

ОБОЗРЕНИЕ ПОСЛЕПЕРЕСТРОЕЧНОЙ РУССКОЙ КИНОКУЛЬТУРЫ

Сюсей Ниси

Этот доклад был подготовлен человеком, прожившим последние 4 года в Москве ради исследований в области современной русской кинокультуры и теории кино и поставившим 4 короткометражных фильма с помощью вгиковских студентов и профессионалов с разных киностудий.

Прежде чем начать наше обозрение, наверное, надо коротко рассмотреть, что такое кинокультура вообще и какие у нее особенности как у социального и культурного явления. Это особенно необходимо именно здесь потому, что русская кинокультура, как мы видим дальше, во многом противоположна японской.

ЧТО ТАКОЕ КИНОКУЛЬТУРА?

Итак, мы должны сначала определить особенности кинокультуры вообще. Если представить себе, как обычно фильмы производятся и показываются публике, какие специальные знания требуются от практиков или исследователей кино и как трудно правильно оценивать полузабытые старые, иногда не полностью сохраненные кинофильмы, чтобы они органично вписывались и в историю кино и в сознание современных кинозрителей, то нетрудно заметить следующее положение: для формирования той органичной культурной области, в которой люди могут представить себе примерно те же самые явления под одним названием «кино» или «киноискусство», обязательно должно существовать активное взаимодействие между различными сферами киноспециальностей (в том числе производства и проката фильмов) и взаимопонимание между различными киноспециалистами. Это положение можно сформулировать следующим образом: кинокультура есть такая семантическая сфера, в которой разные дискурсы кино и сами кинофильмы (т.е. дискурсы фильмов) так тесно взаимосвязаны и влияют друг на друга, что она становится четко узнаваемым и самостоятельным фактором культуры.

Для того чтобы такая сфера появилась и развивалась, требуется и духовное и физическое основание. Первое из них, если иметь в виду тот факт, что нигде не существует «культура» без понятия идеалов, и искусства как способа их выражения, восходит к возникновению понятия «киноискусство», которое способно выразить идеалы данного общества и при этом не зависит от других видов искусства. От этого с начала 1910-х гг. возникли киноэстетика, кинотеория и критика кино, которые потом вошли в киноведение. Кинокритика в ее лучших образцах имеет много общего с киноведением. Второе – физическое – основание кинокультуры связано с экономикой. Это

целый комплекс социальных систем, в том числе и политических и экономических, которые обеспечивают производство и прокат фильмов, издание разных журналов и книг о кино, не пренебрегая духовным основанием кино, не препятствуя его формированию и развитию, по выражению М. Ямпольского, «киномысли».¹

Только равноправное сосуществование этих двух оснований позволяет стабильное развитие кинокультуры, которое, однако, не так часто наблюдается в истории кино.

ОСОБЕННОСТЬ РУССКОЙ КИНОКУЛЬТУРЫ

Русской кинокультуре с самого начала повезло хотя бы потому, что ее духовное основание, рождение которого потенциально было возможно везде в Европе в начале 20-го века, не столкнулось с препятствиями, возникающими из-за коммерческих условий. Дело в том, что в 20-е годы, когда кинематографу как новому искусству можно было экспериментировать с самыми разными приемами и фундаментально теоретически осмыслять практику, в Советском Союзе были позволены и подобные эксперименты, и теоретизирование по их поводу, причем не только в духовном, но и в физическом плане. А система коммерческого кино позволяет эксперименты только тогда, когда они не противоречат пользе финансирующих лиц. Но в таком случае авангардистскому киноязыку мало места, а теория кино вообще не востребуется и труды не публикуются.

В это время в России складывались и система кинообразования в виде ВГИКа, и традиция сотрудничества теоретиков и практиков кино (вспомним о взаимоотношениях литературоведов-формалистов и молодых мастеров), а также традиция экспериментального документального кино. О таких условиях даже французские авангардисты того времени не могли мечтать: их попытки были ограничены из-за отсутствия финансовой базы.

