарь. Т. 3. – СПб.: Сеанс, 2001. – 624 с.
40. Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров/ Г.Н. Пospelов // Вестник Моск. Ун-та. – Серия 9. Филология. – 1978. - №4. – с. 12-18.
41. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов – М.,1972. – 272 с.
42. Прохоров, А.Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе "оттепели" / А. Прохоров – СПб. : Академический проект: Изд-во ДНК, 2007 . – 342 с.
43. Рейзен О. К. Бродячие сюжеты в кино / О.К. Рейзен – М.: Материк, 2002. – 168 с.
44. Рейли Д. Советские бейби-бумеры. Послевоенное поколение рассказывает о себе и о своей стране/ Дональд Рейли; пер. с англ. Т. Эйдельман. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 544с.
45. Рожков, А.Ю. В кругу сверстников: Жизненный мир молодого человека в Советской России 1920-х годов / А. Ю. Рожков. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 640 с.
46. Салынский Д. А. наброски к проблеме жанров в кино/ Д.А. Салынский //Киноведческие записки. – 2005. – №69. – С. 175-203.
47. Славкин, В. Памятник неизвестному стиляге / В. Славкин – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 314 с.
48. Советская власть и медиа: Сборник статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен – СПб.: Академический проект, 2005 — 621 с.
49. СССР: Территория любви: Сборник статей. – М.: Новое издательство, 2008. – 440 с.
50. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов – М.: Наука,1977. – 576 с.
51. Туркин В. Драматургия кино / В. Туркин – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.

52. "Убить Чарскую..." : парадоксы советской литературы для детей (1920-е - 1930-е гг.) : сборник статей / редактор М. Р. Балина, Ю. Вьюгин.— СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2013.— 364 с.
53. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы/ Р. Уэллек, О. Уоррен — М.: Прогресс, 1978. — 328 с.
54. Федоров А.В. Трудно быть молодым: кино и школа / А.В. Федоров — М.: Киноцентр, 1989. - 66 с.
55. Фраерман Р. Дикая собака динго, или повесть о первой любви / Р. Фраерман — М.: АСТ, 2009. — 187 с.
56. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов / С.И. Фрейлих — 3-е изд. — М.: Акад. Проект: Альма Матер, 2005. — 512с.
57. Фуко М. История безумия в классическую эпоху/ М. Фуко — СПб., 1997. — 576 с.
58. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов / Н.А. Хренов — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 536 с.
59. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)/ Л.В. Чернец - М.: Изд-во Московского Университета, 1982. - 194 с.
60. Шахназаров К., Бородянский А. Курьер / К.Шахназаров, А. Бородянский — М.: Ред Фиш, Амформа, 2004. — 448 с.
61. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский — М.: Федерация, 1929. — 267с.
62. Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967, № 8. — С. 218-231
63. Щербакова Г. Вам и не снилось / Г.Щербакова — М.: Эксмо, 2009. — 352с.
64. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон — М.: Флинта, 2006. -342с.

65. Эстетика "оттепели" : новое в архитектуре, искусстве, культуре: сборник статей / под ред. О.В. Казаковой. – М.: РОССПЭН, 2013. – 496 с.

66. Acland, C. Youth, murder, spectacle: the cultural politics of “youth in crisis” / C. Acland – Oxford: Westview Press, 1995. – 176 p.

67. Alloway, L. Violent America: The Movies 1946–1964, exhibition catalogue / L. Acland – New York: Museum of Modern Art, 1971/ - 95 p.

68. Altman R. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre/ R. Acland // Cinema Journal. – Vol. 23, No. 3. – 1984. – pp. 6-18.

69. Borders of socialism : private spheres of Soviet Russia (ed. Lewis H. Siegelbaum). – New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 291 p.

70. Cawelti, John G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / John G. Cawelti – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 335 p.

71. Considine David M. The cinema of adolescence / David M. Considine – Jefferson, N.C. : McFarland, 1985. – 296 p.

72. Danesi, Marcel. Forever Young: The 'Teen-Aging' of Modern Culture/ Marcel Danesi – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – 144 p.

73. Doherty T. Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s / T. Doherty – Philadelphia: Temple University Press, 2002. – 266p.

74. Driscoll C. Teen Film/ A Critical Introduction / C. Driscoll – London: Bloomsbury Academic, 2011. – 198 p.

75. Generations of Youth: youth cultures and history in twentieth-century America (ed. Joe Austin and Michael Nevin Willard). – New York and London: New York University Press, 1998. - 472 p.

76. Grossberg, L. *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* / L. Grossberg – New York: Routledge, 1992. – 445 p.
77. Klinger B. *Cinema/Ideology/Criticism. Revisited: The Progressive Genre// Film Genre Reader IV.* – Austin: University of Texas Press, 2012. 74-90 pp.
78. Lebeau, Vicky. *Childhood and cinema* / V. Lebeau – London: Reaktion Books, 2008/ - 192 p.
79. Nasaw, David. *Children and commercial culture: Moving Pictures in the early twentieth century/ Small Worlds: Childhood and Adolescence in America.* (ed. by Paula Petrik and Elliott West). – Kansas: University of Kansas Press, 1992. – 462 p.
80. Neale S. *Genre and Hollywood* / S. Neale – London: Routledge, 2005. – 344p.
81. Neale S. *Genre* / S. Neale – London: British Film Institute, 1980. – 74 p.
82. Ryall T. 'Teaching Through Genre' // *Screen.* – no. 11. – 1970. – 22-32 pp.
83. Rollin L. *Twentieth-century teen culture by the decades : a reference guide* / L. Rollin – Westport, Conn. : Greenwood Press, 1999. – 396 p.
84. Rumelhart D.E. *Schemata: the Building Blocks of Cognition // Theoretical Issues in Reading Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education* (ed. Rand J. Spiro, B.C. Bruce, W.F. Brewer). – Hillsdale, N.J.:Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1980. – 33- 58 pp.
85. Savage J. *Teenage: The Creation of Youth: 1875-1945* / J. Savage – London: Pimlico, 2008 - 549 p.
86. Savage J. *Teenage: The Creation of Youth Culture* / J. Savage – London: Viking Adult, 2007. – 576 p.
87. Shary T. *Generation multiplex: the image of youth in contemporary American cinema.* 3rd edition / T. Shary – Austin: University of Texas Press, 2007. - 330p.
88. Shary T. *Teen Movies: American Youth on Screen* / T. Shary – Wallflower Press, New York, 2005. – 125p.

