



Эпоха перестройки и постсоветский период

Авторы: Е. Я. Марголит, А. В. Шпагин

Эпоха перестройки и постсоветский период

Исторические события 2-й пол. 1980-х гг. подтвердили диагноз, поставленный кинематографом обществу в предшествующий период: обнажились тенденции необратимого распада системы. Драматизм ситуации состоял в том, что кинематограф уже не мог добавить к сказанному ничего принципиально нового. Появление антитоталитарного фильма Т. Е. [Абуладзе](#) «Покаяние» (1984, вышел в 1987; Гран-при Международного кинофестиваля в Канне, премия «Ника») ознаменовало начало нового этапа в жизни страны и стало переломным в истории отечественного кино конца 20 в. Шоковый реализм характерных для периода перестройки работ режиссёров нового поколения – молодёжная драма В. В. Пичула «Маленькая Вера» (1988), исповедь о послевоенном детстве «Замри-умри-воскресни!» В. Е. Каневского и «Город Зеро» К. Г. [Шахназарова](#) (оба 1989), фантастические антиутопии «Письма мёртвого человека» К. С. Лопушанского (1986; Государственная премия РСФСР, 1987) и «Дни затмения» А. Н. [Сокурова](#) (1988) были подготовлены поэтикой А. Ю. Германа и режиссёров его круга («Летняя поездка к морю», 1980, и «Торпедоносцы» С. Д. Арановича, 1983; Государственная премия СССР, 1984; «Порох» В. Ф. Аристова, 1985), а также школьной притчей Р. А. Быкова «Чучело» (1984), военной притчей Э. Г. Климова «Иди и смотри» (1985, Гран-при Международного кинофестиваля в Москве). Кинематограф первых лет [перестройки](#) был ориентирован на авторское кино, поэтому притчевая поэтика приобрела теперь откровенный характер, особенно в работах учеников и последователей Анд. А. Тарковского – Сокурова, Лопушанского, занявшегося режиссурой актёра А. Л. [Кайдановского](#) («Простая смерть», 1985; «Жена

керосинщика», 1988).

Легализация [андерграунда](#) на рубеже 1980–90-х гг. усилила в кинематографе тенденции [постмодернизма](#) (работы режиссёров «параллельного кино» Е. Г. Юфита, Г. О. и И. О. Алейниковых, М. Г. Пежемского, фильмы С. А. Соловьёва – «Асса», 1988; «Чёрная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви», 1990; «Дом под звёздным небом», 1991). Наиболее успешно эти приёмы использовались в творчестве режиссёров, близких к фольклорной карнавальной поэтике: В. И. [Хотиненко](#) – «Зеркало для героя» (1987), «Рой» (1990), «Патриотическая комедия» (1992); С. М. Сельянова – «День ангела» (совместно с Н. В. Макаровым, 1980, вышел в 1988), «Духов день» (1990); С. М. Овчарова – «Оно» (1989).

Государство к нач. 1990-х гг. всё более утрачивало контроль над системой производства и проката фильмов. Появился ряд независимых кинообъединений, привлекавших частный капитал для производства фильмов и закупки их за рубежом. Выбор тематики фильмов, их создателей приобретал всё более случайный характер. Разрушение единой системы производства и проката привело к парадоксальной ситуации: резко возросло количество снятых фильмов (в 1990–91 в СССР произведено свыше 500 игровых фильмов), но они были не в состоянии конкурировать с зарубежной продукцией. Значительная часть продукции этого периода так и не вышла на экраны. Мелодрама П. Е. [Тодоровского](#) «Интердевочка» (1989) и гротесковая трагикомедия Э. А. Рязанова «Небеса обетованные» (1991; премия «Ника», 1992) оказались последними «хитами» советского кино.

Последующее десятилетие можно охарактеризовать как затянувшееся подведение итогов. Наиболее значительными произведениями оказались работы мастеров старшего поколения, задуманные и начатые в предыдущий период: «Бесконечность» М. М. Хуциева (1992; Государственная премия РФ, 1993), «Возвращение броненосца» Г. И. Полоки (1997), «Хрусталёв, машину!» А. Ю. Германа (1998; премия «Ника», 1999).

Несмотря на стремительный спад кинопроизводства (к сер. 1990-х гг. количество снимаемых в год игровых фильмов не поднималось выше 40), сохранился и усилился антагонизм между элитарным и массовым кино. Тенденции первого наиболее полно воплотились в пронизанном апокалиптическими мотивами творчестве А. Н. Сокурова –

«Спаси и сохрани» (1989), «Мать и сын» (1997), «Молох» (1999; Государственная премия РФ, 2000), «Телец» (2001; Государственная премия РФ, 2002; премия «Ника», 2002), «Русский ковчег» (2002), «Отец и сын» (2003), усилились они и в фильмах К. Г. Муратовой – «Увлеченья» (1994; премия «Ника»), «Три истории» (1997), «Второстепенные люди» (2001), «Чеховские мотивы» (2002), В. Ю. Абдрашитова – «Пьеса для пассажира» (1995), «Время танцора» (1997), «Магнитные бури» (2003). На противоположном полюсе возник кинематограф Д. Х. Астрахана, А. Н. Эйрамджана. Астрахан в жанре бытовой и криминальной мелодрамы («Ты у меня одна», 1993; «Всё будет хорошо», 1995; «Контракт со смертью», 1998), а Эйрамджан в жанре бытового анекдота («За прекрасных дам!», 1989; «Моя морячка» и «Бабник», оба 1990; «Ночной визит», 1998) достаточно точно определили и использовали в построении сюжетов круг проблем, занимающих современную массовую аудиторию в повседневном быту.