Хотя в 30-50-х гг. целостность русской кинокультуры была во многом нарушена из-за сталинизма, которому нужно было только физическое основание кинокультуры, или, скорее, кинопроизводства, те люди, которые участвовали в создании ее духовного фундамента и их ученики еще сохраняли традицию, восходящую к 20-м гг. Это – Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Михаил Ромм, Сергей Юткевич, Абрам Роом, Фридрих Эрмлер. Следует еще учитывать многих их сотрудников и современников. Именно эти люди

¹ Ямпольский пользуется это слово в книге о европейских дискурсах о немом кино до 20-х гг. («Видимый мир». М., 1993). И еще это слово находится в названии сборника ранних французских кинотеорий, среди составителей которой был тоже Михаил Борисович («Из истории французской киномысли: немое кино 1911-1933. М., 1988»). Кажется, слово «киномысль» у него обозначает фундаментальные взгляды на кино как искусство, еще не систематизированные как «кинотеории» или «киноведение» как наука, которая только потом *формировалась*.

передали молодым кинематографистам ту духовную традицию, которое до сих пор сохраняется в русской кинокультуре. После 60-х гг. уже новое поколение самостоятельно продолжало ее.

В 1965-м году был создан Союз кинематографистов СССР, который потом руководил перестройкой советского кино. Нам неизвестно, какие у него были недостатки и достоинства в 60-е и 70-е гг., но тот факт, что он еще функционирует как организация кинематографистов всей России, говорит о его необходимости для русского кинематографа. И к концу 70-х гг. созрела та творческая атмосфера, которая во время перестройки достигла своей вершины.

Все что сказано, имеет свое основание. Это, во-первых, высочайшее художественное достижение авторских игровых и неигровых фильмов, созданных с 70-х до 90-х гг. в России. Достаточно вспомнить о таких шедеврах как «Зеркало» и «Сталкер» А. Тарковского, «Сказка сказок» Ю. Норштейна, «Дни затмения», «Камень» и «Тихие страницы», «Мать и сын» А. Сокурова, «20 дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа, «Астенический синдром» К. Муратовы, и о фильмах других мастеров. Мне кажется, некоторые из них действительно находятся на вершине не только киноискусства, а искусства вообще. Такое соединение совершенной формы и искреннего гуманизма, характерное для них, наверное, неповторимо в мировом кино. Высокий уровень русского киноведения позволил освоить опыты западного киноведения, но не повторить ошибку последнего (я имею в виду слишком элитный и отвлеченный от сегодняшнего кинопроцесса характер основного направления франкоязычного киноведения после 70-х гг., который русское киноведение изучало, но не приняло).²

Можно говорить также о взаимопонимании практиков, исследователей и критиков кино и даже об их взаимовлиянии (как это случилось у А. Сокурова и у О. Ковалова). Как пример последнего можно назвать такие журналы как «Искусство кино» в 70-е гг. и «Киноведческие записки» в 90-е.³ Если взять, например, самый авторитетный и известный киножурнал в Японии, и сравнить его старые номера конца 70-х гг. с номерами «Искусства кино» того же времени, то нельзя не заметить, что составные элементы их содержания совсем разные. В «Искусстве кино» были опубликованы и интервью молодых кинематографистов, и статьи чисто киноведческого характера, и дискуссии о проблемах стиля нового советского кино или операторском искусстве, и т.д. При этом ощущается, что они были написаны в той же единой сфере активного взаимодействия дискурсов о кино и дискурсов фильмов, которая

2 Примером такого рационального неприятия новой тенденции западного киноведения можно считать и статью М. Ямпольского «Тупик психоаналитического структурализма — западное киноведение между семиотикой и фрейдизмом», опубликованную в «Искусстве кино». 1979. №7.

3 Японский перевод разнообразных статей, опубликованных на этих журналах можно читать на вебсайте автора этого доклада: <http://www.ne.jp/asahi/shusei/home/>

свойственна здоровой кинокультуре. А в японском журнале «Кинема-жюньпо» не было такой органичности и разнообразного содержания, нет и сейчас.