89. Sobchack V. Lounge Time: Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir / V. Sobchak // *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (ed. Nick Browne). – Berkeley: University of California Press, 1998, 129-170.
90. St. Thomas, Kurt. *Nirvana: The Chosen Rejects* / Kurt St.Thomas – St. Martin's Griffin. – 2004. – 320 p.
91. Stam R. *Subversive Pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film* / R. Stam – Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1992. – 274 p.
92. Stanfield P. Peter Stanfield, 'Regular Novelties: Lawrence Alloway's Film Criticism'. // *Tate Papers*, no.16, 2011. [Electronic resource]. URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/regular-novelties-lawrence-alloway-film-criticism> (дата 20 сентября 2014).
93. *Sugar, Spice, and Everything Nice: Cinemas of Girlhood* (ed. Frances Gateward and Murray Pomerance). - Detroit: Wayne State University Press, 2002. – 387 p.
94. Tudor, Andrew. *Genre and Critical Methodology* / Andrew Tudor // *Movies and Methods*. Edited by Bill Nichols. Berkley: U of California P, 1976. – 120 p.
95. *Youth culture in global cinema* (edited by Timothy Shary and Alexandra Seibel). — Austin: University of Texas Press, 2007. – 363 p.

Фильмография

«16 свечей» (Sixteen Candles)

США, Channel Productions, Universal Pictures, 1984, цв., 93 мин.

Продюсеры: Хилтон А. Грин (Hilton A. Green), Шон Дэниэл (Sean Daniel), Мишель Мэннинг (Michelle Manning); автор сценария: Джон Хьюз (John Hughes); режиссер: Джон Хьюз (John Hughes); оператор: Бобби Бирн (Bobby Byrne); художник-постановщик: Джон В. Корсо (John W. Corso); композитор: Айра Ньюборн (Ira Newborn).

В ролях: Молли Рингуолд (Molly Ringwald), Энтони Майкл Холл (Anthony Michael Hall), Пол Дули (Paul Dooley), Джастин Генри (Justin Henry), Майкл Шоффлинг (Michael Schoeffling).

«А если это любовь?»

СССР, Мосфильм, 1962, ч/б, 103 мин.

Автор сценария: Иосиф Ольшанский, Юлий Райзман, Нина Руднева; режиссер: Юлий Райзман; оператор: Александр Харитонов; художник-постановщик: Ипполит Новодережкин, Сергей Воронков, Лидия Нови; композитор: Родион Щедрин

В ролях: Жанна Прохоренко, Игорь Пушкарев, Александра Назарова, Нина Шорина, Надежда Федосова, Софья Павлова, Андрей Миронов, Евгений Жариков и др.

«Американские граффити» (American Graffiti)

США, Lucasfilm Ltd., The Coppola Company, Universal Pictures, 1973, цв., 110 мин.

Продюсеры: Френсис Форд Coppola (Francis Ford Coppola), Гари Кертц (Gary Kurtz); автор сценария: Джордж Лукас (George Lucas), Глория Кац (Gloria Katz), Уиллард Хайк (Willard Huyck); режиссер: Джордж Лукас (George Lucas); оператор: Жан Д'Алькен (Jan D'Alquen), Рон Эвесладж (Ron Eveslage); художник-постановщик: Дэннис Линтон Кларк (Dennis Lynton Clark).

В ролях: Ричард Дрейфусс (Richard Dreyfuss), Рон Ховард (Ron Howard), Пол Ле Мэт (Paul Le Mat), Чарльз Мартин Смит (Charles Martin Smith), Синди Уильямс (Cindy Williams) и др.

«Аттестат зрелости»

СССР, Мосфильм, 1954, цв., 106 мин.

Автор сценария: Лия Гераскина; режиссер: Татьяна Лукашевич; оператор: Семен Шейнин; художник-постановщик: Александр Жаренов; композитор: Лев Шварц.

В ролях: Василий Лановой, Вадим Грачев, Галина Ляпина, Александр Суснин, Владимир Андреев и др.

«Берег реки» (River's Edge)

США, Hemdale Films, Island, 1986, цв., 96 мин.

Продюсеры: Сара Пиллсбери (Sarah Pillsbury), Мидж Санфорд (Midge Sanford), Джон Дэйли (John Daly); автор сценария: Нил Хименес (Neal Jimenez); режиссер: Тим Хантер (Tim Hunter); оператор: Фредерик Элмс (Frederick Elmes); художник-постановщик: Джон Муто (John Muto); композитор: Юрген Книпер (Jürgen Knieper).

В ролях: Киану Ривз (Keanu Reeves), Криспин Гловер (Crispin Glover), Айон Скай (Ione Skye), Дэниэл Робак (Daniel Roebuck), Деннис Хоппер (Dennis Hopper) и др.

«Большая перемена»

СССР, Гостелерадио, Мосфильм, 1972, цв., 258 мин (телефильм).

Автор сценария: Алексей Коренев, Георгий Садовников; режиссер: Алексей Коренев; оператор: Анатолий Мукасей; художник-постановщик: Леонид Платов, Лев Збруев, Мариам Быховская; композитор: Эдуард Колмановский.

В ролях: Михаил Кононов, Евгений Леонов, Ролан Быков, Александр Збруев, Светлана Крючкова, Юрий Кузьменков, Наталья Богунова, Наталья Гвоздикова, Савелий Крамаров и др.

«Бриолин» (Grease)

США, Allan Carr Production, Paramount Pictures, Robert Stigwood Organization (RSO), 1978, цв., 110 мин.

Продюсеры: Аллан Карр (Allan Carr), Роберт Стигвуд (Robert Stigwood), Нил А. Мачлиз (Neil A. Machlis); автор сценария: Джим Джейкобс (Jim Jacobs), Уоррен Кэйси (Warren Casey), Бронте Вудард (Bronte Woodard), Аллан Карр (Allan Carr); режиссер: Рэндал Клайзер (Randal Kleiser); оператор: Билл Батлер (Bill Butler); художник-постановщик: Филип М. Джеффрис (Philip M. Jefferies); композитор: Джим Джейкобс (Jim Jacobs), Джон Фаррар (John Farrar).

В ролях: Джон Траволта (John Travolta), Оливия Ньютон-Джон (Olivia Newton-John), Стокард Ченнинг (Stockard Channing), Джефф Конэвей (Jeff Conaway), Барри Перл (Barry Pearl), Майкл Туччи (Michael Tucci) и др.

«Бунтарь без причины» (Rebel Without a Cause)

США, Warner Bros. Pictures, 1955, цв., 111 мин.

