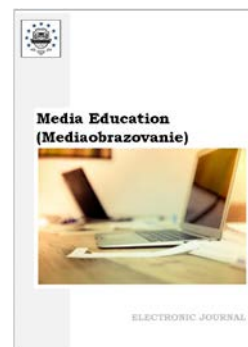




Published in the USA
Media Education (Mediaobrazovanie)
Has been issued since 2005
ISSN 1994-4160
E-ISSN 1994-4195
2022. 18(4): 574-599

DOI: 10.13187/me.2022.4.574
<https://me.cherkasgu.press>



Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «перестройки»: 1986-1991 *

Александр Федоров ^{а, *}

^а Rostov State University of Economics, Russian Federation

* русскоязычный вариант статьи, опубликованной на английском языке: Fedorov, A. Theoretical Concepts of Film Studies in the *Cinema Art Journal* During the Perestroika Era: 1986-1991. *Media Education*. 2022. 18(4): 574-599.

В данной статье мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) эпохи «перестройки» (1986-1991), когда его ответственными редакторами были: Ю. Черепанов (1986) и К. Щербаков (1987-1991).

В Таб. 1 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1986 по 1991 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 1. Журнал «Искусство кино» (1986-1991): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1986	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0	12	Ю. Черепанов (№ 1-11) Редколлегия (№ 12)	11
1987	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0	12	Редколлегия (№ 1-2) К. Щербаков (№ 3-12)	3
1988	Государственный комитет СССР по кинематографии,	53,0–54,0	12	К. Щербаков	11

* Corresponding author

E-mail addresses: 1954alex@mail.ru (A. Fedorov)

	Союз кинематографистов СССР				
1989	Государственный комитет СССР по кинематографии и Союз кинематографистов СССР (№ 1); Союз кинематографистов СССР (№ 2-12)	53,0	12	К. Щербаков	12
1990	Союз кинематографистов СССР	48,0–68,0	12	К. Щербаков	19
1991	Союз кинематографистов СССР (№ 1-9); Союз кинематографистов СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино» (№ 10); Конфедерация Союзов кинематографистов СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино» (№ 11); Конфедерация Союзов кинематографистов и трудовой коллектив журнала «Искусство кино» (№ 12).	50,0–66,0	12	К. Щербаков	11

Тираж журнала «Искусство кино» (он по-прежнему выходил ежемесячно) с 1986 по 1991 год колебался в промежутке от 48,0 до 68,0 тыс. экземпляров. Пиковый тираж за всю историю существования журнала – 68 тыс. экз. – был достигнут на «перестроечном» пике в 1990 году, но затем он стал снова снижаться и уже к середине 1990-х резко упал.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в «перестроечный» период колебалось от трех до девятнадцати в год. Таким образом, за первое десятилетие существования журнала (1931-1941) было опубликовано 143 теоретические статьи, за второе (1945-1955) – 194, в 1956-1968 годах – 220, в 1969-1985 годах – 264, в 1986-1991 года – 66.

В 1986 году главный редактор журнала «Искусство кино» сразу же после «перестроечного» V съезда кинематографистов СССР взял курс на изменения в содержании журнала, но по-настоящему развернуться ему было не суждено: как представителя свергнутой «старой гвардии» киновласти в конце года он был освобожден от должности, и с 1987 года главным редактором стал К. Щербаков.

С 1989 года журнал «Искусство кино» вышел из под «опеки» Государственного комитета СССР по кинематографии и стал органом Союза кинематографистов СССР (с 1991 – Конфедерации Союзов кинематографистов). Тираж последнего, двенадцатого, советского номера «Искусство кино» за 1991 год всё еще составлял 50 тыс. экземпляров, что свидетельствовало о сохранении на тот период основной аудитории этого издания.

В целом можно согласиться, что примерно со второй половины 1986 года «мировоззрение журнала «Искусство кино» поменялось кардинальным образом. Занимая место в ряду «перестроечной» прессы, в идеологическом плане издание открыто демонстрировало идеалы «нового мышления», выступало против реванша тоталитарных сил, в искусствоведческом — активно вторгалось на территории, ранее табуированные советской цензурой» (Шишкин, 2017: 22).

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» (Cinema Art): 1986-1991

Политика и идеология в киноведении эпохи «перестройки» (1986-1991)

Хорошо известно, что главным «перестроечным» событием 1986 года стал V съезд кинематографистов СССР, состоявшийся в мае 1986 года. Сенсацией данного съезда стали альтернативные выборы делегатов этого съезда, в силу чего многие «кинематографические генералы» не были избраны. На съезде было много очень острых по тем временам выступлений, которые резко контрастировали с прежним порядком проведения любых съездов эпохи «стагнации». Журнал «Искусство кино» в этой связи сделал небывалый шаг: почти весь десятый номер за 1986 год был посвящен V съезду кинематографистов СССР, там был опубликован стенографический отчет (V..., 1986: 4-133). Правда, кинокритик и телеведущий П. Шепотинник писал, что эта публикация была сделана вопреки первоначальному мнению главного редактора Ю. Черепанова и «пробивалась» через райком КПСС (Шепотинник, 2001: 22).

Таким образом, если до лета 1986 года политический тренд журнала «Искусство кино» по большому счету мало отличался от 1985 года, вторая половина 1986 года характеризовалась в этом издании началом перестроечных мотивов.

К примеру, хотя философ В. Толстых (1929-2019) и начинал свою статью «Размышления по поводу и без повода» (Толстых, 1986: 77-86) традиционными ссылками на «атмосферу общественной жизни страны решениями XXVII съезда нашей партии» (Толстых, 1986: 83), то потом, позитивно упоминая снятые с «полки» «Проверку на дорогах» и «Агонию», переходил у анализу феномена «квазиправдивого и мнимогожданственного фильма»: «Их часто именуют «серыми», «посредственными», и создается впечатление, что с правдой и современностью (содержание) в них «все в порядке», беда лишь в их недостаточной выразительности, зрелищности, яркости (форма). Но явление кинематографической серости надо бы оценить в широком социальном плане, а попутно внятнее объяснять суть самой серости (из чего складывается цветовая окраска фильма). Ведь так называемый серый и его вершинное название — «никакой» фильм совсем не случайно беспрепятственно попадает на экран, отгесняя и заслоняя собой талантливые произведения. ... Серость в искусстве начинается с бегства от реальности, от правды жизни, с отсутствия позиции, чем, собственно, и соблазняется посредственность, неличность» (Толстых, 1986: 79-80).

Спустя пятнадцать лет журналист Т. Москвина писала, что в эпоху перестройки оказалось, что время, «проведенное авторами журнала в застойной башне из словной кости за элегическими размышлениями о том, «что же с нами все-таки происходит», несколько не размягчило их стратегических и тактических навыков, и бойцы, закаленные в 50—60-х, вновь готовы к борьбе. К тому же в новых поколениях набраны новые бойцы» (Москвина, 2001: 37).

Понятно, что по ходу развития государственной «перестройки» политическая направленность статей в журнале «Искусство кино» становилось все острее. Но очень быстро наступило определенное рода разочарование в идеалах и главное — в результатах перестроечных тенденций.

Так киновед В. Фомин в 1989 году утверждал, что «мы до сих пор еще не представляем себе достаточно отчетливо степень падения нашего кино, утешая, успокаивая себя тем, что и в годы застоя у нас снимались великие фильмы. Тут сказались и все еще сказывается инерция замечательного V съезда кинематографистов, который, став съездом беспощаднейшей критики в адрес Госкино и прежнего руководства творческого союза, увы, не стал и в малейшей степени съездом самокритики и покаяния самих кинематографистов. В том смысле, что основная энергия ушла на справедливые обличения казарменно-

фельдфебельского руководства кинематографом и практически никак не распространилась на положение дел в сфере собственно творческой. А разве тут все обстояло благополучно? Неиссякаемый поток серятины, мертворожденные шедевры «неприкасаемых» и тому подобные бросающиеся в глаза феномены как-то надолго затмили собой другие, менее очевидные, но, возможно, и более серьезные проявления глубокого кризиса. Между тем наивно думать, что удушье застойной эпохи сказалось только в наиболее рутинных слоях нашего кинематографа да в творчестве бывших киногенералов. В зоне неблагополучия, как это ни горько признавать, во многом оказался и наш киноавангард, который мы всегда глубоко почитали как самый передовой, самый серьезный, самый ищущий» (Фомин, 1989: 78).

