

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.10.69.018

## Место авторского кино в современном российском кинематографе

**Гао Чжэньнань**

Докторант,  
Хэйлунцзянский университет,  
150080, Китайская Народная Республика, Харбин, ул. Сюефу, 74;  
e-mail: 530815541@qq.com

### Аннотация

Развитие общества на современном этапе отмечено неоднозначностью в восприятии людьми продукции кинопроизводства. Вступившее после перестройки в рыночные отношения российское общество было вынуждено пересмотреть свое понимание как всей культуры, так и искусства в целом. Кинопроизводство стало наиболее доступным народу продуктом культуры, что обусловило его социальное значение, а вместе с этим и переосмысление ценностей. Визуальное искусство, способное показать и оперативно осмыслить актуальные проблемы в условиях глобализации и серьезных цивилизационных изменений, вышло на первый план, отодвинув литературоцентризм XX века. В статье обозначены главные тенденции последнего десятилетия, наблюдающиеся в российском кино. В качестве примера приведен анализ знаковых фильмов русских авторов. Актуальность исследования объясняется самой сутью киноискусства как одной из наиболее востребованных отраслей культуры, которая способна чутко реагировать на проблемы меняющегося общества. Противоречия общества, изображаемые кинематографом, требуют своевременного осмысления, в том числе и научного. Одновременно кино менее всего исследовано из множества культурных феноменов в силу своего быстрого развития, так как систематическое осмысление проблем заметно отстает от его поступательного развития. Исследование предполагает комплексный подход в выборе методов исследования, что дает возможность для разностороннего анализа проблем. В статье можно обнаружить как традиционный сбор информации, так и темпоральную и междисциплинарную компаративистику, герменевтический подход в анализе произведений, синхронно-диахронный подход и другие. Теоретической базой исследования является теория авторского кинематографа, которую выдвинул французский режиссер Ф. Трюффо. Предметом исследования можно считать тенденции развития авторского кино в киноиндустрии России. Автором поставлена цель проследить, какое место занимает независимый кинематограф на современном этапе и какие проблемы перед ним стоят. Для этого задействован ряд задач: дать определение понятия «авторское кино» и обозначить его основные особенности, выявить роль государственной политики в развитии киноиндустрии, осветить и обозначить состояние авторского кино в России.

### Для цитирования в научных исследованиях

Гао Чжэньнань. Место авторского кино в современном российском кинематографе // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 1A-2A. С. 124-136. DOI: 10.34670/AR.2023.10.69.018

**Ключевые слова**

Понятие авторского кино, место авторского кино, современный российский кинематограф, особенность авторского кино, кинематография, Россия.

**Введение**

Современный кинематографический процесс предполагает наличие двух антонимичных понятий – массовый кинематограф и авторское кино. Чтобы вникнуть в различие этих явлений, попробуем разобраться в понятии авторского кино и его особенностях.

Главный лексический компонент определения – слово «автор». В центре организации съемочного процесса, концепции фильма и его идеи стоит личность создателя. Таким образом, режиссер – главный демиург всего процесса. Такое кино создано для передачи его идей, жизненных взглядов, способов решения социальных проблем. Зритель имеет второстепенное значение.

Теоретической основой этого понятия является идея авторства, впервые выраженная на страницах французского издания «Cahier du cinéma». Журналом осмыслялось явление «Новой волны» во Франции и был подмечен уникальный стиль режиссеров, который можно проследить во всех картинах. Это не новое направление, ограниченное рамками школы, так как в его основе – вольное, не обремененное какими-либо социальными или эстетическими императивами уникальное исследование мастера. В. Фомин пишет, что авторское кино «...нацелено прежде всего на неповторимо-индивидуальное, исповедальное, личностное выражение. Отсюда подчеркнутое отторжение всего традиционного, яростное опрокидывание, отталкивание, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного, привычного, общеупотребимого» [Фомин, 2001].

XX век был не только временем глубоких общественных потрясений, но также периодом, заложившим основу развития мирового сообщества на много десятилетий вперед [Ryzhov, Shinkaretskaya, 2015]. Проблемы кризисного периода, вопросы и ответы столетия, а также общее состояние по-разному осмыслялись индивидуальными авторами. В своих фильмах они всегда остро реагировали на требования времени: противостояние характеров, кульминации человеческих драм, «камерные» личностные конфликты – вот что интересует создателей [Беленький, 2019]. Объектом исследования становится образ распавшейся личности (что характерно в переломные моменты истории). С.А. Тогуши отмечает, что главными задачами авторских фильмов является стремление «помочь человеку осознать истинную реальность условий своего существования, вернуть ему утерянные чувства, освободить его от иллюзии, потрясти выходом за пределы грустного, механического, недостойного существования» [Тогуши, 2014]. Это не фантазия режиссера (хотя фантастика и гротеск нередко используются как приемы), а отражение действительности и фиксация результатов этого отражения.

Концепция авторского кино вступает в противоречие со складывающейся в течение нескольких десятилетий традицией кинопроизводства, поэтому режиссеры находятся в постоянном поиске новой формы и способов выражения своей позиции [Алиева, 2019; Малюкова, 2020]. Это может быть как естественное и максимально жизненное отражение реальности, так и сюрреалистичное, доходящее до абсурда выворачивание действительности. Художники этих фильмов – всегда новаторы в своей области, потому что находятся в непрерывном исследовании и изменении законов кинодраматургии от выразительно-

изобразительных средств до обновления подхода к характеру, сюжету, композиции фильмов.