Элитарное (из-за ограниченности аудитории) и массовое (по причине малобюджетности) кино оказались полностью вытеснены на телевидение и в видеопрокат. Необходимость создания национальных блокбастеров, конкурирующих с голливудскими на основе общенациональной идеи, вызвала к жизни ряд работ разных жанров. Среди них масштабные постановочные мелодрамы «Утомлённые солнцем» (1994; Гран-при Международного кинофестиваля в Канне; премия «Оскар»; Государственная премия РФ, 1995) и «Сибирский цирюльник» (1998; Государственная премия РФ, 1999) Н. С. Михалкова; «Русский бунт» А. А. Прошкина (2000). Отсутствие средств не позволило отечественному кинематографу следовать подобным путём. Гораздо более перспективным оказалось сотрудничество с телевидением. Ряд телевизионных каналов начал активно финансировать кинопроизводство, благодаря чему во 2-й пол. 1990-х гг. появились такие фильмы, как «Вор» П. Г. Чухрая (1997; приз Международного кинофестиваля в Венеции; премия «Ника»), «Лунный папа» Б. Б. Худойназарова (1999; премия «Ника», 2001) и др. В этот же период предпринимались попытки создать «народную комедию» – «Ширли-мырли» В. В. Меньшова (1995), «Не валяй дурака...» В. П. Чикова (1997), «Особенности национальной охоты» (1995, премия «Ника») и «Особенности национальной рыбалки» (1998) А. В. Рогожкина.

Особую роль телевидение сыграло в становлении отечественного телесериала.

Господствовавшие на экранах 1990-х гг. криминальные телесериалы США и латиноамериканские «мыльные оперы» начали на рубеже десятилетия активно вытесняться сериалами отечественного производства. Как во всякой массовой кинопродукции, в них сохраняется проявившаяся с кон. 1980-х гг. тенденция к тиражированию штампов криминального, бытового, мелодраматического жанров. Вместе с тем жанровое разнообразие и профессиональный уровень телесериалов постепенно растёт за счёт прихода режиссёров-профессионалов (А. Н. Митта, Д. И. Светозаров, В. В. Бортко, А. В. Рогожкин, Е. М. Татарский) и ведущих актёров поколения 1980–90-х гг. (В. А. [Ильин](#), Н. Н. Усатова, Е. А. [Яковлева](#), С. Л. Гармаш, С. С. Бехтерев, М. Е. Пореченков, К. Ю. Хабенский, И. Р. Лифанов, С. В. Безруков, В. Б. Галкин, А. Г. Гуськов и др.). Отечественный телесериал превратился в испытательную площадку для новых сюжетных коллизий, характеров, реалий. Приобретённый телесериалом опыт начал сказываться в кинематографе («Сёстры» С. С. Бодрова-младшего, 2001).

Широкий резонанс вызвали фильмы «Страна глухих» В. П. Тодоровского (1998), «Кукушка» А. В. Рогожкина (2002; премия «Ника», 2003; Государственная премия РФ, 2003). Опыт диалога массового и индивидуального сознания развивали работы А. О. Балабанова «Брат» (1997), «Брат-2» (2000), «Война» (2002): сталкиваясь друг с другом, оба типа сознания обнаруживают свою неполноту. Эта традиция, возникшая в кино 1970-х гг., развивается и в фильме «Дом дураков» А. С. Кончаловского (2002), возвращающем современного зрителя к традиционным гуманистическим ценностям.

Литература

Лит.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. М., 2007; Зоркая Н. М. Портреты. М., 1966; она же. На рубеже столетий. М., 1976; Ханютин Ю. М. Предупреждение из прошлого. М., 1968; Козлов Л. К. Изображение и образ. М., 1980; Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино. М., 1995; Фомин В. И. Кино и власть. М., 1996; Кинематограф оттепели. М., 1998–2002. Кн. 1–2; Великий Кино. М., 2002; Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. 2-е изд. М., 2003; Комм Д., Руминов П. Российское кино: deadline уже близок? // Искусство кино. 2005. № 3; Российское кино: как вернуть деньги? (круглый стол) //

Там же. 2005. № 4; Кто заказывает музыку? Социальный заказ в российском кино (круглый стол) // Там же. 2005. № 7; Богомолов Ю. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М., 2006; Почему российское кино не конвертируется? (круглый стол) // Там же. 2007. № 10; Падунов В. Как мы открывали российское кино // Там же. 2011. № 4; Дондурей Д. Российские мейджоры: «Мы довольны». Об итогах господдержки российского кино в 2011 году // Там же. 2012. № 2; Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб., 2012; он же. В ожидании ответа. М., 2019; Кино в меняющемся мире. М., 2016. Ч. 1–2; Ковалов О. А. Из(л)учение странного. СПб., 2016; Горелов Д. В. Родина слоников. М., 2018.