Далее В. Фомин справедливо писал о том, что «в разгар застоя не только любое истинно художественное движение, но и мало-мальское в этом смысле шевеление воспринималось с благодарным трепетом и благоговением. Каждую самую скромную новацию хотелось немедленно и с восторгом поддержать – так уныл и безрадостен был общий фон. Куда иные поиски и новации в конце концов могут привести, поскольку у них (по законам диалектики) должна иметься и обратная сторона - у кого о том болела тогда голова? ... Одна из самых больших и горьких утрат, за которую мы сейчас расплачиваемся, – это практически канувший в небытие психологический, человековедческий кинематограф. ... Куда все это подевалось? В сегодняшних фильмах – даже в самых лучших, самых значительных и интересных... – перед нами уже не сам человек, показанный с возможной для экрана полнотой и сложностью, а всего лишь пресловутый «человеческий фактор» (Фомин, 1989: 79).

Оценивая советский «перестроечный кинематограф» В. Фомин с сожалением отмечал, что во второй половине 1980-х «косяком пошли вещи мнимосложные, претенциозные. Начал развиваться и входить в моду своего рода стиливой культуризм, когда режиссура, принимая эффектные позы и эффектно поигрывая накачанными мышцами, всю демонстрировала свое владение самыми разными стиливыми манерами, обрушивала на зрителя всю начитанность и насмотренность, не ставя перед собой сколько-нибудь серьезных аналитических задач. Бесстилизаторских ухищрений попутал не только таких мастеров, как, скажем, В. Наумов, С. Соловьев, А. Хамраев. Показательно, что в стан «культуристов» в конце концов поплыл и Р. Балаян, начинавший с работ достаточно строгого и вполне «нагруженного» стиля. ... Благие планы перестройки останутся на бумаге, если будут исходить только из пресловутого «человеческого фактора», а не опираться на трезвое и полное знание о реальном человеке» (Фомин, 1989: 85, 87).

Со многими выводами В. Фомина был, по сути, согласен и А. Плахов, утверждавший, что «вместе с перестройкой споры о постмодернизме докатились и до нашей кинематографической братии. ... Клеймо эклектизма, тяжеловесности, внутренней эстетической несвободы лежит, как правило, даже на лучших из [советских фильмов]. Единственная легкость, которая нам доступна, – легкость самообмана. Все мы, не выстрадав новой веры, вмиг окрестились и стали постмодернистами» (Плахов, 1990: 43).

Киновед Е. Громов (1931-2005) полагал, что в эпоху перестройки даже лучшие советские фильмы «зачастую неконкурентоспособны по сравнению с западными, особенно американскими. Мы утешаем себя, что, проигрывая-де в зрелищной завлекательности, советские картины-лидеры несут в себе большое богатство идей. Не пора ли отказаться от розовых иллюзий, признав что порою мы уступаем Западу и по философско-нравственной наполненности экранных образов? ... Безусловно, социально-критическое направление в нашем кино будет развиваться и крепнуть. Кинематограф призван развенчать те розово-конформистские мифы, которые сам

же усердно насаждал. Говоря военным языком, это задача как тактическая, так и стратегическая. Однако не стоит забывать, что рядом с нею, внутри нее мерцает и другая цель: художественного синтеза, образного утверждения позитивного начала, что тоже отвечает глубинным общественным потребностям» (Громов, 1989: 25, 27).

На рубеже 1990-х литературовед и кинокритик С. Рассадин (1935-2012) решил выступить в защиту кинематографических (и не только) «шестидесятников», которые, собственно, и стали поначалу по главе киноперестройки. Он спорил с тем, что «главнейший грех шестидесятников – то, что ими «миссия правды возлагалась на искусство». То, что они верили в невозможное (и ненужное!): «...тыкали несчастную Марью Ивановну в Ремарка и мучили милиционера Хемингуэем», полагая, что «они от этого станут нравственнее» ... В то время как «в нормальном демократическом обществе» каждый должен делать строго свое дело. ... Хлесткость заразительна, ей всегда хочется размашисто соответствовать, но сдержусь. Ограничусь робким предположением, что решительная схема «нормального демократического общества» чем-то неуловимо напомнила схемы кристаллизованных государств Оруэлла и замятинского романа «Мы». Чем же? Возможно, и тем, что искусство, ревностно охраняемое (а на деле то – отлученное) от вышеназванных наиважнейших свойств, здесь как бы оказывается в роли не то спецпайка, достающегося строго избранным, не то «игры в бисер» (Рассадин, 1990: 29-30).

Далее С. Рассадин с прозорливой горечью писал, что «при таком раскладе карт ему-то, искусству, отводится роль по видимости независимо гордая, а по существу жалчайшая. ... А культ самодостаточности, как и всякий культ, как всякое ограничение, антидемократичен... Самодостаточность внутри самого себя – это уж самодовольство. Безнадежнейший из тупиков, потому что самый из них уютный» (Рассадин, 1990: 30).

Обеспокоенностью тревожными тенденциями в советском кино рубеже 1990-х была проникнута и статья киноведа С. Добротворского (1959-1997) «Наследники по кривой» (Добротворский, 1991: 25-29).

В ней он обоснованно и доказательно писал, что «оборачиваясь на путь, пройденный со времени судьбоносного V съезда СК СССР, легко убедиться, что кино ринулось в перестроечное пекло «поперед батьки». Многие процессы, свойственные обществу в целом, всплыли в нем раньше, чем в других областях экономики или культуры, хотя маршруты и стадийность совпадают: покаяние, реабилитация полочного фонда, интерес Запада, подкрепленный престижными фестивальными наградами, деидеологизация и приватизация, свободный рынок. Скорые следствия долгожданных перемен кино тоже пожинает со всей страной: засилие «чернухи» и дешевой кооперативной продукции, неконвертируемость на реальном внешнем рынке и неконкурентоспособность на рынке внутреннем, развал производства и финансовый дефицит» (Добротворский, 1991: 25).

Далее С. Добротворский столько справедливо отметил, что в советском кинематографе эпохи перестройки «новая мифология внедряется... уже не эпизодически, а самым строем «перелицованного» бытия. Происходит радикальная смена самой модели – инфантильно-коллективистский архетип сменяется индивидуалистическим: «массовый герой» в жизни и на экране уступает место герою-одиночке, принцип «все за одного» вытесняется принципом «один против всех». ... жанр, бывший у нас прежде дорогой и редкой игрушкой, на каждом шагу выдвигает свои каноны – изобразительные, сюжетные, нравственно-этические. Отступление от любого из них ведет к разбалтыванию всей системы, в то время как советские режиссеры, воспитанные в идеологическом инкубаторе, почитают за высшую доблесть именно отступление от канона любыми средствами. Просто и без затей тиражировать отлаженные образцы низового мифологического кино кажется

им либо слишком просто, либо слишком стыдно. Хотя, как выясняется, не стыдно, а главное – не просто, ибо требует, во-первых, средств, а во-вторых, нормального, неамбициозного ремесла» (Добротворский, 1991: 27).