Само понятие «авторское кино» возникло с подачи кинокритика и режиссера Ф. Трюффо. Именно он использовал его на страницах «Cahier du cinema» в 1954 г., после чего оно распространилось во Франции, а затем в Германии. На данный момент это официально утвержденный термин в киноведении, который также имеет ряд синонимичных понятий-терминов (арт-хаус, арт-синема). Возникшее как авангард, авторское кино продолжает оставаться в русле противоположного мейнстримному массовому кинематографу течения. Оно делает акцент не на популярности, зрелищности и спецэффектах, а на интеллектуальной составляющей – идеях, поступках и осмыслении бытийных проблем [Самутина, 2002].

### Основная часть

В авторском кинематографе сильна личность автора, что придает каждой картине уникальный почерк. По мысли теоретиков кино, именно режиссер является ключевой фигурой всего процесса, несмотря на большой коллектив съемочной группы. Во главу угла ставится его идея, и действие картины подчинено передаче замысла. Обычно в качестве результата такого взаимодействия образуются прочные тандемы (режиссер-оператор). Однако нередко режиссер отстаивает свой индивидуальный стиль, поэтому выступает как сценарист, монтажер и продюсер, не позволяя смешивать свое видение картины с чужим. Таким образом, авторское кино можно рассматривать как акт самовыражения талантливого художника, презентующего реальность согласно своим правилам.

Авторское кино, всегда актуальное, проникнуто духом свободы от стереотипов, табу и прочего ханжества, навязанного консервативным обществом. Оно тонко подмечает детали эпохи и выпукло показывает их зрителю, оголяет действительность, предоставляя зрителю право выбора. Правда жизни, какой бы тяжелой она не оказалась, представляется жизненным уроком, опытом. Без лишнего морализаторства, навязывания напрасных надежд режиссер на высокоинтеллектуальном уровне оставляет зрителю действовать сообразно со своим пониманием и принятием продемонстрированной действительности.

Несмотря на то, что в таком типе фильмов сильна личностная позиция, есть целый ряд идеологических, иконографических и технологических признаков, выделяющих авторское кино в ряду общей массы кинематографических продуктов.

Во-первых, авторский фильм представляет собой продукт, претендующий на интеллектуальное качество. Это единичный продукт творчества талантливого человека, представленный как «патент», особая марка режиссера, идеологическая позиция которого представлена. Авторский фильм, таким образом, несомненно искусство и интеллектуальная практика.

Во-вторых, кинематограф как наиболее молодое направление культуры по сравнению с литературой и музыкой на данный момент претендует на абсолютное первенство на общественное влияние с точки зрения актуального отражения действительности и количественного охвата. Исходя из этого, авторы обращены к современной проблематике и допускают возможным решение некоторых серьезных философских и социальных вопросов в своих проектах. То есть фильм выступает как инструмент познания и преобразования действительности.

Наконец, тематика фильмов разнообразна, но ключевые мотивы касаются проблем личности и ее способности выстраивать взаимоотношения с обществом и нести культурные

ценности. В центре картины показаны мысли и рефлексия персонажа, так что действие практически отсутствует. Концентрация на интеллектуализме и психологизме является отличительной чертой авторского кино от массового.

Из этого вытекает принципиальная вненациональность, потому что этническая составляющая не играет роли в деле решения общечеловеческих проблем. Фильм остается интересным зрителям разных стран, ведь интеллектуальная составляющая преобладает даже при видимой экзотичности хронотопа и сюжета. Он становится фактом культуры каждой страны, так и мирового общества, в целом. Этот космополитизм возник как вызов влиянию Голливуда, как особое качество европейского кино.

Одним из принципов авторских фильмов является расшатывание нормы. То есть они воспринимают норму иначе, так что это выглядит как вызов. Они решают по-своему дихотомию возможного и невозможного в рамках современного социума. В авторских фильмах присутствует упор на состояние перехода как в интеллектуальных, так и формальных границах. Особое внимание уделено сексуальности, так как это тема была долгое время табуирована в обществе. В этом плане идея режиссера часто сталкивается с серьезными ограничениями как в области формы кинопроизводства. Режиссеры справляются с этим (длина фильма, формат) обыгрыванием. Так возникают разные структурные формы «фильм о фильме» или «фильм в фильме». Вопросы эротики и сексуальности снимаются ограничением структурной значимости сцен.

Формальные составляющие картины, из которых можно выделить новаторство формы и оригинальность языка, переосмысляются и репрезентируются с новым содержанием. Стилистические приемы могут быть нарочито просты, что свидетельствует о большей сложности содержательного компонента. Самые элементарные способы киноизобразительности (движение камеры, ракурс съемки, монтаж, цветовые и звуковые решения) выступают основой проблематизации, приобретая дополнительные сложные комплексы значения. Это путь от внешней простоты к внутренней сложности.

С другой стороны, автор стремится к абсолютному контролю над процессом, что выражается над преобладанием в кадре только основных, репрезентирующих идею деталей. Все постороннее нивелируется в угоду авторской задумке.