Продюсеры: Дэвид Вейсбарт (David Weisbart); автор сценария: Стюарт Штерн (Stewart Stern), Ирвинг Шульман (Irving Shulman), Николас Рэй (Nicholas Ray); режиссер: Николас Рэй (Nicholas Ray); оператор: Эрнест Хэллер (Ernest Haller); художник-постановщик: Малкольм С. Берт (Malcolm C. Bert); композитор: Леонард Розенман (Leonard Rosenman).

В ролях: Джеймс Дин (James Dean), Натали Вуд (Natalie Wood), Сэл Минео (Sal Mineo), Джим Бакус (Jim Backus), Энн Доран (Ann Doran) и др.

«Ваня»

СССР, Свердловская киностудия, 1958, ч/б, 94 мин.

Автор сценария: Олег Стукалов, режиссер: Анатолий Дудоров, Аркадий Шульман; оператор: Игорь Лукшин; художник-постановщик: Алексей Лебедев; композитор: Юрий Бирюков.

В ролях: Григорий Белов, Иван Дмитриев, Лев Дуров, Ольга Викланд, Наталья Защипина и др.

«Вам и не снилось»

СССР, Студия Горького, 1980, цв., 86 мин.

Автор сценария: Илья Фрэнк, Галина Щербакова, режиссер: Илья Фрэнк; оператор: Гасан Тутунов; художник-постановщик: Александр Дихтяр, Виктор Власков; композитор: Алексей Рыбников.

В ролях: Татьяна Аксюта, Никита Михайловский, Елена Соловей, Ирина Мирошниченко, Лидия Федосеева-Шукшина, Альберт Филозов, Татьяна Пельтцер и др.

«В моей смерти прошу винить Клаву К.»

СССР, Ленфильм, 1979, цв., 76 мин.

Автор сценария: Михаил Львовский, режиссер: Николай Лебедев, Эрнест Ясан, оператор: Валерий Миронов, художник-постановщик: Алексей Федотов, композитор: Александр Журбин.

В ролях: Владимир Шевельков, Надежда Горшкова, Елена Хопшносова, Максим Ясан, Владимир Сидоров, Любовь Полищук и др.

«Веселые денечки в школе Риджмонт» (Fast Times at Ridgemont High)

США, Refugee Films, Universal Pictures, 1982, цв., 90 мин.

Продюсеры: Ирвинг Азофф (Irving Azoff), Арт Линсон (Art Linson), С. О. Эрикссон (C.O. Erickson), автор сценария: Кэмерон Кроу (Cameron Crowe), режиссер: Эми Хекерлинг (Amy Heckerling), оператор: Мэтью Ф. Леонетти (Matthew F. Leonetti), художник-постановщик: Дэниэл А. Ломино (Daniel A. Lomino)

В ролях: Дженнифер Джейсон Ли (Jennifer Jason Leigh), Шон Пенн (Sean Penn), Джадж Райнхолд (Judge Reinhold), Роберт Романус (Robert Romanus), Брайан Бэкер (Brian Backer), Фиби Кейтс (Phoebe Cates) и др.

«Весенний поток»

СССР, Союздетфильм, 1940, ч/б, 75 мин.

Автор сценария: Юрий Слёзкин, режиссер: Владимир Юренев, оператор: Марк Магидсон, художник-постановщик: Владимир Каплуновский, Сергей Козловский, композитор: Анатолий Лепин.

В ролях: Валентина Серова, Михаил Астангов, Петр Савин, Александр Зражевский, Борис Толмазов, Ирина Федотова и др.

«Вестсайдская история» (West Side Story)

США, Beta Productions, Seven Arts Productions, The Mirisch Corporation, 1961, цв., 152 мин.

Продюсеры: Сол Чаплин (Saul Chaplin), Уолтер Мириш (Walter Mirisch), Роберт Уайз (Robert Wise), автор сценария: Эрнест Леман (Ernest Lehman), Артур Лорентс (Arthur Laurents), Джером Роббинс (Jerome Robbins), режиссер: Роберт Уайз (Robert Wise), Джером Роббинс Джером Роббинс (Jerome Robbins), оператор: Дэниел Л. Фэпп (Daniel L. Farr), художник-постановщик: Борис Левен (Boris Leven), Виктор А. Гангелин (Victor A. Gangelin), композитор: Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein).

В ролях: Натали Вуд (Natalie Wood), Ричард Беймер (Richard Beymer), Джордж Чакирис (George Chakiris), Рита Морено (Rita Moreno), Расс Тэмблин (Russ Tamblyn), Саймон Оукленд (Simon Oakland) и др.

«Все наоборот»

СССР, Студия Горького, 1981, цв., 68мин

Автор сценария: Павел Лунгин, режиссер: Виталий Фетисов, Владимир Грамматиков, оператор: Александр Гарибян, художник-постановщик: Евгений Штапенко, композитор: Марк Минков.

В ролях: Ольга Машная, Михаил Ефремов, Олег Табаков, Светлана Немоляева, Александр Пашутин, Лилия Захарова и др.

«Выходной день Ферриса Бьюллера» (Ferris Bueller's Day Off)

США, Paramount Pictures, 1986, цв., 103 мин.

Продюсеры: Джон Хьюз (John Hughes), Майкл Чинич (Michael Chinich), Том Джейкобсон (Tom Jacobson), автор сценария: Джон Хьюз (John Hughes), режиссер: Джон Хьюз (John Hughes), оператор: Так Фудзимото (Tak Fujimoto), художник-постановщик: Джон В. Корсо (John W. Corso), композитор: Артур Бэйкер (Arthur Baker), Айра Ньюборн (Ira Newborn), Джон Робби (John Robie).

В ролях: Мэттью Бродерик (Matthew Broderick), Алан Рак (Alan Ruck), Миа Сара (Mia Sara), Джеффри Джонс (Jeffrey Jones), Дженнифер Грей (Jennifer Grey), Синди Пикетт (Cindy Pickett) и др.

«Голубой портрет»

СССР, Мосфильм, 1976, цв., 87 мин.

Автор сценария: Александр Александров, режиссер: Геннадий Шумский, оператор: Дмитрий Коржихин, художник-постановщик: Людмила Кусакова, композитор: Исаак Шварц.

В ролях: Дарья Михайлова, Валерий Савищев, Варвара Сошальская, Юрий Назаров, Дмитрий Самодумов, Виталий Ерихов и др.

«Гомункулус»

СССР, Беларусьфильм, 1988, цв., 98 мин.

Автор сценария: Игорь Болгарин, Марта Пятигорская, Ольга Ипатова, режиссер: Александр Карпов мл., оператор: Юрий Плющев, художник-постановщик: Юрий Альбицкий.