Отдельно С. Добротворский остановился на проблемах советского «авторского кинематографа», утверждая, что оно, по сути, потеряло подлинно авторское начало, так как свелось к двум ярко выраженным «псевдоавторским» тенденциям: «первая – «чернуха», безысходная констатация безысходности общей жизни, сладострастное копошение в физиологическом слое. ... Второй, не менее расхожий, мотив – Апокалипсис, конец света, всеобщий исход. Экологический, нравственный, социальный, но опять-таки неизбежный для всех... При этом «чернуха» эсхатологична, а конец света черен до беспросветности, потому что и то и другое камуфлирует растерянность и беспомощность пророков в своем обалдевшем от свободы отечестве. ... Из всего сказанного вырисовывается вполне монструозная картина. Мутации имперского кино дают ублюбочные жанровые гибриды. Авторы проповедуют конец света на пустом месте. А где-то сбоку резвятся «параллельщики», оговорившие себе право жизни после смерти и не упускающие шанса на мародерскую поживу» (Добротворский, 1991: 27).

С негативной оценкой ситуации в советском кино рубежа 1990-х был согласен и кинокритик С. Лаврентьев: «Отчего советское кино, худо-бедно бывшее, существовавшее, скончалось так скоропостижно? Отчего не дождалось хотя бы формального ухода в небытие Союза Нерушимого? Отчего не надышалось «свежим ветром перемен», про который каждый кинематографист мог бы спеть классическое «Я давно его хотел» ... Ведь до V съезда – казалось нам вгорячах – советское кино и не жило вовсе. Все талантливое душилось и замалчивалось, на экране царили Бондарчук с Матвеевым и Озеров с Левчуком, а зрительские массы едва ли не ежесекундно ощущали обделенность Бунюэлем и Кокто. ... И лишь сейчас из уст наиболее сведущих людей доводится слышать странную, парадоксальную и, на мой взгляд, в высшей степени справедливую вещь: «Закрытый кинематограф закрытой страны – это единственно возможная ситуация бытия советского кино». Как же так? Неужели? Драмы художников, непонимание зрителя, идиотизм начальников ... Это, что ли, идеально?! Да, это» (Лаврентьев, 1991: 106).

Далее С. Лаврентьев напомнил, что на первом этапе киноперестройки «новое киноначальство действовало так, будто... существует некий абстрактный «советский зритель», томящийся в ожидании «Коротких встреч» и «Долгих проводов», «Семи самураев» и «Восьми с половиной». Сложные, требующие вдумчивого просмотра картины выбрасывались на экраны тысячестных кинотеатров, предлагались вниманию окраинной шпаны. Впрочем, шпана мучилась недолго. Аккурат в этот момент родной комсомол решил стать главным отечественным видеопиратом. Сеть душных салончиков накрыла страну со скоростью необычайной» (Лаврентьев, 1991: 111-112), а там, само собой, весьма успешно шли показы ворованной западной развлекательной кинопродукции.

С. Лаврентьев обратил внимание и на еще одну важную тенденцию второй половины киноперестройки: «произошло событие, которое перевело противостояние идей в противостояние поступков. Заработали всесоюзные кинорынки. ... Мысль о необходимости воспитания масс улетучилась сразу же. Какое, право, воспитание, когда прокатчики платят деньги и хотят, чтобы они вернулись сторицей! ... Возникла масса независимых компаний. Заиграл, засверкал, запел, забегал Русский Бомбей» (Лаврентьев, 1991: 113) низкопробной развлекательной продукции...

Теория и история кинематографа

История советской киноклассики

Для периода киноперестройки было характерно радикальное переосмысление советской киноклассики.

Так В. Киселев писал в журнале «Искусство кино», что «творческая драма Эйзенштейна, как и многих выдающихся умов его поколения, была обусловлена... утопичными представлениями о Храме социальной гармонии, в котором будет обеспечено счастье человечества, «царство свободы». Пытаясь реализовать утопию и часто не учитывая реальную нравственную цену, которую приходилось платить за ту или иную победу, мы обожествили государство... [а] способность конкретного человека рационально воспринимать, детерминировать происходящее в действительности была фактически блокирована «коллективным бессознательным», когда появилась возможность беспрепятственно манипулировать человеком, его мыслями, его чувствами, его свободой. В результате социализм, который в идее своей мыслится этапом очеловечивания действительности, в сталинской интерпретации искажался, приобретал совершенно иные очертания и дал нам образцы безжалостного подавления человеческой личности. Такие вопросы, как добро и зло, поиски смысла жизни, свобода, права человека, обеспечение его достоинства и чести и т.д., были отброшены официальной идеологией как чуждые пролетарскому сознанию, а гуманизм, под предлогом его абстрактности, был отнесен к буржуазным ценностям» (Киселев, 1988: 5-7).

Размышления о роли С. Эйзенштейна в кинопроцессе и в социуме продолжил киновед Е. Левин (1935-1991): «Судьба отцов советского искусства трагична. Одному из них – именно Эйзенштейну – дано было мужество в критическую минуту отказаться от роли послушной жертвы, покорно идущей на заклятие, и в роли трагического героя, сыгранной безупречно и достойно, вывести трагедию на поверхность... Конечно, мы не имеем права судить, потому что, как известно, нельзя требовать героизма от других. Но перечитываешь стенограммы - и вновь тоска охватывает, горечь переполняет» (Левин, 1991: 92).

Находившаяся прежде в полной зависимости от марксистско-ленинской идеологии и канонов социалистического реализма киновед Л. Маматова (1935-1996) очень быстро «перестроилась» и стала уже под противоположным углом зрения анализировать советский кинематограф. Она обозначила кинотенденцию, усиливающуюся к концу 1930-х годов: «В композиции кадра возрастает символизирующая порядок симметрия. Все тверже и глянцевитее становится фактура, господствующая в интерьерах. Все статичнее мизансцены, статуарнее фигуры действующих лиц, в особенности партийных лидеров, обездвиженных и снимаемых с нижней точки. Все помпезнее и тяжеловеснее архитектура зданий, предпочитаемых в урбанистическом экстерьере. Все организованнее поведение массовки, идеалом которой мыслится шеренга, колонна, парад, снимаемые сверху. Все больше преобладает белый цвет в костюмах: белые рубашки и кофты рабочих и крестьян, белая форма летчиков, белая одежда марширующих по Красной площади. Белый цвет начинает доминировать в интерьерах (портьеры, скатерти), в пейзажах (курчавые облака, цветение садов). Визуальный ряд все настойчивее выражает идею красоты жизни, регламентированной во всем, и незыблемой мощи существующего порядка вещей. ... визуальный ряд дублирует смысл диалогов, и, наоборот, фильм как бы разжевывает и разжевывает незатейливые свои идеи, чтобы зрителю оставалось их только проглотить. Ассоциативный монтаж – гордость советского кино 20-х годов – создал сложные, неясно волнующие образы, содержание которых не поддавалось полному словесному истолкованию и цензурированию. В 30-х годах он оттеснен примитивным логическим монтажом, всего лишь сцепляющим фрагменты в линейно-последовательный сюжет. Его ритм все больше теряет свою сложность, лишь чередуя длинные куски, изображающие словопрения на собраниях

или индивидуальные беседы с повторно короткими кусками маршей-парадов или лихорадочно-быстрого труда» (Маматова, 1990: 111). Далее она отмечала, что в ряде советских фильмов конца 1930-х появляются своего рода религиозные образы обожествляемых вождей, однако при этом воплощающие идеалы противоположные христианству (Маматова, 1991: 93).

Киновед Ю. Богомолов, также обращаясь к анализу советского кинематографа 1930-х, писал, что «большой террор» требовал не просто большой лжи, но новой мифологии и нового фольклора. Эту задачу и начало решать левое революционное искусство в 30-е годы. Искусство должно было не просто приукрашивать действительность, что-то утаивать, а что-то придумывать; оно должно было впадать в экстаз по разного рода значительным и незначительным поводам мифологического прошлого, мифологического настоящего и мифологического будущего: свершившейся революции, победного исхода гражданской войны, размаха коллективизации, масштаба индустриализации, наконец, грядущего торжества коммунизма. Ситуация выглядит следующим образом: левый революционный художник (по другому определению – новатор) в борьбе с традицией и коллективно-мифологическим подсознанием, самоопределившись, оказывается взнузданным соцреализмом и ввергнутым в новую социальную мифологию. Творя новую легендарную действительность, в которой сосуществовали пророки революции, ее апостолы, рыцари-полководцы, их оруженосцы, враги ее, демоны, бесы, новые люди, новая мораль, новые враги, новые демоны и т.д., художник был обречен на самоотречение, на превращение своего «Я» в некое мифологическое «мы». Происходило это и не без внутреннего сопротивления. Следы его видны почти во всех сколько-нибудь значительных фильмах того времени. ... Советское кино 30-40-х годов и отчасти 50-х – загадочное сооружение – величественное и жалкое одновременно; оно было из папье-маше, но что-то живое в его закоулках пряталось» (Богомолов, 1989: 59-60).