Таким образом, образ зрителя авторского кино неоднозначен и специфичен. Каждый режиссер работает для своей аудитории. Это определяется через язык (сложность текста и высокая степень метафоризации), а также внеязыковыми обстоятельствами (ограниченный показ на фестивалях, ночных показах, информация в специализированной прессе). Авторское кино по сей день презентует себя как кино «не для всех», ведь главный зритель – интеллектуал, обладающий достаточным культурным багажом, чтобы считывать авторский код.

С начала перестройки, еще в бытность СССР, кризис, коснувшийся всех сфер жизни, был особенно ощутим в киноиндустрии, которая лишилась не только идеологических рамок и цензуры, но и государственного финансирования. Как справедливо отмечают представители экспертного сообщества, утрата ценностных ориентиров и смысла бытия – базовая причина кризисного состояния многих сфер жизнедеятельности россиян [Абдулатипов, 2011]. В такого рода сложной социально-экономической ситуации в 1995 г. был создан Фонд кино, целью которого стала поддержка кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественного кино, соответствующего национальным интересам, популяризации национальных кинофильмов в России и за рубежом.

В течение последнего десятилетия государственные структуры выразили свое опасение за

судьбу российской киноиндустрии. Так, 24 мая 2013 г. на совещании о вопросах развития отечественного кинематографа В.В. Путин отметил стратегические задачи, встающие перед современными фильмами – выражение патриотизма, духовности, милосердия, а также ответственность перед зрителем: «Крайне важно обеспечить киноискусству достойную содержательную миссию» [Российское кино: как развивается отечественный кинематограф, 2014]. Это заявление из уст главы государства можно интерпретировать как государственный заказ, который может быть реализован посредством субсидирования Министерством культуры и Фондом кино. При этом Фонд кино взял на себя поддержку потенциальных коммерчески успешных проектов, в то время как финансирование дебютного, экспериментального, детского или документального кино осуществляется в основном Министерством.

Вопрос выбора картин на протяжении этого времени решается на ежегодных питчингах, где авторы представляют свои проекты. Министр культуры В.Р. Мединский в 2014 г. отметил, что Министерство намерено «пересмотреть критерии в поддержке искусства – от элитного и модного к талантливому и социально значимому» [там же]. Это могло послужить толчком к началу государственного финансирования авторского кино, которое на тот момент было главным выразителем социальной ситуации в стране. На деле это выразилось в стремлении ограничить и притормозить прокат голливудских картин и увеличить субсидирование российских «патриотических» фильмов. Деятельность государства в сфере поддержки кинематографа сложно назвать успешной. По данным медиаслужбы «Проект» [Савина, 2019], из 141 картины, поддержанной государством, прибыльными стали только 19 проектов. Другой задачей, стоящей перед российской киноиндустрией, было конкурирование с западным кино. Только 7 картин из списка Фонда кино с 2012 по 2017 г. побеждали или попадали в номинации престижных зарубежных кинопремий и кинофестивалей – «14+», «Тряпичный союз», «Довлатов», «Левиафан» и другие.

Еще одним шагом, повлиявшим на развитие русской киноиндустрии, был закон о запрете ненормативной лексики в фильмах, что было одним из проявлений цензуры. По сути, это ограничивало и усложняло широкий прокат фильмов, получивших возрастное ограничение 18+. Так, автор фильма «Комбинат «Надежда» (о буднях норильской молодежи) Наталья Мещанинова была вынуждена переснять некоторое количество материала, чтобы получить возможность продемонстрировать его на 25-м Кинотавре. Лауреат Московского международного кинофестиваля (ММКФ) Валерия Гай Германика заявила, что не будет изменять сценарий, а выложит фильм на стриминговые сервисы сети Интернет в случае отказа в широком прокате. Победитель множества фестивалей фильм Андрея Звягинцева «Левиафан» был продемонстрирован на широком экране с отметкой «18+», в то время как на фестивалях в Каннах и Мюнхене не имел каких-либо ограничений.

Чтобы оценить место авторского кино в современном российском кинематографе, следует обозначить общее состояние киноиндустрии в последнее десятилетие, а также тенденции его развития. Современное состояние российской киноиндустрии обусловлено множеством факторов, среди которых перестроечное наследие, позиция государства, вторичность по отношению к западным продуктам и другие [Юткевич, 1986; Бычков, 2003].

Последнее десятилетие показало, что в России наметились тенденции, способные повлиять на общую закономерность развития отечественного кинематографа. Как правильно заметил Я. Забалуев, «российское кино не перестает поражать причудливостью своих коллизий. С одной стороны, публика и критика в унисон твердят о низком качестве и надоевших звездах, кочующих из проекта в проект, а с другой – время от времени на свет выходят тёмные лошадки,

показывающие, что, несмотря на все особенности местной индустрии, пути ее развития могут быть самыми неожиданными» [Забалуев, 2017]. Кинематограф, как наиболее быстро реагирующий на общественные изменения из всех отраслей искусства, не мог не подвергнуться всеобщему процессу глобализации. Это стремление к определенной идеологии среднего класса, смешению жанров и героизации примитивности, долгое время навязываемое голливудской традицией. В последние же годы наблюдается восстановление ценности национальной традиции. Например, место действия большинства русских фильмов переносится из столицы, мегаполиса на окраину провинции.