ПОСЛЕ ПЕРЕСТРОЙКИ

Давление Советского государства, запретившего показ одних фильмов и просто приказавшего уничтожить другие, в конце концов, не смогло потушить искреннее стремление молодых кинематографистов творить именно киноискусство и не смогло мешать взаимному содействию кинематографистов разных поколений. Мы знаем, например, как в 1983-м году ленинфильмовские кинематографисты (Динара Асанова, Илья Авербах, Юрий Клепиков, Иосиф Хейфиц и др.) защитили материалы «Скорбного бесчувствия» А. Сокурова против директора студии, аргументируя ошибочными запретами Мейерхольда, Эйзенштейна с его фильмом «Бежин Луг» и упоминая «Сталкера» А. Тарковского и раннюю трилогию «ФЭКСа».⁴ Еще известно, что Элем Климов, узнав о приказе перемонтировать фильм «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа, в своем доме убедил его украсть со студии и спрятать оригинальный вариант фильма.⁵ Так фильм сохранился в первоначальном варианте до начала перестройки, когда около 200 запрещенных до этого момента картин были официально признаны и показаны в России. После этого и вплоть до разрушения Советского Союза мы наблюдаем расцвет русского авторского кино. В международных фестивалях участвовали старые и новые фильмы Германа, Сокурова, Киры Муратовой, Константина Лопушанского и др. В России создавались экспериментальные игровые и документальные фильмы, авторы которых иногда даже не смогли продолжать свои слишком радикальные попытки. В это время и началось сотрудничество европейских продюсеров с русскими кинематографистами нового поколения, оно продолжается и сейчас.

В результате копродукции с европейскими странами, появились экспериментальные авторские фильмы высокого художественного уровня, например, «Тихие страницы» (1993) А. Сокурова, «Замок» (1994) Алексея Барабанова, «Барабаниада» (1995) Сергея Овчарова и т.п. Конечно, были созданы более простые фильмы, как «Мания Жизели» (1995) Алексея Учителя и «Барак» (1999) Валерия Огородникова, но они тоже достаточно «авторские», что пока трудно прокатывать в наших кинотеатрах. Для понимания такого сотрудничества с европейскими странами очень важно, что в них, особенно во Франции и в Германии, кинокультура имеет много общего с русской кинокультурой (авангардистское кино в 20-е гг., существование киноведения как самостоятельной науки, традиция авторского кино и система государственной поддержки киноискусства, хотя и в разных формах). И конечно, следует иметь в виду общий интерес европейского кино, т.е. борьбу против амери-

4 См.: Сокуров. СПб., 1994. С.89-90.

5 Из интервью с Элемом Климовым. // Персона. 1998. №7. С.38.

канского кино за зрительскую аудиторию. Но для большинства русских кинематографистов шансов на создание копродукции не много.

После распада СССР началась борьба за существование русского киноискусства. Особенно это относится к дебютантам. Однако все-таки продолжалось содействие русских кинематографистов, о чем свидетельствует продюсерская деятельность некоторых крупных режиссеров, благодаря которой молодые кинематографисты имеют возможность дебютировать. Такое мероприятие, как ежегодный фестиваль студенческих и дебютных фильмов «Св. Анна», тоже немислимо без традиции русской кинокультуры. Характерно, что этот фестиваль проводится в Доме кинематографистов в Москве. Или кинофорум «Дебют Кинотавр», который отобрал в этом году немало студенческих работ вниковцев, чтобы дать возможность их авторам дебютировать в отечественном фестивале «Кинотавр». Впрочем, такого рода взаимодействия разных поколений у нас практически нет.