Можно согласиться с Ю. Богомоловым в том, что в советском кино тех лет «мир переворачивается – то, что считалось надстройкой, приобретает значение базиса, а то, что называлось базисом, оказывается совершенно призрачной надстройкой. Словом, идеологические установки выглядят более материальной, вещественной реальностью, нежели средства производства вкупе с товарами потребления. Потому звучно произнесенная декларация о росте благосостояния трудового народа не нуждалась в конкретных примерах этого благосостояния: она не требовала вещественных доказательств. Она была самодостаточным доказательством. Здесь и разгадка того, почему крестьянам, пережившим кошмар коллективизации, фильмы типа «Свинарка и пастух», «Трактористы», «Богатая невеста» не казались издевкой над собственным реальным опытом. Собственная нищета не считалась реальностью. Вещественной реальностью значилось экранное изображение изобилия» (Богомолов, 1989: 61).

Ю. Богомолов утверждал также, что «история советского кино 20-х и 30-х годов является прямым отражением противоборства не столько художника-авангардиста и командно-административной системы, сколько художественного и мифологического сознаний. Противоборство было неравным, но реальным. Отчасти по этой причине сюжет истории советского кино этих во многом контрастных десятилетий оказался запутанным и драматичным. 20-е годы считаются золотой порой нашего кинематографа, и этого не отнимешь, что бы сегодня ни приходилось думать и читать о противоречивых последствиях Октября и гражданской войны. Никуда не денешься от того, что «Броненосец «Потемкин» – великий фильм» (Богомолов, 1990: 85).

Киновед и культуролог М. Ямпольский писал, что в 1930-х советская киномифология «была весьма эффективной и обеспечивала успех фильмов, так как

соответствовала зрительским ожиданиям и социальным мифам в широком смысле слова. ... Как почти всякая современная мифологическая схема, выросшая из библейской традиции, миф 30-х годов непременно постулировал некое светлое бесконфликтное будущее, золотой век, устранение в перспективе всех противоречий. Добывание этого «волшебного дара будущего» требовало жертвы героя и его инициации – посвящения в ранг достойного. Герой выдвигался на первый план и проходил через испытания – сражения с врагом (белогвардейцами или вредителями, олицетворявшими все мировое зло), борьбу со стихиями (типичный мотив инициации), огнем (в индустриальных фильмах), землей (в колхозных), водой (мотив наводнения, потопа, полярного плавания и т.д.) и воздухом (авиационные фильмы). В результате обеспечивалась финальная идиллия (апофеозы множества фильмов) и утверждение героя в статусе спасителя, освободителя, полубога, человека будущего.

Такая мифология, – продолжал М. Ямпольский, – конечно, использовалась для утверждения идеологии культа с характерным для нее мифом о сверхгерое, жертвою, вечным личным подвигом, обеспечивающим всеобщее процветание в будущем. Но она же в полной мере отражала и пафос народной веры в быстрое и чудодейственное наступление «золотого века». Она же оправдывала непомерные человеческие жертвы: ведь только «магическая жертва» способна в мифологическом контексте приблизить земной рай. Чрезвычайно существенно то, что эта мифология была укоренена в самых архаических слоях народного сознания, в архетипах. Не будет преувеличением утверждать, что эта мифология в измененной форме сохраняется в наших сегодняшних фильмах в категориях героя-жертвы, избавителя из начальнического кабинета, в категориях борьбы со стихиями даже там, где речь идет о современном производстве и сельском хозяйстве. Не будем останавливаться на том, насколько вредна или полезна такая мифология (лично для меня, вреда от нее сегодня гораздо больше, чем пользы). Отметим лишь все меньшее ее соответствие социальной «мифологии» сегодняшнего дня. Все меньшее количество людей верит в магические возможности достижения светлого будущего и тем более ценою перманентных жертвоприношений. Слава богу, испарилась вера в героя-мессию. Все менее популярна и вера в эффективность борьбы с природой, понимаемой сегодня совершенно иначе в рамках нового экологического сознания» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Кроме того, М. Ямпольский довольно парадоксально полагал, что в 1930-е годы в советском кинематографе доминировала «следующая схема: художник, принимаясь за отражение жизни в искусстве, на первом этапе сталкивается с некими сковывающими его нормами - формой, языком, он героически вступает в сражение с нормами и преодолевает их за счет почти мистического слияния с витальной стихией жизни во всем ее многообразии. Цензура таким образом выступает в качестве носителя этой жизненной стихии, героического борца с иссушающим давлением нормы. Цензура принимает на себя удивительные витальные функции – отсюда громыхание цензурных карнавалов, отсюда вся эта изощренная терапия художника, как бы призванная вернуть его к жизни. ... Формализм проникает в поры художника, как только он замыкается в стенах своего кабинета, в стенах киностудии, там, где царит художественная традиция, преемственность художественного языка. Замыкание «в скорлупе» совершенно однозначно понимается как формализм. ... Формализм можно преодолеть неистовой любовью к жизни. Цензура становится яростным проповедником этой любви к жизни, что отчасти объясняет ее шумный и коллективный ритуал. Художник тем самым извлекается из формалистического одиночества, публично приобщается к действительности. Публичное истязание начинает претендовать на статус бодрящей терапии, а в предельном случае на движение от смерти к жизни. ... Многолетняя деятельность нашей

жизнеутверждающей цензуры наложила глубокий отпечаток и на современное кинематографическое сознание с его склонностью к эпическому, рассуждениями об «образах» и «синтезе», страхе формализма, поисками «живых» и «полнокровных» героев, презрением к профессионализму и неумирающей идеей обязательной сбалансированности добра и зла» (Ямпольский, 1990: 98-99, 104).

Обращаясь к истории советского кино второй половины 1940-х – начала 1950-х, киновед Е. Левин (1935-1991) обоснованно отмечал, что «малокартинье «теоретически» обосновывалось людьми, сурово внушавшими, что первопричина всех неудач и неурядиц – это хаос, стихия, непредсказуемость, разнообразие и множественность жизни (в данном случае – кинематографической), это возможность выбора и самостоятельного решения (у сценариста, режиссера, студии). Стоит упорядочить хаос, укротить и дисциплинировать стихию, ввести точный конвейерный тематический план, внедрить единообразие и в первую очередь сделать кинохозяйство легко обозримым... – как проблема упростится до такой степени, что просто исчезнет: немногие беспровально талантливые и неутомимые сценаристы станут исправно, из года в год надежно поставлять только полноценные сценарии (а как же иначе, ведь легкомыслие и безответственность отныне исключены), проверено одаренные режиссеры из необратимо крупных будут добросовестно, благословляя идеальный конвейер, ставить сплошь выдающиеся фильмы..., и останется только восхвалять мудрость вождя, твердой рукой прочертившего путь от победы к победе. Как известно, ничего из этого выстраданного замысла не получилось, планы не выполнялись, писатели не спасли, конвейер лихорадило, дела в нашем кино в конце 40-х и начале 50-х шли все хуже и хуже, фильмопроизводство близилось к нулю. Однако в крахе варварской антикультурной утопии виноватыми были объявлены, конечно, кинематографисты, злонамеренно, неблагодарно недостойные оказанного им внимания и проявленной о них заботы. А когда фикция еще только навязывалась и удавалось кое-что (количество фильмов позволяло) объявлять мировыми шедеврами, «враги» (способные оценивать произведения профессионально) уже были обнаружены: они давно занимались вредительством и подлежали немедленному обезвреживанию как очернители, клеветники и организованные преступники» (Левин, 1990: 98).