Одной из продолжающихся тенденций является ностальгическое восстановление традиций советского кинематографа. Это множество неудачных ремейков классических картин прошлого, а также сюжетное обращение к этому времени. А. Бернатоните говорит о восстановлении, например, детского кинематографа, который был характерен для эпохи СССР, но утрачен во время перестройки. Он играл большую роль, так как имел воспитательную функцию, помогая пережить возрастные проблемы. Ответы на вопросы, с которыми было не принято обращаться к родителям, дети и подростки могли найти в кино. Преимуществом было то, что они были направлены также и на родителей, способствуя выстраиванию отношений между поколениями [Бернатоните, 2017].

Наряду с фильмами, которые напрямую позволяют говорить о возрождении детско-юношеского кинематографа («14+», «Хороший мальчик»), тема взросления затрагивают и в авторском кино. Так, картина Кирилла Серебряникова «Ученик» (2016), признанная мировым кинематографическим сообществом (премия за режиссуру на Кинотавре, приз за лучшую музыку от Европейской киноакадемии, приз Ф. Шале «за актуальность и злободневность, за отражение важных проблем современности», номинация за лучший фильм на Каннском фестивале), показывает героя-подростка, который вступает в конфликт с миром, не принимающим его идею собственной богоизбранности. Критики считают конфликт надуманным, а главную идею – размытой, так что ценность фильма снижается до типичного конфликта подростка периода взросления, когда ребенок в отсутствии реального отца проецирует его функции на свою любовь к Богу [Ростова, 2017].

Другой важной тенденцией остается притчевость и метафоричность. Для европейского авторского кино жанр притчи достаточно давно освоен, ее приметы можно увидеть в творчестве А. Тарковского и других режиссеров XX века. Художники используют такой тип мышления, чтобы преобразовать действительность художественными средствами. Нередко это выражается в форме исповеди или проповеди, так как по своей природе притча содержит назидательные компоненты. Реальность предстает в абстрактном виде, вне хронологических и территориальных рамок, что делает ее универсальной. Это не надуманная история, а пережитая автором, его духовный опыт как попытка осознания окружающего мира и себя в нем.

В картинах 2010-х гг. кинопритча приобретает собственные черты. Авторы рисуют вполне конкретные повседневные реалии, вкладывая иррациональные черты. Границы реального и фантазийного стираются, так что действительность предстает как смешения сна и яви, жизни и смерти, земного и небесного. Это видно даже на уровне названия – «Разбуди меня» (Гийом Проценко, 2016), «Город уснул» (Мария Игнатенко, 2020). В последней из названных картин метафора сна доведена до буквального выражения: главный герой теряет жену и его внутреннее состояние оцепенения выходит за границы сознания. Пространство оборачивается сновидческим полузабытьем, в котором спят все горожане, от водителей автобусов и пешеходов, больных и врачей в клиниках до официантов и посетителей в кафе. В реальности,

когда вода превратилась в лед, а жизнь – в сон, важно найти хотя бы одного неспящего человека, чтобы освободиться от ощущения иррациональности. В основу киносъемки положен эксперимент: на площадке специально создавалась атмосфера, чтобы непрофессиональные актеры могли погрузиться в состояние всеобщего сонного оцепенения, которое фиксировала камера. Натурализм жизни тесно сплетается с воображаемым фантастическим миром. Вообще, образ застывшего в безвременье безликого города – один из центральных для авторского кино 2000-2010-х гг. Особенно часто к этому обращаются молодые режиссеры последних лет, изображая сгущенное пространство, угнетающее человека. Это их своеобразная попытка уловить дух современности.

Наконец, в условиях постмодернистской дегероизации кино не оставляет попыток обрести нового героя. Эта черта присуща многим эпохам – поиск героя времени. Однако кинематограф, как наиболее оперативно реагирующий на требования общества компонент культуры, занимает в этом отношении особое место. Массовое кино 2010-х гг. возрождает советскую традицию, показывая героев буквально – в фильмах о войне («28 панфиловцев»), исторических («Викинг»), о космосе («Время первых»).

Более глубокое осмысление героя времени можно найти в авторских фильмах, где режиссеры критически изображают современную действительность и персонажей, действующих в ней. Новый герой времени – это абсолютно бесправный человек, не способный влиять на свою судьбу. Для примера обратимся к образам героев в кинокартине «Дурак» Дмитрия Быкова (2014), «Левиафан» Андрея Звягинцева (2014).

Действие фильма «Дурак» разворачивается в типичной среде – провинциальном российском городке. Главный герой Дима – сантехник, который выделяется из своей среды тем, что не уподоблен типичным порокам низших социальных слоев: занимая малооплачиваемую работу, он не пьет, учится на инженера и верит в светлое будущее. Это единственный положительный персонаж фильма. Действие разворачивается вокруг надвигающейся катастрофы – один из домов находится под угрозой разрушения. Главный герой обращается к чиновникам за помощью, но сталкивается с отрицанием проблемы.

Это остросоциальная картина, обличающая неустроенную Россию. Но это критика не только власти, где процветают воровство, круговая порука и лень, но и каждого человека в целом. В современном мире, согласно автору, нет места сочувствию, совести и ответственности перед будущим.