В ролях: Олеся Янушкевич, Владимир Громадский, Юлия Алгерчик, Сергей Бондаренко, Леонид Кулагин и др.

«Дикари на улицах» (Wild in the Streets)

США, American International Pictures (AIP), 1968, цв., 94 мин.

Продюсеры: Сэмюэл З. Аркофф (Samuel Z. Arkoff), Джеймс Х. Николсон (James H. Nicholson), Берт Топпер (Burt Topper), автор сценария: Роберт Том (Robert Thom), режиссер: Бэрри Шир (Barry Shear), оператор: Ричард Мур (Richard Moore), художник-постановщик: Пол Сайлос (Paul Sylos), композитор: Лес Бакстер (Les Baxter).

В ролях: Кристофер Джонс (Christopher Jones), Шелли Уинтерс (Shelley Winters), Дайан Варси (Diane Varsi), Хэл Холбрук (Hal Holbrook), Милли Перкинс (Millie Perkins) и др.

«Дикая собака динго»

СССР, Ленфильм, 1962, ч/б, 93 мин.

Автор сценария: Анатолий Гребнев, Рувим Фраерман, режиссер: Юлий Карасик, оператор: Вячеслав Фастович, художник-постановщик: Виктор Волин, В. Рахматуллина, композитор: Исаак Шварц.

В ролях: Галина Польских, Владимир Особик, Талас Умурзаков, Анна Родионова, Инна Кондратьева, Николай Тимофеев и др.

«Доживем до понедельника»

СССР, Студия Горького, 1968, ч/б, 106 мин.

Автор сценария: Георгий Полонский, режиссер: Станислав Ростоцкий, оператор: Вячеслав Шумский, художник-постановщик: Борис Дуленков, Эльза Рапопорт, композитор: Кирилл Молчанов.

В ролях: Вячеслав Тихонов, Ирина Печерникова. Нина Меншикова. Михаил Зимин, Дальвин Щербаков, Ольга Жизнева, Людмила Архарова, Валерий Зубарев, Ольга Остроумова и др.

«Дом с привидениями»

СССР, Студия Горького, 1987, цв., 90 мин.

Автор сценария: Семен Лунгин, режиссер: Ефим Гальперин, оператор: Александр Антипенко, художник-постановщик: Феликс Ростоцкий, композитор: Григорий Ауэрбах, Сергей Беринский.

В ролях: Екатерина Цуканова, Виктория Гаврилова, Ярослав Лисоволик, Сергей Домнин, Иван Кузнецов и др.

«Дорогая Елена Сергеевна»

СССР, Мосфильм, 1988, цв., 94 мин.

Автор сценария: Эльдар Рязанов, Людмила Разумовская, режиссер: Эльдар Рязанов, оператор: Вадим Алисов, художник-постановщик: Александр Борисов, композитор: Геннадий Александров.

В ролях: Марина Неёлова, Наталья Щукина, Федор Дунаевский, Дмитрий Марьянов, Андрей Тихомирнов, Эльдар Рязанов и др.

«Друг мой, Колька!...»

СССР, Мосфильм, 1961, ч/б, 83 мин.

Автор сценария: Александр Хмелик, Сергей Ермолинский, режиссер: Александр Митта, Алексей Салтыков, оператор: Виктор Масленников, художник-постановщик: Александр Жаренов, Л. Харко, композитор: Лев Шварц.

В ролях: Александр Кобозев, Анатолий Кузнецов, Анна Родионова, Алексей Борзунов, Виктор Онучак, Татьяна Кузнецова и др.

«Дубравка»

СССР, Одесская киностудия, 1967, цв., 80 мин.

Автор сценария: Юрий Чулюкин, Радий Погодин, режиссер: Радомир Василевский, оператор: Василий Кирбижеков, Николай Луканев, художник-постановщик: Евгений Галей, Павел Холщевников, композитор: Эдуард Лазарев.

В ролях: Лина Бракните, Ниеле Викирайте, Виталий Фадеев, Ольга Аникина, Георгий Слабиняк, Сергей Тихонов и др.

«Звонят, откройте дверь»

СССР, Мосфильм, 1965, ч/б, 79 мин.

Автор сценария: Александр Володин, режиссер: Александр Митта, оператор: Александр Панасюк, художник-постановщик: Пётр Киселёв, композитор: Вениамин Баснер.

В ролях: Елена Проклова, Ролан Быков, Виктор Косых, Сергей Никоненко, Олег Ефремов, Люсьена Овчинникова, Ия Саввина и др.

«Земляничный манифест»

США, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Chartoff-Winkler Productions, 1970, цв., 109 мин.

Продюсеры: Роберт Чартофф (Robert Chartoff), Ирвин Уинклер (Irwin Winkler), автор сценария: Джеймс Канен (James Kunen), Израиль Хоровитц (Israel Horovitz), режиссер: Стюарт Хэгманн (Stuart Hagmann), оператор: Ральф Вульси (Ralph Woolsey), художник-постановщик: Престон Эймс (Preston Ames), Джордж В. Дэвис (George W. Davis), композитор: Йен Фрибэрн-Смит (Ian Freebairn-Smith).

В ролях: Брюс Девидсон (Bruce Davison), Ким Дарби (Kim Darby), Бад Корт (Bud Cort), Мюррей МакЛеод (Murray MacLeod) и др.

«Игры для детей школьного возраста» (Naerata ometi)

СССР, Таллинфильм, 1985, цв., 88 мин.

Автор сценария: Марина Шептунова, Сильвия Раннамаа (Silvia Rannamaa), режиссер: Арво Ихо (Arvo Iho), Лейда Лайус (Leida Laius), оператор: Арво Ихо (Arvo Iho), художник-постановщик: Тыну Вырве (Tõnu Virve), Эркки Томсон (Erkki Tomson), композитор: Лэпо Сумера (Lepo Sumera).

В ролях: Моника Ярв (Monika Järv), Хендрик Тоомпере мл. (Hendrik Toompere Jr.), Таури Таллермаа (Tauri Tallermäa), Катрин Тамлехт (Katrin Tamleht), Кертту Аавинг (Kerttu Aaving) и др.

«Исправительная школа» (Crime School)

США, Warner Bros. Pictures, 1938, ч/б, 85 мин.

Продюсеры: Брайан Фой (Bryan Foy), Хэл Б. Уоллис (Hal B. Wallis), Джек Л. Уорнер (Jack L. Warner), автор сценария: Крэйн Вилбур (Crane Wilbur), Винсент Шерман (Vincent Sherman), режиссер: Льюис Сейлер (Lewis Seiler), оператор: Артур Л. Тодд (Arthur L. Todd), художник-постановщик: Чарльз Нови (Charles Novi), композитор: Макс Штайнер (Max Steiner).