Одной из самых интересных в рамках тематики истории советского кино в журнале «Искусство кино» периода перестройки оказалась статья Н. Климонтовича (1951-2015) «Они как шпионы» (Климонтович, 1990: 113-122).

Здесь Н. Климонтович убедительно доказал, что в советскую эпоху «силы зла подразделялись на врагов внутренних и врагов внешних. Вторые, понятно, обитали непосредственно в аду, на капиталистическом Западе, последним кругом которого была Америка. Внутренние же враги появлялись на сцене в виде носителей «пережитков» прошлого, являясь некими реликтами времени «до сотворения мира», бесплотными духами внеисторического прошлого, живыми покойниками, принимающими обличье то чудом неразоблаченного, то есть не водворенного по месту основной прописки на том свете белого офицера, то недорезанного буржуа (и язык здесь, как всегда, не ошибается – буржуй недорезан, то есть недомертв, наподобие вурдалака). Вся система, таким образом, не акцентировала различий между местом и временем, географией и историей: адом в ней были и предреволюционное прошлое, и пространство, лежащее за западной границей. Рай же страны Советов располагался на относительно узкой пространственно-временной площадке: настоящее в СССР. Но если ад прошлого и Запада был связан с первобытным хаосом, то советский рай был открыт будущему и космосу. Поскольку мифологема достигала особого напряжения, когда границей этого и того света оказывался мировой Океан, то эпитет «Заокеанский» в советском лексиконе однозначно обозначал принадлежность к центру мирового зла, а фильмы об

Америке и американцах заняли свое необходимое место в потоке пропагандистских лент» (Климонтovich, 1990: 115).

Н. Климонтovich верно подчеркивал, что в 1930-х «за редким исключением (скажем, у Довженко орудуют переодетые самураи) речь шла о разоблачении врага «внутреннего» – выходца с того света истории, живого мертвеца прошлого. И если на показательных процессах такой враг еще и обвинялся в сотрудничестве с иностранными разведками, то это значило лишь, что фабрикующие обвинение органы констатировали неременную связь между адом прошлого и адом заграничным, то есть в конечном итоге единство мифа» (Климонтovich, 1990: 117).

В послевоенный период в советском кино упор в большей степени «делается на врага внешнего, к которому лишь пристегивались неведомые «Враждебные люди внутри страны»... тем не менее внешний враг сохранил некоторые мифологические черты сталинского соцреализма. И прежде всего свою потустороннюю сущность, то есть оборотничество. Шпиона можно было принять за скромного советского служащего, за счетовода, ... за героического фронтовика... При этом, конечно, бдительный герой рано или поздно различал идущий от врага запах серы – некие флюиды буржуазной идеологии, которые и были наиболее опасны, ибо других целей, кроме как «влиять» и «разлагать», шпион, как правило, не имел. Или имел довольно нелепые. ... Таким образом, шпионские фильмы 50-х были всего лишь пропагандистскими пустышками, растерявшими свои мифологические признаки» (Климонтovich, 1990: 118).

Обращаясь к периоду «киностагнации», Н. Климонтovich писал, что в этот период «ни о какой «брежневской мифологии», конечно, говорить не приходится. Как нет уже никакого «народа» в брежневских «контрпропагандных» картинах. Народ потерял какую-либо сплоченность, распался на отдельные особи... Картина, возникающая на брежневском «политическом» экране, поражает как раз жестоким реализмом: из Америки в СССР никто больше не эмигрирует, если не считать двух заблудших агентов, перевербованных не силой советской идеологии, но прелестями русских женщин... Напротив, то и дело кто-то норовит смыться из брежневского СССР; другое дело, что соблазненных перебежчиков за океаном ждет неременное разочарование, американцы их обманут... Вот и весь миф. И если искать [в 1990-х] причины массовой эмиграции и высокого среди школьников престижа таких доходных профессий, как фарцовщик или валютная проститутка – по сравнению, скажем, с космонавтом или балериной, – то не забыть бы в перечислении упомянуть и брежневскую «контрпропагандную» кинопродукцию» (Климонтovich, 1990: 120).

Перу Н. Климонтovichа принадлежит также исторический обзор любовной темы в советском кинематографе (Климонтovich, 1988: 87).

К заметным публикациям на тему истории советского кино, наверное, можно отнести статью кинокритика М. Черненко (1931-2004) о типологии, идеологии и мифологии фильма-концерта» (Черненко, 1990: 94-102).

Теоретические концепции

Теоретические статьи в журнале «Искусство кино» были уже во многом очищены от штампов идеологической риторики прошлых лет.

Разумеется, на начальном этапе периода перестройки еще можно было публиковать осторожные статьи о том, что «многие сторонники поверхностного, усеченного представления о киносценарии для оправдания своей позиции часто ссылаются на ими же обесмысленную формулу «авторского кино». А подлинное «авторское кино» – это давняя и благородная кинематографическая традиция сложного единства творческих индивидуальностей, допускающая слияние в одном лице разных кинопрофессий только тогда, когда это обусловлено разносторонностью дарований мастера» (Вайсфельд, 1986: 128).

Или вполне в духе начала 1980-х утверждать, что «право художника — выбрать для себя тот или другой аспект и на этом строить концепцию. Но негоже делать это, искажая соотношения вещей и в конечном счете историческую правду. Нашим идеологическим противникам свойственно в своих дешевых пропагандистских «шоу» изображать «русских» как оперных злодеев или дураков. Зачем же нам-то опускаться до такого уровня... Отрыв пропагандистского от художественного, преувеличение одного и принижение другого кончаются неудачей. Пусть даже она долгое время не то что не замечается — не фиксируется» (Кучкина, 1987: 10).

Впрочем, в конце 1980-х тон и свобода выражения мыслей в теоретических статьях был уже иным.

К примеру, киновед В. Демин (1937-1993) был уверен, что «уроки нашей недавней истории доказывают вне всякого сомнения, что наиболее крупные удаchi выпадают на долю художника тогда, когда он идет навстречу общественной потребности, когда его произведение обладает реальной новизной — новизной темы или героя, новизной авторской мысли или мироощущения» (Демин, 1988: 4). И здесь «особого разговора заслуживает так называемое «поэтическое кино». ... эта струя нашего кино была погублена гонениями и препонами, которые почему-то с особым тщанием воздвигались на ее пути. Бюрократ боялся, что подключение художника к миру отдаленных поэтических ассоциаций дает ему свободу, не контролируемую параграфами. Показав то или это, что он хотел сказать? Монтаж по смыслу, монтаж по хронологии событий держит режиссера в узде. Монтаж по ассоциациям делает неуловимыми его криминальные намерения, а что таковые намерения есть у каждого творческого человека, бюрократ никогда не сомневался» (Демин, 1988: 18).

На наш взгляд, излишне оптимистично и в чем-то наивно В. Демин считал надеялся на некое торжество нового кинематографического мышления: «Это мышление социальное, всепланетарное, историческое. Это мышление, не боящееся противоречий. Взамен принципа менторского монолога оно предлагает принцип равноправного диалога. Это мышление плюралистическое, решительно борющееся с понятием иерархии в искусстве. Это мышление, открытое и веселое, и самым печальным краскам, и фарсу, и глубинной трагедии. Это мышление видит в человеке человека, в личности — личность. Это мышление не испугаешь чувственностью и эротикой, как не испугаешь метафорическими, аллегорическими формами повествования. Это мышление демократично» (Демин, 1988: 21). Как мы знаем, такой теоретический подход был далее полностью опровергнут всей практикой развития кинематографа...