Таким образом, с точки зрения творчества постперестроечное русское кино во многом определилось именно особенностями русской кинокультуры, ее традицией. Но достоинство русской кинокультуры, конечно, не ограничивается содействием практиков кино. В ней традиционно занимали немало-важное место дискурсы киноведов и кинокритиков. Видимо, их роль стала особенно значительной после перестройки. Активной «синефильской» деятельностью критиков и киноведов характеризуются два журнала, созданные в конце 80-х гг. – «Киноведческие записки» и «Сеанс». Для «синефилов» ни литература, ни какая-то идеология не имеют центральное место в их жизни – по словам критика Андрея Шемякина, “у синефилов, напротив, «жизнь» вне кино невозможно, она полностью совпадает с историей десятой музы”.⁶ Поэтому их интересует практически все, что касается кино: фильмы, история и теория кино, кинокритика, технология кино, отдельные авторы и т.д. Именно поэтому пространство их дискурсов в принципе открыто всем, кто участвует в формировании кинокультуры – режиссерам, сценаристам, операторам и конечно кинозрителям. Это синефильское «смешение» дискурсов различных типов более всего отражается в первых номерах петербургского журнала «Сеанса», где была опубликована критика М. Ямпольского, О. Ковалова, и других авторов о новых фильмах «ленфильмовских», т.е. «своих» режиссеров. А другой более «авторитетный» и «научный» московский журнал «Киноведческие записки» тоже отражает смешанный характер синефильских дискурсов, но уже в другом порядке: этот журнал направлен на «элитных», профессиональных синефилов высшего кинообразования. Естественно, у него поле взаимодействия дискурсов узкое, и сильного влияния на публику не ожидается. Смешение дискурсов возникло и между разными журналами, и иногда благодаря этому формировалась цепь плодотворных дискурсов вокруг одного фильма или одной проблемы. Например, фильм

⁶ Шемякин А. Прощание с подпольем, или “Синефильсы, вперед!” // Искусство кино. 1995. №6. С.73.

Германа «Мой друг Иван Лапшин» стал предметом своего рода коллективного размышления критиков и исследователей с середины до конца 80-х гг. В этом размышлении участвовали сначала ведущие критики, потом сам автор фильма, киноведы с их зорким аналитическим взглядом и киноведческой проблематикой.⁷ Это случилось спонтанно, но каждый дискурс как бы подхватывает предшествующие ей дискурсы, углубляя понимание данного фильма и открытого им нового горизонта киноискусства.

После разрушения бывшей системы производства и проката кино в России (т.е. после разрушения Советского Союза), между «синефильской» критикой нового поколения и режиссурой возник некий разрыв. Новая кинокритика стала демонстрировать свою виртуозность и любоваться собой, а оскудевшие кинорежиссеры оказались в зависимости от авторитета критики, имеющей своего рода власти в отечественных и зарубежных кинофестивалях, являющихся единственным шансом показать их фильмы аудитории, прокатчикам и продюсерам. При этом, естественно, разрушается бывшее взаимопонимание и дружеское отношение критиков и режиссеров, которое нашло свое отражение на страницах «Искусства кино» в конце 70-х и в первых номерах «Сенанса». Парадоксальным образом только в этом разрыве кинокритики и режиссуры сегодняшняя японская кинокультура находит параллелизм с сегодняшней русской кинокультурой, хотя последняя проявила способность глубокой самокритики уже в 1995-м году. Об этом свидетельствует дискуссия критиков в «Искусстве Кино»,⁸ аналог которой у нас опять-таки немислим.

«Синефильством» характеризуется и деятельность независимого авангардистского кино, появившегося в России в начале 80-х и развившегося после перестройки, образуя группу «Сине-фантом». Судя по лентам, которые я смог посмотреть в очередных собраниях этой группы в Музее кино и в телепередаче, это направление достаточно активное, несмотря на отсутствие или скудость финансовой базы. Синефильский характер этого направления сказывается в пародийности содержания или названий фильмов. Название одного фильма отсылает к музыкальному фильму И. Пырьева 39-го года («Трактористы-2» (1992), реж. — братья Алейниковы). Сюжет другого фильма разворачивается вокруг желания героев посмотреть фильм Р.В. Фасбиндера, в третьем — танцует двойник А. Тарковского и т.п. Хотя эта группа показывает фильмы даже на зарубежных фестивалях, она остается на периферии русской кинокультуры. Эти авангардисты не пишут критику, и их манифесты не печатаются в киножурналах. Здесь, как и в стилистической кинокритике, существует замкнутое пространство дискурсов, которое отражает русскую и мировую кинокультуры, но не влияет на них.

7 См.: Ямпольский М. Дискурс и повествование // Киносценарий. 1989. №6. С.176-177.

8 Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. №6. С.87-96. Кстати этот номер содержит и анкеты, результаты опроса, и статьи и мемуары, связанные с этой проблематикой.