Мотивы и поступки героя настолько чужды окружающим, что его называют «дураком», простота героя, открытость и понятие совести не принимается в этой социальной среде. В этом трагедия положительного героя в современном мире. Главный герой, бьющийся за правду, не может сделать ничего против апатии самих жильцов многоэтажки. Сюжет оборачивается уже не против чиновников, обличать которых в кино – не новое явление, а против мелочности, порочности каждого члена общества. В финале жители дома избивают героя, кричащего об опасности, до смерти. Режиссер не дает ответа на вопрос, куда идет общество, как решить ту или иную проблему, но выпукло изображает тотальное равнодушие общества, которое не просто не может спастись, но и не хочет, погрязнув в мелочных заботах выживания любой ценой.

Иначе выглядит герой картины А. Звягинцева Николай, который также вступает в борьбу с местными чиновниками. В этом внешний конфликт фильма – власть пытается отобрать у героя дом. Но внутренний гораздо глубже. Он заложен в характере героя. Окружающая действительность такова, что общество проникнуто атмосферой нелюбви, алчности и

разобщенности. Это и разрушенная семья, где сын герой не хочет принимать свою мачеху, жена изменяет мужу – институт семьи, существующий для укрепления общественных и межлических связей, находится в ситуации тотальной нелюбви, близкой к равнодушию. Героиня на фразу Николая «Я тебя люблю»? отвечает «Я знаю».

Важная деталь здесь – всеобщее понимание такого устройства. Герои интуитивно чувствуют ущербность этого мира и свою собственную неспособность к взаимности, поэтому они могут найти место и жить в нем. Этого лишен главный герой, который способен любить и прощать. Его вина в том, что он не понимает, как все устроено. Объяснения этому нет, эта способность либо присутствует, либо отсутствует в героях. И если герой не понимает, то и жить в этом мире он не может. Таким образом, Николай – лишний герой в современной России, показанной Андреем Звягинцевым (равно как и героя Быкова). Любопытно, что следующая картина с говорящим названием «Нелюбовь» поднимает те же вопросы тотальной межлической разобщенности.

Новейшие тенденции авторского кино обычно можно определить, обращаясь к программам важных кинофестивалей. Так, программы Сочинского международного кинофестиваля («Кинотавр») демонстрируют несколько ключевых направлений.

Во-первых, ориентация фестивалей на поддержку авторского кино (в 2019 г. из 75 присланных лент 50 было создано независимыми авторами). Во-вторых, внимание к теме семьи. Авторы уходят от социального кино, которое остается невостребованным, и обращаются к традиционным семейным ценностям и реализации человека в межличесном взаимодействии. Фильмы показывают, как из семьи уходят уважение, любовь, теплота и секс. Главная проблема – открытости и близости: как выстраивать отношения в современном мире. Наконец, самой важной тенденцией становится феминизация кино. Это выражается как в увеличении количества женщин-режиссеров, так и тематически, так как картины все чаще исследуют женскую природу.

Киноиндустрия России при видимом улучшении все-таки находится в кризисе. В том числе и авторский кинематограф как ее составная часть. Множество проблем, решаемых авторами, препятствует полноценной конкуренции российского кино на международной арене. И это весомый недостаток государственной политики в этой сфере, так как именно авторские фильмы презентуют и создают образ России в мире.

Среди ключевых фигур авторского кинематографа последнего десятилетия можно назвать А. Звягинцева. Его фильмы являются главными представителями российского кино за рубежом. Начиная с триумфа первого фильма «Возвращение» (2003) на Венецианском фестивале (и более двух десятков наград в разных странах), на протяжении всего времени он становится постоянным участником европейских кинофестивалей со своим художественным языком и сильными визуальными образами.

И если последующие киноленты не получили должного признания («Изгнание», 2017, «Елена», 2011), то фильм 2014 г. «Левиафан» обрисовал настолько брутальный образ современной России, что получил «Золотой глобус» и был выдвинут на «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке». Не менее спорным был и фильм «Нелюбовь», вызвавший множество положительных оценок кинокритиков и прессы.

А. Звягинцев презентовал себя как последователь экзистенциального взгляда на человека. Он показывает, как в ситуации кризиса идентичности в постперестроечное время происходит отмирание прежних ценностей и зарождение новых через глубокий кризис межличесных отношений. В качестве примера стоит рассмотреть последние фильмы мастера – «Левиафан»



(2014) и «Нелюбовь» (2017), в которых автор своеобразно решает проблему хаоса социальных и межличностных отношений.

Одной из отличительных черт режиссера, как отмечает Н.А. Хренов, является обращение к мифу, восходящее к романтической традиции. Миф о Левиафане, как грандиозная метафора зла, лежит в основе одноименного фильма. Для понимания образа необходимо знание культурного контекста, так как Левиафан выступает в нескольких ипостасях. Во-первых, это осязаемый физический образ – остов кита на берегу моря, атрибут местного холодного пейзажа, который лишает картину визуальной теплоты. С другой стороны, это местная власть, конфликт с которой лежит в основе сюжета. Наконец, Левиафан – это сама судьба, которая без пощады разрушает мирное течение жизни «маленького» человека. Краткая характеристика главного героя была изложена выше, поэтому уместно сказать несколько слов об одном из последних фильмов мастера – ленте «Нелюбовь».