В отличие от В. Демина, в том же 1988 году культуролог и киновед М. Ямпольский, ничуть не надеясь на торжество такого рода киномышления, весьма доказательно отмечал, что «в советском кино существует полюс высокохудожественной кинематографии, но чрезвычайно слабо представлено развлекательное, массовое кино, культивируемое в основном профессионалами невысокого класса. Такое положение легко объяснимо всей отечественной традицией, в которой презрение к низовой культуре ощущается сильнее, чем где бы то ни было. Основная масса кинопродукции непривлекательна ни для ценителя Искусства, ни для любителя развлечений. С точки зрения зрительских предпочтений, большинство отечественных фильмов — это фильмы ни для кого. Эта парадоксальная ситуация отражена и в ставшей привычной для нас, но по существу удивительной жанровой структуре советского кино. Отсутствие коммерческого кино выражается и в отсутствии в структуре нашего репертуара «нормальных» киножанров. Наш кинематограф образование в строгом смысле слова «безжанровое», и в этом его коренное отличие от мирового кино» (Ямпольский, 1988: 88).

Продолжая свои размышления, М. Ямпольский писал, что «кинематографистам кажется, что непривлекательность нашего кино связана с отсутствием нужного зрителям героя, либо со слабостью интриги фильма, либо с недостаточной остротой поднимаемых проблем. И даже если в этом заключена часть правды (что и говорить, наши сценарии и впрямь не на высоте), сама постановка проблемы весьма красноречива. Ответственным за недостатки в нашем кино объявляется слово, но не изображение. Мне лично ни разу не приходилось слышать сетований на дефицит киноязыка. ... Во всем этом сказывается влияние отечественной культурной традиции, ориентированной прежде всего на слово. ... Такая установка безусловно отражается и на проблемах массового кинематографа. Мне же представляется, что зрительский успех фильма в первую очередь предопределяется способностью фильма оказывать гипнотическое, чувственное воздействие на публику. Но как раз литературные компоненты фильма в наименьшей степени способны создать этот самый гипнотический эффект» (Ямпольский, 1988: 89).

В этой связи М. Ямпольский приходил к выводу, что «доминанта мифологического в массовом кинематографе ставит под сомнение характерное для нас мнение, что можно привлечь широкого зрителя, лишь углубляя психологическую усложненность героев и усиливая социальную остроту фильмов. ... И хотя кинематограф во всем мире отчасти делает ставку на открытие нового материала, ключ к зрительскому успеху все же в основном лежит в иной плоскости. Сильные жанры кино – вестерн, триллер, фантастика – всегда опираются на «сильные» мифы» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Анализируя кинематографическую ситуацию в СССР конца 1980-х, М. Ямпольский справедливо подчеркивал, что «старая мифология отечественного кино вступила в острое противоречие с новой молодежной культурой, культивирующей (хотим мы того или нет) совершенно иные мифы..., о которых мы, к сожалению, очень мало знаем. Из сказанного следует, что сохранение неизменной старой мифологической сетки координат с неизбежностью ведет наш кинематограф к изоляции от самой активной части зрительской аудитории молодежи. В контексте наших наблюдений существенно и то, что миф также связан с иррациональными элементами в нашей психике, теми ее структурами, о которых мы все еще не хотим знать, всецело полагаясь на силу нашего рацио. ... Важно понять, что кино – это не только герой, сюжет и конфликт, перенесенные на пленку, но что это – движение света, пространство, акустическая среда, лицо и тело на экране. Только усвоив эти простые истины и поняв глубинные механизмы функционирования кинематографа, наша режиссура сможет наконец создать фильмы, интересные зрителю» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Размышляя на тему социального статуса кинематографиста и кинематографического сознания, М. Ямпольский с безжалостной точностью отмечал, что в СССР рубежа 1990-х «человек, претендующий на звание художника... вынужден бороться за это звание с каким-то особым остервенением. В итоге именно в нашем кинематографе возникает такое уродливое явление, как противопоставление авторского художественного, «элитарного» кино массовой кинопродукции. ... Мастер, пытающийся обрести свободу, склонен решительно подчеркивать свою противоположность стандартизированному производству, декларировать свое пренебрежение кассой, а иногда даже и зрителем. Наши «элитарные» режиссеры относятся к той уникальной категории кинематографистов, которые полностью игнорируют своего зрителя. ... Чтобы утвердить себя в качестве художника, кинематографист вынужден обращаться к более патетическим обоснованиям: говорить людям правду, учить их жизни, вскрывать сущность бытия и т.д. Конечно, в этом сказывается отечественная традиция, но не только. Эта

экзальтация в оценке собственной миссии непосредственно вытекает из приниженного социального статуса профессии в целом. В результате на одном полюсе мы имеем группу ремесленников, а на другом полюсе группу пророков, «гениев», властителей дум. Кризис нашего кинематографа во многом связан как раз с тем, что между этими двумя полюсами зияет пустота» (Ямпольский, 1990: 33-34).

О трансформациях «русской идеи» в советском кино и в обществе в целом рассуждал киновед А. Шемякин, напоминая, что «на протяжении последнего двадцатилетия кинематограф не поддавался соблазну творить мифологию «русской идеи», а просто анализировал ее проявления. ... Так получилось, что для тех, кто творил отечественную историю, наиболее характерным являлся принцип: сначала делать, а потом, десятилетия спустя, в ужасе и тоске обдумывать последствия своих деяний, отбрасывая прошлый опыт как нечто совершенно чуждое «чистой душе народа». И сейчас говорят о необходимости духовной революции. Хотя, на мой взгляд, надо набраться мужества и трезво посмотреть на собственную историю и отказаться от концепции социального мессианства — мы уже давно не первые и вряд ли «лучшие». Вот тогда-то медленно, но верно будет изжито и мессианство национальное. Впрочем, это тоже иллюзия» (Шемякин, 1989: 51).

Киновед Е. Левин (1935-1991) подчеркивал, что «сознание художника не одномерно и не линейно, его нельзя разложить на отдельные составляющие или вынуть из него нежелательные компоненты — «титаническо-магические», иррациональные, подсознательные, стихийные, мифологические, чтобы оставить только надежные — рациональные, упорядоченные, лояльные, заранее согласованные с общечеловеческими моральными нормами. Разве творчество — педантичная иллюстрация этих норм? Нет, оно — постоянное их вопрошение, испытание — и их подтверждение и утверждение каждый раз заново не цитатой из морального кодекса, не отсылкой к вечным заповедям, а проверкой в конфликтном сопоставлении с историческим бытием человечества, в страстном диалоге морали и жизни, в котором участвует художник... И в этом отношении жизненный и творческий опыт основоположников советского кино тоже незаменим и не может быть отброшен: не продумав его по-новому и не пережив, не собрав пепел и не сохраняя огонь, мы, возможно, возомним себя обладателями полной истины, свободными от иллюзий и заблуждений, вообразим себя стерильно чистыми в мыслях и поступках» (Левин, 1989: 79).

О литературоцентризме советского кинематографа в ущерб зрелищности размышлял и киновед Ю. Богомоллов: «Мысль о том, что взаимоотношения литературы и зрелищных форм возможны на основе двусторонней взаимности и эстетического равноправия, непросто пробивает дорогу в теории. На пути — краеугольный камень преткновения: литературоцентризм» (Богомоллов, 1987: 93). В частности, в такого рода литературоцентризме Ю. Богомоллов обвинил теоретическую концепцию книги бывшего главного редактора журнала «Искусство кино» Е. Суркова «Что нам Гекуба» (Сурков, 1987).

Вскоре Е. Сурков (1915-1988) опубликовал ответную статью, где он, резко возражая Ю. Богомоллову, писал, что «при таком отсутствии чутья к слову и, значит, литературной безграмотности братья судить об интерпретациях классики на экране как-то неудобно. Неловко. Нельзя же судить о том, в чем ты не разбираешься, чего не понимаешь и не слышишь» (Сурков, 1988: 62).

А в 1991 году в журнале «Искусство кино», пожалуй, впервые появилась подборка теоретических статей, основанных на гендерном материале, в данном случае — на тему «Женщина и кино».