В ролях: Хамфри Богарт (Humphrey Bogart), Гэйл Пейдж (Gale Page), Билли Хэлоп (Billy Halop), Бобби Джордан (Bobby Jordan), Ханц Холл (Huntz Hall) и др.

«Клуб «Завтрак» (The Breakfast Club)

США, A&M Films, Channel Productions, Universal Pictures, 1985, цв., 97 мин.

Продюсеры: Джон Хьюз (John Hughes), Нед Тэннен (Ned Tanen), Джил Фризен (Gil Friesen), автор сценария: Джон Хьюз (John Hughes), режиссер: Джон Хьюз (John Hughes), оператор: Томас Дель Рут (Thomas Del Ruth), художник-постановщик: Джон В. Корсо (John W. Corso), композитор: Кит Форси (Keith Forsey).

В ролях: Эмилио Эстевес (Emilio Estevez), Молли Рингуолд (Molly Ringwald), Джадд Нельсон (Judd Nelson), Энтони Майкл Холл (Anthony Michael Hall), Элли Шиди (Ally Sheedy), Пол Глисон (Paul Gleason) и др.

«Ключ без права передачи»

СССР, Ленфильм, 1976, цв., 99 мин.

Автор сценария: Георгий Полонский, режиссер: Динара Асанова, оператор: Дмитрий Долинин, Юрий Векслер, художник-постановщик: Владимир Светозаров, композитор: Евгений Крылатов.

В ролях: Елена Проклова, Алексей Петренко, Лидия Федосеева-Шукшина, Любовь Малиновская, Зиновий Гердт, Екатерина Васильева, Олег Хроменков, Марина Левтова и др.

«Клятва Тимура»

СССР, Объединённая Сталинабадская и Союздетфильм, 1942, ч/б, 53 мин.

Автор сценария: Аркадий Гайдар, режиссер: Лев Кулешов, оператор: Михаил Кириллов, художник-постановщик: Петр Галаджев, композитор: Зиновий Фельдман.

В ролях: Ливий Щипачев, Александр Пупко, Владимир Пименов, Екатерина Деревщикова, Юра Солнцев, Борис Ясень и др.

«Когда я стану великаном»

СССР, Студия Горького, 1979, цв., 83 мин.

Автор сценария: Инна Туманян, Александр Кузнецов, режиссер: Инна Туманян, оператор: Валерий Гинзбург, художник-постановщик: Борис Комяков, композитор: Евгений Геворгян.

В ролях: Михаил Ефремов, Лия Ахеджакова, Наталья Сеземан, Алексей Дмитриев, Андрей Васильев, Инна Ульянова и др.

«Красный галстук»

СССР, Союздетфильм, 1948, ч/б, 66 мин.

Автор сценария: Сергей Михалков, режиссер: Мария Сауц, Владимир Сухобоков, оператор: Леонид Дульцев, Бенцион Монастырский, художник-постановщик: Игорь Бахметьев, Леонид Луков, композитор: Анатолий Лепин.

В ролях: Александр Хвыля, Галина Степанова, Вера Окунева, Виталий Доронин, Николай Богатырев и др.

«Куколка»

СССР, Мосфильм, 1988, цв., 135 мин.

Автор сценария: Игорь Агеев, режиссер: Исаак Фридберг, оператор: Владимир Нахабцев, художник-постановщик: Татьяна Лапшина, композитор: Давид Тухманов.

В ролях: Светлана Засыпкина, Ирина Метлицкая, Дмитрий Зубарев, Владимир Меньшов, Игорь Бугатко и др.

«Курьер»

СССР, Мосфильм, 1986, цв., 88 мин.

Автор сценария: Александр Бородинский, Карен Шахназаров, режиссер: Карен Шахназаров, оператор: Николай Немоляев, художник-постановщик: Константин Форостенко, композитор: Эдуард Артемьев.

В ролях: Федор Дунаевский, Анастасия Немоляева, Олег Басилашвили, Инна Чурикова, Светлана Крючкова, Александр Панкратов-Черный и др.

«Лидер»

СССР, Студия Горького, 1984, цв., 82 мин.

Автор сценария: Даль Орлов, режиссер: Борис Дуров, оператор: Александр Рыбин, художник-постановщик: Валерий Иванов, Людмила Чекулаева, композитор: Евгений Геворгян.

В ролях: Алексей Волков, Александр Стриженов, Екатерина Стриженова, Валентина Карева, Анатолий Оприлов, Любовь Стриженова и др.

«Лисы» (Foxes)

США, Casablanca Filmworks, 1980, цв., 106 мин.

Продюсеры: Джералд Эйрс (Gerald Ayres), Дэвид Паттнэм (David Puttnam), Джоэль Бласберг (Joel Blasberg), автор сценария: Джералд Эйрс (Gerald Ayres), режиссер: Эдриан Лайн (Adrian Lyne), оператор: Леон Бижу (Leon Bijou), Майкл Серезин (Michael Seresin), художник-постановщик: Мишель Левеск (Michel Levesque), композитор: Джорджо Мородер (Giorgio Moroder).

В ролях: Джоди Фостер (Jodie Foster), Чери Карри (Cherie Currie), Мэрлин Каган (Marilyn Kagan), Кэндис Стро (Kandice Stroh) и др.

«Милашка в розовом» (Pretty in Pink)

США, Paramount Pictures, 1986, цв., 96 мин.

Продюсеры: Майкл Чинич (Michael Chinich), Джон Хьюз (John Hughes), Лорен Шулер Доннер (Lauren Shuler Donner), автор сценария: Джон Хьюз (John Hughes), режиссер: Ховард Дойч (Howard Deutch), оператор: Так Фудзимото (Tak Fujimoto), художник-постановщик: Джон В. Корсо (John W. Corso), композитор: Майкл Гор (Michael Gore).

В ролях: Молли Рингуолд (Molly Ringwald), Гарри Дин Стэнтон (Harry Dean Stanton), Джон Крайер (Jon Cryer), Энни Поттс (Annie Potts), Джеймс Спэйдер (James Spader).

«Не болит голова у дятла»

СССР, Ленфильм, 1974, цв., 79 мин.

Автор сценария: Юрий Клепиков, режиссер: Динара Асанова, оператор: Дмитрий Долинин, художник-постановщик: Владимир Светозаров, композитор: Евгений Крылатов.