Образ России в этой картине отходит на второй план и фоном обрамляет повествование, в центре которого – разрыв внутрисемейных связей и тотальная разобщенность людей, доведенная до масштаба общечеловеческой трагедии личности. Сюжет строится вокруг обыденной житейской ситуации – развода родителей мальчика Алеша. Но конфликт гораздо глубже. Он кроется в одиночестве каждого человека и его неспособности любить. Мотив этого одиночества – пустота. Она проявляется во всем. Алеша – пустое место для своих родителей, которые за своей ненавистью друг к другу не замечают ребенка. Пустые пейзажи, дома, безлюдье улиц, отсутствие яркости (потому что рассвета в этой жизни режиссер не наблюдает). Мальчик уходит в школу и не возвращается. Метафорическое «пустое место», которое ребенок занимает в жизни родителей, трансформируется в его буквальное физическое отсутствие.

Пустота в каждом кадре доходит до апофеоза в морге, в сцене, где герои должны опознать труп ребенка. Они как заклинание повторяют: «Это не он, не он, не он». Но зрителю остается непонятным – правда ли это другой мальчик, или они не желают признавать, потому что это действительно Алеша. Это последний знак неисправимой катастрофы – пустота накрывает их жизнь, а возможность что-то исправить пропадает. Но была ли она ранее, сложно сказать, слишком уж явно видна неспособность к этому героев. К концу истории полумрак сгущается настолько, что фигуры расплываются в уходящем кадре.

Дает ли автор какой-нибудь урок зрителям? У авторского кино не такой задачи. И сцены после финала показывают жизнь героев после трагедии – Жени, которая продолжает жизнь с другим мужчиной, но не приняла смерть сына, и Бориса в новой семье с ребенком. И ситуация «нелюбви» повторяется в фигуре героя, который с отсутствующим выражением лица смотрит телевизор, а рядом в колыбели плачет его второй ребенок, новое «пустое место» семьи.

Главным приемом Звягинцева становится эллипсис – фигура, обрамляющая лакуну, пустое место. Автор предлагает зрителю занять это место и примерить на себя конфликт драмы – страшный по своей сути. Ведь рама фильма – обыденная жизнь, ситуация развода, мимо которой обыватель проходит каждый день, ведь в основе этого явления – именно потеря межчеловеческих связей и разобщенность. Автор только лишь довел ее до абсолюта, чем вызвал негодование рядовых зрителей, которые отказались узнавать в героях себя. Таким образом, каждый фильм Андрей Звягинцева проникнут ощутимым пафосом безысходности и одиночества, реализуемым разными способами, но с присущим автору стилем.

По-другому устроен фильм Б. Хлебникова «Аритмия» (2017), который имеет множество наград и номинаций как на русских, так на зарубежных фестивалях. Бесконфликтное на первый взгляд кино гораздо глубже выявляет проблемы человека в социуме. Молодая пара, коллеги-

врачи, решают развестись. В этом завязка фильма, который длительное время рассматривает со всех сторон и пытается показать причины и внутренние проблемы этого обычного для реальной жизни факта.

Проблема лежит во всеобщем обмане: герои скрывают правду, прячутся от нее в разных формах лжи и ухода от действительности. Например, главный персонаж Олег (талантливый врач «Скорой помощи») обращается к пьянству. Он пытается уйти от неприятных тем, не смотреть в глаза, «просто пока ничего не решать». Но смысл фильма очевиден: чтобы обрести надежду, нужно быть честным во всем – отношениях, работе, обществе, политике жизни. И у героя есть шанс понять это – через работу, которую он до сих пор исправно выполняет.

Социальный аспект «Аритмии», по сравнению с тем же «Левиафаном», где герой бесправен, снижен заключается в том, что герои работают в сфере медицины, которая должна была предоставить выразительную фактуру для критики действительности. Здесь есть и не очень хороший начальник, и извечная бюрократия. Но значение врача, который ставит на первый план живого человека, а не его имя на документе, здесь все-таки выступает в своем неизменном виде. Можно найти в этом полемику «Левиафану», но здесь присутствует мысль о том, что не только власть виновата в неустроенной жизни, но и сам человек приложил к этому руку, а значит, в его силах изменить существующий порядок вещей.

Вечная тема взаимоотношения отцов и детей, но на современной почве раскрывается в картине А. Ханта «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов» (2017). Картина построена на возвращении и внезапном обретении отца главным героем. Он живет жизнью человека низкого класса – малооплачиваемая работа, маленький сын, нелюбимая жена и любовница. В поисках счастливой жизни он хочет взять кредит и развестись с женой. В этот момент появляется отец – бывший уголовник, а сейчас парализованный инвалид. В памяти героя живы детские воспоминания об отце-тиране, избивающем мать, жизни в детдоме, поэтому на первый план выходят обиды героя, который встречает отца враждебно. Чтобы получить квартиру, он решает увезти отца в дом инвалидов. С этого момента начинается путь героя к прощению, на фоне роуд-муви с яркими кадрами провинции. Почти сказочный сюжет дороги, на котором героев ждут приключения, накладывается на русскую безысходность, в которой пейзажи сменяются высокими заборами и неуютной жизнью провинции.