Киновед и культуролог М. Туровская (1924-2019) обращала внимание читателей на то, что «мужское, патерналистское — оно же сакральное — начало в конце концов остается доминантным в советских фильмах, где Женщина — самая

эмансипированная в мире, признанная как «трудовая единица» и побеждающая соперников-мужчин — тем не менее выступает как пассивное, исполнительное начало по отношению к вышней воле Бога-отца. Таковы главные особенности одного из основополагающих советских женских мифов, где нет места двусмысленным соблазнам *femme fatale* и эротики, а патриархальная семья, если она и разрушается с эмансипацией женщины, коллективистски восстанавливается на более высоких уровнях единения в государстве-религии» (Туровская, 1991: 137).

Однако киновед Л. Маматова (1935-1996) в этом контексте писала: «Неужели киноискусство тоталитарной эпохи только и делало, что пропагандировало роботизацию человека? Неужели женщине были уготованы на экране лишь тяжелая работа, отлов вредителей и эрзац любви? Должно же было быть и какое-то другое кино?! Да, оно существовало. Наивно было бы, конечно, предполагать, что в творчестве, насквозь цензурируемом — от заявки до готового фильма — в условиях, когда власть контролировала тираж копий, форму проката и отклики на фильм в прессе, могло быть выражено сколько-нибудь внятное сопротивление сталинизму. Открытая критика Сталина и порядков, им установленных, была исключена. Но несогласие с идеологией и психологией режима давало себя знать в иной форме. Было ли оно отчетливо осознанным или интуитивным, сказать сейчас трудно, для этого еще предстоит внимательно взглянуться в духовно-нравственную эволюцию каждого художника. Сейчас же важно установить, что вопреки всему оно существовало. И сказывалось прежде всего ... в фильмах о любви! В картинах, которые не претендовали на центральное место в идейно-тематическом репертуаре, одобряемом начальством. А скромно ютились на обочине, проходя зачастую по разряду «бытовых». (Маматова, 1991: 117).

Кино и зритель

Обращаясь к довольно традиционной для журнала «Искусство кино» теме «Кино и зритель», киновед М. Зак (1929-2011) считал, что «если раньше чаще всего прибегали к заклинаниям типа «зритель хочет» или «зритель не хочет», то теперь, очевидно, настал этап аналитический. Между тем есть и примеры других решений. Создают на студиях специальные «зрелищные» объединения (словно бы остальные фильмы могут быть освобождены от этого качества). ... Повторим: кинематографический цикл не оканчивается в зрительном зале, но там начинается. Массовое сознание, в тех или иных формах, по праву претендует на авторство. Однако «экранизация сознания» — сложнейший творческий акт, далекий от зеркального отражения. Что не уменьшает необходимости его пристального изучения на основе поиска новых искусствоведческих методик» (Зак, 1988: 81).

Киновед В. Фомин в очередной раз напомнил, что кинозрительский «фольклорный вкус» воспитывается не только самим фольклором, но он как бы изначально в самом нашем сознании. Ибо «фольклорный вкус» есть вкус первичный, естественный, заложенный в нас самой культурой. И потому практически любой человек, даже не будучи никак или лишь косвенно приобщен к языку традиционного народного творчества, так легко и естественно отзывается на фольклорный импульс, посылаемый ему произведением современного профессионального искусства. Вот почему и художник, вовсе не помышляющий о какой-либо сознательной ориентации на фольклор, может вдруг «выдать» произведение в совершенно фольклорном духе» (Фомин, 1988: 97).

А кинокритик и киносociолог И. Левшина (1932-2009), основываясь на результатах исследования, отмечала, что «к середине 80-х годов в бытовании кинематографа оформились многие подспудно зреющие тенденции, принципиально и драматически меняющие его жизнь. Под угрозой — казавшиеся вечными позиции кинематографа в общественном сознании. Он перестал быть «самым массовым». Он

перестал быть «самым любимым», он перестал быть «властителем дум», он теряет лидерство в среде юного зрителя, недавно самого преданного своего сторонника. ... Привычные способы организации творческого процесса, способы доведения фильма до зрителя, способы пропаганды фильма — все это, сформированное при совершенно иных, вчерашних условиях бытия кино, стало той «растопыренной пятерней», которой мы долгое время пытались остановить негативные явления или, вернее, заслониться от объективных процессов художественной жизни в обществе. ... Кинематографисты, в первую очередь творческие работники, предпочитали выплывающие на поверхность факты неkontakта с публикой относить, как правило, только на счет плохой работы кинофикации» (Левшина, 1986: 73).

Далее И. Левшина, основываясь на статических данных, обращала внимание на то, что молодые зрители середины 1980-х, увлеченные рок и поп-музыкой и первыми плодами «эпохи видео» далеки от частого посещения кинотеатров (Левшина, 1986: 74).

В своих рассуждениях в рамках тематики «Кино и зритель» культуролог и киновед М. Ямпольский считал, что «кинотеория исходит из того, что коммерческий успех фильма обусловлен его способностью приносить зрителю особое «наслаждение». За этим далеко не теоретическим понятием скрывается работа сложных кинематографических механизмов. Например, механизма идентификации. ... Мы часто исходим из устаревшего представления о том, что зритель идентифицирует себя с героем фильма и только. Но сегодня можно считать доказанным, что идентификация имеет двуступенчатый характер. Наукой различается «первичная идентификация», устанавливающая психологическую связь зрителя с экранным зрелищем в целом, и «вторичная идентификация» — с персонажем. При этом вторичная идентификация эффективно осуществляется лишь на основе первичной. Чтобы спроецировать свое «Я» на героя, зритель должен быть предварительно поглощен миром фильма. ... В условия реализации [первичной идентификации] входят темнота зала, мерцающий источник света над головой — то есть компоненты любого киносеанса, создающие предпосылки для погружения зрителя в то полусновидческое состояние, которое характеризует нормальное восприятие фильма. Но не только эти компоненты. Речь идет о чувственном, «феноменальном» контакте с миром на экране, создаваемым особым функционированием света, богатством шумовой фонограммы, ритмическими структурами и т. д. Отсутствие внимания к этим элементам часто объясняется технологическим отставанием советского кино. ... [Вторичная идентификация связана] «с актером, обладающим не только незаурядными личностными качествами, но и особой чувственной, эротической привлекательностью. Я понимаю эротику здесь в самом широком смысле, в том смысле, в каком с вполне положительными обертонами употреблял это слово еще в начале 20-х годов Бела Балаш. Речь вовсе не идет о разнузданном сексе или порнографии, речь идет о нормальной чувственной привлекательности лица и тела, во многом создаваемой на экране с помощью, например, особого освещения, особой «подачи» тела актера» (Ямпольский, 1988: 89-92).

М. Ямпольский был убежден, что в советском кино 1980-х первичная идентификация была «чрезвычайно ослаблена, хотя именно она является фундаментом кинематографического наслаждения. Связано же это с тем, что мир наших фильмов не обладает гипнотической магией по отношению к зрительскому сознанию. Создание же этой магии целиком относится к компетенции киноязыка. Иным существенным механизмом зрительского наслаждения можно считать «напряжение», так называемый «саспенс», механизмом которого советские режиссеры почти без исключения не владеют. ... Принципиальными для его создания являются диалектика внутрикадрового и внекадрового пространства (в

котором часто скрывается источник угрозы), механизмы взаимосвязи камеры и персонажа и т.д.» (Ямпольский, 1988: 89-90).

«Наконец, — писал М. Ямпольский, — зрительский успех фильма напрямую связан с той мифологией, которую он отражает. Мифологический слой почти всегда весомо присутствует в массовом кинематографе. И это закономерно. Зритель только тогда в полной мере включается в фильм, когда его сознание (или, вернее, подсознание) затронуто на уровне глубинных психологических структур, того, что называется архетипами. Сногшибательный массовый успех боевиков Лукаса или Спилберга — хорошее тому подтверждение» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Дискуссии

Традиция дискуссий была продолжена журналом «Искусство кино» и в период перестройки, правда, столкновение взглядов стало гораздо более острым.