В ролях: Александр Жезляев, Елена Цыплакова, Александр Богданов, Николай Гринько, Екатерина Васильева, Михаил Светин и др.

«Пацаны»

СССР, Ленфильм, 1983, цв., 90 мин.

Автор сценария: Юрий Клепиков, режиссер: Динара Асанова, оператор: Юрий Векслер, художник-постановщик: Владимир Светозаров, Наталья Васильева, композитор: Виталий Черницкий, Виктор Кисин.

В ролях: Валерий Приёмыхов, Ольга Машная, Андрей Зыков, Екатерина Васильева, Зиновий Гердт, Марина Левтова и др.

«Первоклассница»

СССР, Союздетфильм, 1948, ч/б, 68 мин.

Автор сценария: Евгений Шварц, режиссер: Илья Фрэнк, оператор: Гавриил Егиазаров, художник-постановщик: Людмила Блатова, композитор: Дмитрий Кабалевский, Михаил Зив.

В ролях: Наталья Защипина, Тамара Макарова, Татьяна Барышева, Кира Головкина, Игорь Ерошкин и др.

«Переступи порог»

СССР, Студия Горького, 1970, ч/б, 94 мин.

Автор сценария: Анатолий Гребнев, режиссер: Ричард Викторов, оператор: Андрей Кириллов, художник-постановщик: Семен Веледницкий, Нина Юсупова, композитор: Владимир Чернышев.

В ролях: Ольга Аросева, Ара Бабаджанян, Юрий Фисенко, Артем Карапетян, Евгений Карельских, Ирина Короткова и др.

«Переходный возраст»

СССР, Студия Горького, 1968, ч/б, 89 мин.

Автор сценария: Александр Хмелик, режиссер: Ричард Викторов, оператор: Вадим Корнильев, художник-постановщик: Альфред Таланцев, композитор: Николай Каретников.

В ролях: Елена Проклова, Сергей Макеев, Виталий Сегеда, Александр Барский, Лена Беспалова и др.

«Плюмбум, или Опасная игра»

СССР, Мосфильм, 1986, цв., 97 мин.

Автор сценария: Александр Миндадзе, режиссер: Вадим Абдрашитов, оператор: Георгий Рерберг, художник-постановщик: Александр Толкачёв, композитор: Владимир Дашкевич.

В ролях: Антон Андросов, Елена Дмитриева, Елена Яковлева, Зоя Лирова, Александр Феклистов и др.

«Повесть о первой любви»

СССР, Одесская киностудия, 1957, ч/б, 89 мин.

Автор сценария: Мария Смирнова, Николай Атаров, режиссер: Василий Левин, оператор: Федор Сильченко, художник-постановщик: Пётр Злочевский, Леонид Курлянд, композитор: Андрей Эшпай.

В ролях: Джемма Осмоловская, Кирилл Столяров, Владимир Земляникин. Сергей Столяров, Мария Яроцкая и др.

«Последнее лето» (Last Summer)

США, Alsid Productions, Francis Productions, 1969, цв., 95 мин.

Продюсеры: Сидни Бекман (Sidney Beckerman), Альфред В. Краун (Alfred W. Crown), Эмануэл Л. Вульф (Emanuel L. Wolf), автор сценария: Элино́р Пе́рри (Eleanor Perry), Эван Хантер (Evan Hunter), режиссер: Фрэнк Перри (Frank Perry), оператор: Энрике Браво (Enrique Bravo), Джералд Хиршфелд (Gerald Hirschfeld), художник-постановщик: Питер Доханос (Peter Dohanos), композитор: Джон Саймон (John Simon).

В ролях: Барбара Херши (Barbara Hershey), Ричард Томас (Richard Thomas), Брюс Дэвисон (Bruce Davison), Кэтрин Бёрнс (Catherine Burns) и др.

«Предательница»

СССР, Студия Горького, 1977, цв., 85 мин.

Автор сценария: Людмила Дёмина, Валерий Дёмин, Никита Хубов, режиссер: Никита Хубов, оператор: Михаил Якович, художник-постановщик: Борис Дуленков, Екатерина Александрова, композитор: Евгений Крылатов.

В ролях: Лариса Блинова, Георгий Киянцев, Игорь Кучин, Игорь Курнев, Наталья Хорохорина и др.

«Прощайте, голуби»

СССР, Студия Довженко, Ялта-Фильм, 1960, ч/б, 97 мин.

Автор сценария: Яков Сегель, режиссер: Яков Сегель, оператор: Юрий Ильенко, художник-постановщик: Л. Георгиев, Валерий Левенталь, композитор: Марк Фрадкин.

В ролях: Алексей Локтев, Светлана Савёлова, Валентина Телегина, Сергей Плотников, Анна Николаева и др.

«Публикация»

СССР, Студия Горького, 1988, цв., 89 мин.

Автор сценария: Юрий Коротков, режиссер: Виктор Волков, оператор: Александр Мачильский, художник-постановщик: Елена Елисеева, композитор: Владимир Давыденко.

В ролях: Людмила Аринина, Лариса Шахворостова, Владислав Дашевский, Никита Гуреев, Алексей Мартынов и др.

«Пусть я умру, господи...»

СССР, Студия Горького, 1988, цв., 76 мин.

Автор сценария: Галина Щербакова, режиссер: Борис Григорьев, оператор: Игорь Клебанов, художник-постановщик: Марк Горелик, композитор: Георгий Дмитриев.

В ролях: Галина Польских, Иван Лапиков, Елена Морозова, Игорь Ледогоров, Лидия Федосеева-Шукшина, Леонид Куравлёв и др.

«Путевка в жизнь»

СССР, Межрабпомфильм, 1931, ч/б, 105 мин.

Автор сценария: Николай Экк, Александр Столпер, Регина Янушкевич, режиссер: Николай Экк, оператор: Василий Пронин, художник-постановщик: Иван Степанов, Борис Десницкий, композитор: Яков Столляр.

В ролях: Николай Баталов, Иван Кырла, Михаил Джагофаров, Михаил Жаров, Александр Новиков и др.

«Рискованный бизнес» (Risky Business)

США, The Geffen Company, 1983, цв., 99 мин

Продюсеры: Джон Эвнет (Jon Avnet), Стив Тиш (Steve Tisch), Джеймс О'Фаллон (James O'Fallon), автор сценария: Пол Брикман (Paul Brickman),

режиссер: Пол Брикман (Paul Brickman), оператор: Брюс Сёртис (Bruce Surtees), Рейнальдо Вильялобос (Reynaldo Villalobos), художник-постановщик: Уильям Дж. Кэссиди (William J. Cassidy), композитор: Танжерин Дрим (Tangerine Dream).