Постсоветская русская кинокультура, таким образом, как бы потеряла целостность, хотя каждая ее составная часть по-своему сохраняет творческую потенцию и часто производит интересные фильмы, критику и научные статьи. Причина этого кризиса прежде всего заключается в разрушении физического основания русской кинокультурой. Хотя еще существуют ВГИК и двухлетние Высшие курсы режиссеров и сценаристов в Москве, Институт кино и телевидения в Санкт-Петербурге, и внутри этих школ еще можно получить кинообразование высокого уровня, студентам становится труднее снимать хорошие учебные и дипломные работы на 35-мм пленке. А после окончания кинообразования большинство не может продолжать выбранную ими профессиональную деятельность.

Однако в этом плане ситуация в России не хуже, чем в Японии. У нас не только не существует настоящей киноакадемии типа ВГИКа, но вообще ни у государства, ни у старых режиссеров, ни у исследователей, видимо, не возникает мысли, что без их систематической помощи молодое поколение просто не может сохранить японскую кинокультуру, даже если у молодых кинематографистов есть талант и ум. У нас талантливые и умные уже начали напрямую обращаться к европейским фестивалям или к зарубежным киноинститутам, чтобы избежать безнадежности и профессиональной смерти.⁹ Например, я смог во время учебы в аспирантуре и на режиссерском факультете ВГИКа получить кандидатскую степень, опубликовать научную статью в «Киноведческих записках», поставить четыре короткометражных фильма, два из которых были показаны на кинофестивалях в России, Украине и в Италии. Все это было невозможно, если бы я остался в Японии. У меня были хорошие русские друзья, которые искренне оценивали и критиковали мои работы, и некоторые из них даже рекомендовали, чтобы я остался в России. Я тоже хотел бы этого, будь такое возможно. Вообще для творческих людей, не только художников, но и для исследователей, отсутствие тех, кто понимает значение своих работ или своих идеалов, гораздо тяжелее, чем физическая несвобода. Именно поэтому духовное основание русской кинокультуры – залог преодоления недостатков в сегодняшней ситуации.

ДИСКУРСЫ О «КИНОИСКУССТВЕ» КАК ФУНДАМЕНТ КИНОКУЛЬТУРЫ

В связи с этим надо отметить еще один важный момент для характеристики нынешней русской кинокультуры: быстрое исчерпание «постмодернизма» в дискурсах о кино и в дискурсах кинофильмов.

9 После симпозиума в Хоккайдском университете, где был прочитан этот доклад, его автор нашел несколько вебсайтов независимых и неизвестных японских кинематографистов со списками международных кинофестивалей. Они открывают информацию для всех, кто создал свои дебютные фильмы, но еще не полностью понимает смысл участия в зарубежных кинофестивалях. Такое спонтанное сотрудничество молодых кинематографистов можно считать поло-

Во-первых, «постмодернизм» как тенденция в западной философии не изменил основное русло русского киноведения. Структуралистские методологии анализа фильмов и соответственные термины были применены киноведами с начала 80-х лишь для точности анализа и обработки собственной методологии. Многие исследователи их не принимали, а постструктурализм они практически игнорировали. Тот философский и политический радикализм, с которым западные структуралисты и философы стремились опровергнуть доминирующие идеологии западной цивилизации, не нашел потребности среди критиков и киноведов в России. Это очевидно из статей, опубликованных в «Искусстве кино» и в «Киноведческих записках», редакции которых по-прежнему считают анализ фильмов или творчества крупных мастеров и публикацию исторических документов важнейшими компонентами своих изданий. Не анализируется ни система кинопроизводства, ни смыслообразующий механизм кинозрелища с целью критики скрытой за ними идеологии, потому что это приводит к отрицанию значения кино как искусства – предмета любви и размышления русских киноведов.¹⁰