Несмотря на пережитое прошлое, герои идут на сближение. Неловкие попытки Штыря вспомнить прошлое, грубое отеческое обращение «пацан» и кульминация сюжета, где сын спасает отца от бандитов, заканчиваются открытым финалом, когда Витька уходит из дома престарелых, а Леха прислушивается к звукам отъезжающего автомобиля под саундтрек об упущенных возможностях.

Фильм пробуждает ностальгию по 90-м в отголоске бандитских разборок, показывает конфликт отцов и детей, а также возможность или невозможность прощения людей, связанных кровными узами.

## Заключение

Таким образом, можно сделать некоторые выводы о месте и состоянии авторского кино в России в 2010-х гг. Во-первых, это время кризиса, который характерен для всего российского кинематографа, что связано с несбалансированным финансированием со стороны государства. Во-вторых, хотя существует ряд интересных работ российских авторов, которые представляют государство на международных фестивалях, доля русских авторских фильмов, представляемых

в широком прокате, невелика. Авторское кино имеет ограниченную аудиторию, что связано нередко с размытой идеей, которую пытаются передать авторы, а также сутью самого авторского кино (для интеллектуального, «понимающего» зрителя). Существует ряд тенденций, которые можно обнаружить в авторских фильмах: исследование института семьи (распад межличностных отношений, равнодушие), поиск нового героя (бесправность и незащитность перед лицом судьбы), изображение пространства вне времени и территориальных привязок. Таким становится российское авторское кино в 2010-х гг.

## Библиография

1. Абдулатипов Р.Г. Культура как определяющий фактор развития России в XXI веке // Представительная власть – XXI век: законодательство, комментарии, проблемы. 2011. № 4. С. 4-10.
2. Алиева С. Самая яркая тенденция – феминизация кино // Коммерсант. 2019. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3976352>.
3. Беленький И. История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблшер, 2019. 405 с.
4. Бернатоните А. Основные тенденции современного российского кинопроцесса: семиотика героя и героизма // Сайт гильдии киноведов и кинокритиков «Кинопресса». 2017. URL: <http://kinopressa.ru/4879>.
5. Бычков В.В. (ред.) Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. 606 с.
6. Забалуев Я. «Разбуди меня» с Константином Лавроненко // The Holliwood reporter. 2017. URL: <http://thr.ru/magazine/recenzia-razbudi-mena-s-konstantinom-lavronenko>.
7. Малюкова А. «Кинотавр»: Ай лелэелэ» (О тенденциях и событиях нового российского кино, предъявленных программой главного киносмотрa) // Новая газета. 2020. URL: [https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fnovayagazeta.ru%2Farticles%2F2020%2F09%2F18%2F87148-kinotavr-ay-lelelele&cc\\_key=](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fnovayagazeta.ru%2Farticles%2F2020%2F09%2F18%2F87148-kinotavr-ay-lelelele&cc_key=).
8. Российское кино: как развивается отечественный кинематограф // ТАСС. 2014. URL: <https://tass.ru/kultura/1399919>.
9. Ростова Н. Фильм-подлог // Завтра. 2017. URL: [http://zavtra.ru/blogs/fil\\_m-podlog](http://zavtra.ru/blogs/fil_m-podlog).
10. Савина С. Кино не для всех. Исследование о том, насколько эффективен российский кинематограф // Проект, медиаресурс. 2019. URL: [https://www.proekt.media/research/fond-kino/#all\\_movies](https://www.proekt.media/research/fond-kino/#all_movies).
11. Самутина Н.В. Авторский индивидуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25-42.
12. Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестник МГУКИ. 2014. № 3 (59). С. 215-222.
13. Фомин В. Правда сказки: Кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001. 276 с.
14. Юткевич С.И. (ред.) Кино: энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. 640 с.
15. Ryzhov V.B., Shinkaretskaya G.G. World order: from World War II to present time // Международное право и международные организации / International Law and International Organizations. 2015. № 4. С. 396-404.

## The place of auteur cinema in modern Russian cinema

**Gao Zhennan**

Doctoral Candidate,  
Heilongjiang University,  
150080, 74 Xuefust str., Harbin, People's Republic of China;  
e-mail: 530815541@qq.com

### Abstract

The development of society at the present stage is marked by ambiguity in people's perception of film production. Russian society, which entered into market relations after perestroika, was forced

Gao Zhennan

to reconsider its understanding of both culture and art in general. Film production has become the most accessible product of culture for the people, which determined its social significance, and along with it, the rethinking of values. Visual art, capable of showing and promptly comprehending urgent problems in the context of globalization and serious civilization changes, has come to the fore, pushing aside the literary centrism of the 20th century. The article outlines the main trends of the last decade observed in Russian cinema. As an example, an analysis of iconic films by Russian authors is given. The relevance of the study is explained by the very essence of cinematography, as one of the most demanded branches of culture, which is able to sensitively respond to the problems of a changing society. The contradictions of society, depicted by cinema, require timely reflection, including scientific. At the same time, cinema is the least studied of the many cultural phenomena due to its rapid development, since the systematic understanding of problems lags noticeably behind its progressive development. The study involves an integrated approach in the choice of research methods, which makes it possible for a comprehensive analysis of problems. In the article, one can find both the traditional collection of information and temporal and interdisciplinary comparative studies, the hermeneutic approach in the analysis of works, the synchronous-diachronic approach, and others. The theoretical basis of the study is the theory of author's cinema, which was put forward by the French director F. Truffaut. The subject of the study can be considered the trends in the development of auteur cinema in the Russian film industry. The author set a goal to trace the place occupied by independent cinema at the present stage and what problems it faces. For this, a number of tasks are involved: to give the concept of the definition of "auteur's cinema" and outline its main features, to identify the role of state policy in the development of the film industry, to highlight and designate the state of auteur cinema in Russia.