В ролях: Том Круз (Tom Cruise), Ребекка Де Морнэй (Rebecca De Mornay), Джо Пантольяно (Joe Pantoliano), Ричард Масур (Richard Masur), Бронсон Пинчо (Bronson Pinchot).

«Розыгрыш»

СССР, Мосфильм, 1976, цв., 91 мин.

Автор сценария: Семен Лунгин, режиссер: Владимир Меньшов, оператор: Михаил Биц, художник-постановщик: Борис Бланк, композитор: Александр Флярковский.

В ролях: Евгения Ханаева, Дмитрий Харатьян, Андрей Гусев, Наталья Вавилова, Евдокия Германова, Наталья Фатеева и др.

«Сверстницы»

СССР, Мосфильм, 1959, цв., 82 мин.

Автор сценария: Алла Белякова, режиссер: Василий Ордынский, оператор: Игорь Слабневич, художник-постановщик: Борис Чеботарев, Феликс Ясюкевич, композитор: Вениамин Баснер.

В ролях: Людмила Крылова, Лидия Федосеева-Шукшина, Маргарита Кошелева, Владимир Костин, Всеволод Сафонов и др.

«Сделай погромче» (Pump Up the Volume)

США, New Line Cinema, SC Entertainment, 1990, цв., 102 мин.

Продюсеры: Руперт Харви (Rupert Harvey), Сэнди Штерн (Sandy Stern), Сид Кейп (Syd Cappe), автор сценария: Аллан Мойл (Allan Moyle), режиссер: Аллан Мойл (Allan Moyle), оператор: Уолт Ллойд (Walt Lloyd), художник-постановщик: Робб Уилсон Кинг (Robb Wilson King), композитор: Клифф Мартинес (Cliff Martinez).

В ролях: Кристиан Слэйтер (Christian Slater), Скотт Полин (Scott Paulin), Эллен Грин (Ellen Greene), Энни Росс (Annie Ross), Энди Романо (Andy Romano).

«Секреты старшей школы» (High School Confidential!)

США, Albert Zugsmith Productions, 1958, ч/б, 85 мин.

Продюсеры: Альберт Загсмит (Albert Zugsmith), автор сценария: Роберт Блис (Robert Blees), Льюис Мелцер (Lewis Meltzer), режиссер: Джек Арнольд (Jack Arnold), оператор: Гарольд Дж. Марзорати (Harold J. Marzorati), художник-постановщик: Уильям А. Хорнинг (William A. Horning), Ханс Питерс (Hans Peters), композитор: Альберт Глассер (Albert Glasser).

В ролях: Расс Тэмблин (Russ Tamblyn), Джен Стерлинг (Jan Sterling), Джон Дрю Бэрримор (John Drew Barrymore), Дайан Йоргенс (Diane Jergens), Мами Ван Дорен (Mamie Van Doren) и др.

«Смертельно влечение» (Heathers)

США, Cinemarque Entertainment, New World Pictures, 1988, цв., 103 мин.

Продюсеры: Дениз Ди Нови (Denise Di Novi), Кристофер Уэбстер (Christopher Webster), автор сценария: Дэниэл Уотерс (Daniel Waters), режиссер: Майкл Леманн (Michael Lehmann), оператор: Фрэнсис Кенни (Francis Kenny), художник-постановщик: Кара Линдстрём (Kara Lindstrom), композитор: Дэвид Ньюман (David Newman).

В ролях: Вайнона Райдер (Winona Ryder), Кристиан Слэйтер (Christian Slater), Шэннен Доэрти (Shannen Doherty), Лизэнн Фальк (Lisanne Falk), Ким Уолкер (Kim Walker) и др.

«Сто дней после детства»

СССР, Мосфильм, 1975, цв., 94 мин.

Автор сценария: Александр Александров, Сергей Соловьев, режиссер: Сергей Соловьев, оператор: Леонид Калашников, художник-постановщик: Александр Борисов, композитор: Исаак Шварц.

В ролях: Борис Токарев, Татьяна Друбич, Ирина Малышева, Юрий Агилин, Сергей Шакуров, Нина Меньшикова и др.

«Стучись в любую дверь»

СССР, Студия Горького, 1958, ч/б, 100 мин.

Автор сценария: Валентина Спирина, режиссер: Мария Федорова, оператор: Алексей Полканов, художник-постановщик: Людмила Безсмертнова, Ирина Захарова, композитор: Леонид Афанасьев.

В ролях: Вячеслав Подвиг, Александр Граве, Валентина Телегина, Михаил Ульянов, Юрий Медведев и др.

«Сын»

СССР, Мосфильм, 1955, ч/б, 92 мин.

Автор сценария: Татьяна Сытина, режиссер: Юрий Озеров, оператор: Игорь Слабневич, художник-постановщик: Стален Волков, композитор: Юрий Левитин.

В ролях: Леонид Харитонов, Петр Константинов, Валентина Каргашова, Виктор Гераскин, Владимир Белокуров, Надежда Румянцева и др.

«Тимур и его команда»

СССР, Союздетфильм, 1940, ч/б, 80 мин.

Автор сценария: Аркадий Гайдар, режиссер: Александр Разумный, оператор: Петр Ермолов, художник-постановщик: Иван Степанов, композитор: Лев Шварц.

В ролях: Ливий Щипачев, Петр Савин, Лев Потемкин, Виктор Селезнев, Николай Анненков, Марина Ковалева и др.

«Точка, точка, запятая»

СССР, Мосфильм, 1972, цв., 84 мин.

Автор сценария: Михаил Львовский, Александр Митта, режиссер: Александр Митта, оператор: Роман Веселер, художник-постановщик: Иван Пластинкин, Алина Будникова, композитор: Геннадий Гладков.

В ролях: Сережа Данченко, Михаил Козловский, Ольга Рыжникова, Юрий Никулин, Заза Киквидзе и др.

«Тучи над Борском»

СССР, Мосфильм, 1961, ч/б, 86 мин.

Автор сценария: Семен Лунгин, Илья Нусинов, режиссер: Василий Ордынский, оператор: Игорь Слабневич, художник-постановщик: Михаил Карякин, Иван Пластинкин, композитор: Алексей Муравлёв.

В ролях: Инна Гулая, Роман Хомятов, Владимир Ивашов, Наталья Антонова, Виктор Рождественский и др.

«Учитель»

СССР, Ленфильм, 1939, ч/б, 103 мин.

Автор сценария: Сергей Герасимов, режиссер: Сергей Герасимов, оператор: Владимир Яковлев, художник-постановщик: Василий Семенов, композитор: Венедикт Пушкин.