Во-вторых, постмодернизм в более широком смысле, как отрицание всякой иерархии в искусстве, как игра с различными текстами самых разных времен и культур – в мировом кино представленная фильмами Питера Гринауэя – уже в начале 90-х гг. вышла из моды в русском кинематографе. Первый из русских режиссеров, кто создал такое кино, был А. Сокуров с его «Скорбным бесчувствием» (1986), но сам он уже в третьем полнометражном игровом фильме «Дни затмения» (1988) обращается к своего рода христианскому мессианизму, а в четвертом – «Спаси и сохрани» (1989) – к теме греха и спасения души. С точки зрения тематики и стиля Сокуров уже не имеет ничего общего с постмодернизмом. Другие представители русского постмодернистского кино – Сергей Соловьев с его трилогией («Асса» (1987), «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) и «Дом под звездным небом» (1991)), Олег Ковалов с монтажным кино «Сады скорпиона» (1991) и Кира Муратова с «Астеническим синдромом» (1989) – либо вернулись к традиционному стилю нарративного кино (Соловьев), либо потеряли яркость выражения и остроту социальной критики (Муратова). Ковалов в одном интервью говорит о скорее культурологических намерениях своих фильмов, т.е. об анализе стилей художественных текстов в связи с их эпохами.¹¹ А «синефильское» авангардистское кино с шутливой пародийно-

жительным изменением, но, с другой стороны, оно отражает бедность интереса к развитию отечественной кинокультуры внутри японского общества.

10 Отметим следующий факт: даже в советской России ряд киноведов критиковал таких «леворадикальных» западных кинотеоретиков, как Ж.-Л. Комолли, за то, что они видели скрытую буржуазную идеологию в таком техническом или стилевом признаке кино, как «глубине кадра» (использовании иллюзии глубинного пространства в кадре). См.: *Ямпольский М.* О глубине кадра. В кн.: *Что такое язык кино?* М., 1989. С.172 и 186.

11 *Ковалов О.* Трагедия бесстиля? // *Искусство кино.* 1995. №6. С.86.

стью остается почти незамеченным в русской кинокультуре. Остальные режиссеры с постмодернистской тенденцией – Олег Тепцов, Владимир Хотиненко, Александр Рогожкин и др. – либо совсем перестал творить кино (Тепцов), либо приблизились к коммерческому, т.е. традиционному стилю нарративного кино (Хотиненко и Рогожкин). И так, после 1995-го года, когда появилась на экране пародийная комедия Рогожкина «Особенность национальной охоты» и восхитила не только зрителей, но и критиков, создавая атмосферу возрождения киноиндустрии в России, постмодернизм в русском кинематографе практически исчерпался. Постмодернизм в русском кино как художественное явление, в конечном счете, продолжался меньше десяти лет.

В-третьих, постмодернистская тенденция в русском киноcritике исчезла тогда, когда народу надоели отечественное пессимистическое авторское кино, американские боевики с выстрелами и взрывами, и их русские эпигоны. Самоцельную критику с виртуозным стилем и с циничным тоном, видимо, уже никто не читает. Показательно, что в 1997 году, когда на Московском кинофестивале был показан фильм «Мать и сын» Сокурова, в кинозале неожиданно оказалось много народа, и во время просмотра воцарилась тишина. Когда у людей есть потребность в гуманизме и красоте, хотя бы немножко в светском варианте, как это делали мелодраматические фильмы последних лет (например, «Принцесса на бобах» (1997) В. Новака или «Цветы от победителей» (1999) А. Сурина), постмодернистские критики ничего не могут писать из того, что читается. А на страницах авторитетных «Киноведческих записок» и шикарного «Сеанса» нет места для их статей.

Кажется, сейчас в русской кинокультуре идут два параллельных процесса. Кино для широкой аудитории с его лицензионными видеокассетами создает видеорынок американского типа с продажей не только на магазинах, но и на интернете. Эта стопроцентно коммерческая сфера имеет своих обозревателей, но там нет киноcritики, т.е. нет дискурсов о киноискусстве. С другой стороны, кинокультура в ее традиционном виде, с киноcritикой и киноведением как с дискурсами о киноискусстве, еще живет и влияет на кинопроцесс в России. Может быть, не только в России, но и у нас и во всем мире эта традиционное духовное основание кинокультуры, сфера дискурсов о киноискусстве, в сегодняшней ситуации больше всего важно для сохранения того, что заслуживает названия «кинокультура».