### For citation

Gao Zhennan (2023) Mesto avtorskogo kino v sovremennom rossiiskom kinematografe [The place of auteur cinema in modern Russian cinema]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (1A-2A), pp. 124-136. DOI: 10.34670/AR.2023.10.69.018

### Keywords

Concept of auteur cinema, place of auteur cinema, modern Russian cinematography, feature of auteur cinema, cinematography, Russia.

### References

1. Abdulatipov R.G. (2011) Kul'tura kak opredelyayushchii faktor razvitiya Rossii v XXI veke [Culture as a determining factor in the development of Russia in the XXI century]. *Predstavitel'naya vlast' – XXI vek: zakonodatel'stvo, komentarii, problem* [Representative power – XXI century: legislation, comments, problems], 4, pp. 4-10.
2. Alieva S. (2019) Samaya yarkaya tendentsiya – feminizatsiya kino [The most striking trend is the feminization of cinema]. *Kommersant*. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3976352> [Accessed 16/03/2023].
3. Belen'kii I. (2019) *Istoriya kino: Kinos"emki, kinopromyshlennost', kinoiskusstvo* [The history of cinema: filming, film industry, film art]. Moscow: Al'pina Publisher Publ.
4. Bernatonite A. (2017) Osnovnye tendentsii sovremennogo rossiiskogo kinoprotsessa: semiotika geroya i heroizma [The main trends of the modern Russian film process: the semiotics of the hero and heroism]. *Sait gil'dii kinovedov i kinokritikov «Kinopressa»* [Website of the guild of film critics and film critics "Kinopressa"]. Available at: <http://kinopressa.ru/4879> [Accessed 16/03/2023].
5. Bychkov V.V. (ed.) (2003) *Leksikon neoklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Neoclassical lexicon. Artistic and aesthetic culture of the XX century]. Moscow: ROSSPEN Publ.
6. Fomin V. (2001) *Pravda skazki: Kino i traditsii fol'klora* [True fairy tales: Cinema and traditions of folklore]. Moscow: Materik Publ.

7. Malyukova A. (2020) «Kinotavr»: Ai lelelele» (O tendentsiyakh i sobytiyakh novogo rossiiskogo kino, pred'yavlennykh programmoi glavnogo kinosmotra) ["Kinotavr": Ai lelelele "(On the trends and events of the new Russian cinema presented by the program of the main film screening)]. *Novaya gazeta* [New Newspaper]. Available at: [https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fnovayagazeta.ru%2Farticles%2F2020%2F09%2F18%2F87148-kinotavr-ay-lelelele&cc\\_key=](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fnovayagazeta.ru%2Farticles%2F2020%2F09%2F18%2F87148-kinotavr-ay-lelelele&cc_key=) [Accessed 16/03/2023].
8. Rossiiskoe kino: kak razvivaetsya otechestvennyi kinematograf [Russian cinema: how domestic cinema is developing] (2014). TASS. Available at: <https://tass.ru/kultura/1399919> [Accessed 16/03/2023].
9. Rostova N. (2017) Fil'm-podlog [Film-forgery]. *Zavtra* [Tomorrow]. Available at: [http://zavtra.ru/blogs/fil\\_m-podlog](http://zavtra.ru/blogs/fil_m-podlog) [Accessed 16/03/2023].
10. Ryzhov V.B., Shinkaretskaya G.G. (2015) World order: from World War II to present time. *International Law and International Organizations*, 4, pp. 396-404.
11. Samutina N.V. (2002) Avtorskii individual'nyi kinematograf kak evropeiskaya ideya [Author's individual cinematography as a European idea]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 60, pp. 25-42.
12. Savina S. Kino ne dlya vsekh. Issledovanie o tom, naskol'ko effektivn rossiiskii kinematograf [Cinema is not for everyone. A study on how effective Russian cinematography is]. *Proekt, mediaresurs* [Project, media resource]. 2019. Available at: [https://www.proekt.media/research/fond-kino/#all\\_movies](https://www.proekt.media/research/fond-kino/#all_movies) [Accessed 16/03/2023].
13. Tugushi S.A. (2014) «Avtorskoe kino» kak fenomen kul'tury KhKh veka ["Author's cinema" as a cultural phenomenon of the XX century]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 3 (59), pp. 215-222.
14. Yutkevich S.I. (1986) (ed.) *Kino: entsiklopedicheskii slovar'* [Cinema: an encyclopedic dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ.
15. Zabaluev Ya. (2017) «Razbudi menya» s Konstantinom Lavronenko ["Wake me up" with Konstantin Lavronenko]. *The Holliwood reporter*. Available at: <http://thr.ru/magazine/recenzia-razbudi-mena-s-konstantinom-lavronenko> [Accessed 16/03/2023].