В ролях: Борис Чирков, Тамара Макарова, Людмила Шабалина, Павел Волков, Валентина Телегина и др.

«Холостяк и девчонка» (The Bachelor and the Bobby-Soxer)

США, RKO Radio Pictures Inc., Vanguard Films, 1947, ч/б, 95 мин.

Продюсеры: Дор Шэри (Dore Schary), автор сценария: Сидни Шелдон (Sidney Sheldon), режиссер: Ирвинг Реис (Irving Reis), оператор: Роберт Де Грасс (Robert De Grasse), Николас Мусурака (Nicholas Musuraca), художник-постановщик: Кэрролл Кларк (Carroll Clark), Альберт С. Д'Агостино (Albert S. D'Agostino), композитор: Ли Харлайн (Leigh Harline).

В ролях: Кэри Грант (Cary Grant), Мирна Лой (Мирна Лой), Ширли Темпл (Shirley Temple), Руди Вэлли (Rudy Vallee), Рэй Коллинз (Ray Collins) и др.

«Через край» (Over the Edge)

США, Orion Pictures, 1979, цв., 95 мин.

Продюсеры: Джордж Литто (George Litto), Роберт С. Бремсон (Robert S. Bremson), Джо Кэпп (Joe Capp), автор сценария: Чарльз С. Хаас (Charles S. Haas), Тим Хантер (Tim Hunter), режиссер: Джонатан Каплан (Jonathan Kaplan), оператор: Эндрю Дэвис (Andrew Davis), художник-постановщик: Джеймс Уильям Ньюпорт (James William Newport), композитор: Сол Каплан (Sol Kaplan).

В ролях: Майкл Эрик Крамер (Michael Eric Kramer), Мэтт Диллон (Matt Dillon), Памела Людвиг (Pamela Ludwig), Винсент Спано (Vincent Spano), Том Фергус (Tom Fergus) и др.

«Что-то замечательное» (Some Kind of Wonderful)

США, Hughes Entertainment, Paramount Pictures, 1987, цв., 95 мин.

Продюсеры: Джон Хьюз (John Hughes), Майкл Чинич (Michael Chinich), Рональд Колби (Ronald Colby), автор сценария: Джон Хьюз (John Hughes), режиссер: Ховард Дойч (Howard Deutch), оператор: Ян Киссер (Jan Kiesser), художник-постановщик: Грегори Пикрелл (Gregory Pickrell), композитор: Стефен Хэйг (Stephen Hague), Джон Муссер (John Musser).

В ролях: Эрик Столц (Eric Stoltz), Мэри Стюарт Мастерсон (Mary Stuart Masterson), Лиа Томпсон (Lea Thompson), Крэйг Шеффер (Craig Sheffer), Джон Эштон (John Ashton) и др.

«Чужие письма»

СССР, Ленфильм, 1975, цв, 93 мин.

Автор сценария: Наталья Рязанцева, режиссер: Илья Авербах, оператор: Дмитрий Долинин, художник-постановщик: Владимир Светозаров, композитор: Олег Каравайчук.

В ролях: Ирина Купченко, Светлана Смирнова, Сергей Коваленков, Зинаида Шарко, Олег Янковский и др.

«Чучело»

СССР, Мосфильм, 1983, цв., 127 мин.

Автор сценария: Ролан Быков, Владимир Железников, режиссер: Ролан Быков, оператор: Анатолий Мукасей, Владимир Мясников, художник-постановщик: Евгений Маркович, композитор: Софья Губайдулина

В ролях: Кристина Орбакайте, Юрий Никулин, Елена Санаева, Дмитрий Егоров, Ксения Филиппова и др.

«Школьные джунгли» (Blackboard Jungle)

США, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1955, ч/б, 101 мин.

Продюсеры: Пандро С. Берман (Pandro S. Berman), автор сценария: Ричард Брукс (Richard Brooks), Эван Хантер (Evan Hunter), режиссер: Ричард Брукс (Richard Brooks), оператор: Расселл Хэрлан (Russell Harlan), художник-постановщик: Рэндолл Дюэл (Randall Duell), Седрик Гиббонс (Cedric Gibbons), композитор: Скотт Бредли (Scott Bradley), Чарльз Уолкотт (Charles Wolcott).

В ролях: Гленн Форд (Glenn Ford), Энн Френсис (Anne Francis), Луи Кэлхерн (Louis Calhern), Маргарет Хэйес (Margaret Hayes), Сидни Пуатье (Sidney Poitier) и др.

«Шут»

СССР, Студия Горького, 1988, цв., 99 мин.

Автор сценария: Юрий Вяземский, режиссер: Андрей Эшпай, оператор: Александр Казаренсков, художник-постановщик: Владислав Федоров, композитор: Андрей Леденев.

В ролях: Дмитрий Весенский, Мария Маевская, Игорь Костолевский, Генриетта Егорова, Елена Евсеенко и др.

«Это было у моря...»

СССР, Ленфильм, 1989, цв., 97 мин.

Автор сценария: Елена Лобачевская, режиссер: Аян Шахмалиева, оператор: Сергей Юриздицкий, художник-постановщик: Георгий Кропачёв, композитор: Александр Кнайфель.

В ролях: Нина Русланова, Светлана Крючкова, Ника Турбина, Катя Политова, Даниил Мишин, Ваня Кузьмин, Анна Екатерининская и др.

«Этот особенный возраст» (That Certain Age)

США, Universal Pictures, 1938, ч/б, 95 мин.

Продюсеры: Джо Пастернак (Joe Pasternak), автор сценария: Брюс Мэннинг (Bruce Manning), Билли Уайлдер (Billy Wilder), Чарльз Брэккетт (Charles Brackett), режиссер: Эдвард Людвиг (Edward Ludwig), оператор: Джозеф А. Валентайн (Joseph A. Valentine), художник-постановщик: Джек Оттерсон (Jack Otterson), композитор: Фрэнк Скиннер (Frank Skinner).

В ролях: Дина Дурбин (Deanna Durbin), Мелвин Дуглас (Melvyn Douglas), Джекки Купер (Jackie Cooper), Ирен Рич (Irene Rich), Нэнси Кэрролл (Nancy Carroll) и др.

«Я сюда больше никогда не вернусь (Люба)»

СССР, Фонд Ролана Быкова, 1990, цв., 10 мин.

Автор сценария: Ролан Быков, режиссер: Ролан Быков, оператор: Георгий Рерберг

В ролях: Елена Санаева, Нина Гончарова.