Дискуссии о состоянии и перспективах советского кино

В ходе дискуссии о состоянии и перспективах советского кинематографа 1989 года (Не..., 1989: 31-53) киновед М. Шатерникова (1934-2018) была, наверное, наиболее консервативным, по своим размышлениям отчасти всё еще находящимся в первой половине 1980-х участником: «Кино стало на путь саморазвития. Разумеется, на этом пути есть издержки и опасности — опасность новых штампов, опасность коммерциализации, угроза существованию национальных кинематографий. Но если это все осознается именно как опасность, то надо надеяться, что при наличии доброй воли и ума с ними удастся справиться. Если мы не будем упускать из поля зрения высшую цель — создание подлинно социалистического киноискусства, а не только масскульта на потребу самому непритязательному зрителю, то можно думать, что мы находимся в самом начале уникального и весьма увлекательного пути. Еще одна несомненная перемена — наше кино перестало быть «подслеповатым», оно осваивает новый материал, доньше немислимый. Новые «жизненные пространства» — это и новый уровень художественного осмысления. И пусть здесь тоже есть свои издержки — спекуляция на доньше «запретных» темах, перехлесты, но это все болезни роста, это пройдет непременно, а настоящее зато останется и окрепнет. Еще одно: в нашем кинематографе сегодня особенно ясно обозначилась поляризация двух направлений — кино «трудного», «высоколобого», то есть требующего от аудитории определенной степени умственного и эстетического развития, и массового, рассчитанного на зрителя усталого, малообразованного, требующего от кино прежде всего эмоциональной разрядки. Так было и так будет всегда» (Шатерникова, 1989: 48).

Киносоциолог Д. Дондурей (1947-2017) был более объективен и реалистичен, подчеркнув, что «никто, видимо, не ожидал, что прорыв животворных шлюзов, обеспечивающих более или менее цивилизованное состояние общества, подорвет, в частности, и интерес его к советскому игровому кино. Стоило ввести разнообразные послабления: отменить все виды цензуры, освободить из-под ареста десятки произведений, упразднить республиканские кинокомитеты и прочее, как посещаемость отечественных лент начала падать с невообразимым ускорением. С 1980 года, когда на советские фильмы было продано 1950 млн. билетов, к 1988 — она сократилась до 982 млн. Будто за это время национальное производство уменьшилось буквально на половину!» (Дондурей, 1989: 4).

А. Дубровин (1930-1995) высказал опасение по поводу «появления конъюнктурных фильмов вроде худших из прежних «производственных», только на новый лад: в защиту ли товарно-денежных отношений, кооперативного ли движения, арендных подрядов и т.п.» (Дубровин, 1989: 34-35).

Спустя всего год новая дискуссия о состоянии советского кино приобрела куда большую проблемность.

Кинокритик Е. Стишова отметила, что «год назад круг фильмов и явлений кинопроцесса был репрезентативней. По крайней мере, так казалось. Была «Маленькая Вера» как лидер кинематографа перестройки, была плеяда картин, связанных с перестроечными процессами в обществе, с вышедшей из подполья молодежной субкультурой. Появилось «Холодное лето пятьдесят третьего» – первая ласточка жанрового кино. Авторский кинематограф, представленный такими лентами, как «Черный монах», «Господин оформитель», «Зеркало для героя», «Дни затмения», «Наблюдатель», тоже давал повод для серьезных дискуссий. Документалистика была прямо-таки сенсационной – вспомним хотя бы «Исповедь. Хронику отчуждения», первые антикультовые ленты. Наконец, важное место в кинопроцессе занимали фильмы, снятые с «полки». Да и градус общественной эйфории был настолько высок, что сама эта эйфория создавала иллюзию некоей новой структуры, уже возникшей в киноискусстве. Во всяком случае, было ощущение вектора, направления развития, и кое-кто из критиков на этом основании отвергал существование в нашем кино кризиса. Понятие «кризис» в том нашем разговоре употреблялось как конструктивное. Мол, кинопроцесс развивается нормально, по классической схеме: упадок – преодоление – развитие – подъем и т.д. Сегодня ситуация наглядно осложнилась. Спорить, есть кризис или нет, уже не приходится. Впору говорить о катастрофе... На фоне эскалации жанрового кино, – а мы к этому приговорены всем ходом культурного процесса, альтернативы у советского кино нет, если оно хочет выжить, – на фоне агрессивных нападков на авторское кино как на элитарное и антинародное ощутимое уменьшение удельного веса авторских фильмов в репертуаре должно быть нами оценено со всей доступной сегодняшней кинокритике объективностью. ... Вчера мы были внеэкономическим государством, жили в ситуации внежанрового кинематографа, пренебрегая интересами и потребностями широкой публики... Сегодня мы кинулись в другую крайность и готовы всю кинопродукцию сделать исключительно развлекательной, шоковой, эпатажной. Хотя давно известно: параллельное присутствие в кинорепертуаре высоких и низких жанров – единственно выгодная экономическая политика в кино» (Стишова, 1990: 29-30).

Кинокритик Л. Карахан в большей степени остановился на убедительном анализе кино/видеовливания западного кино на советскую аудиторию, подчеркивая, что «место кинопотока занимает сегодня видеопоток – по преимуществу американского производства. И роль этого видеопотока вовсе не ограничивается тем, что он удовлетворяет потребность в ярком, впечатляющем зрелище, развлечении. В настоящий момент он является крупнейшим импортером социальной стабильности, которая у нас в таком же дефиците, как мыло, порошок, мясо и т.д., и т.п. Потребность же массовой аудитории в символах социальной стабильности не менее, а может, и более велика, чем в мыле. В этом смысле американский видеопоток сегодня для нашей массовой аудитории почти как воздух. При этом надо учитывать, что если «железный занавес», наконец, откроется полностью и на Запад, в Америку, хлынет наш контрпоток – дешевая рабочая сила, социально-психологическая база для восприятия импортной, заемной стабильности как своей собственной значительно расширится» (Карахан, 1990: 33).

Дискуссия о кино тоталитарной эпохи

Не менее острой стала и дискуссия о кинематографе тоталитарной эпохи, проведенной журналом «Искусство кино» в 1990 году.

Здесь киновед К. Разлогов (1946-2021) обозначил в кинорепертуаре тоталитарной эпохи четыре группы фильмов:

«Первая группа – официальные выразители господствующей идеологии, «тоталитарное кино» в собственном смысле слова. Примерами такого рода могут

служить «Великий гражданин» или «Триумф воли». Вторую группу составляют фильмы не канонизированные, но тем не менее содержащие в себе, в своей структуре отпечаток типа художественного мышления, характерного для той или иной тоталитарной системы. Об этом могут говорить сюжетные коллизии и способы разрешения конфликтов, определенные визуальные конфигурации, принципы взаимоотношений изображения со звуком, наконец, музыкальные мотивы. В принципе перечень этот бесконечен, а конкретные варианты всегда индивидуально своеобразны... Третью группу составляют произведения, которые можно назвать «эскейпистскими» в собственном смысле данного термина: их авторы стремятся «бежать» от всемогущей системы в вымышленные или экзотические страны, в мир «чисто личных» чувств, в более или менее отдаленное прошлое. Побег этот чаще всего бывает иллюзорен, ибо не только господствующая идеология, но и господствующая поэтика как бы пронизывают многие из таких лент изнутри, даже помимо воли авторов. Яркие примеры здесь дают приключенческие и музыкальные фильмы. В четвертую группу входят произведения, направленные против тоталитарного режима. Если три первые группы можно в той или иной степени найти в любой, в том числе и самой демократической, социальнополитической системе в неизменной форме, то последняя группа под давлением извне претерпевает наиболее ощутимые трансформации: ведь тоталитаризм – по определению – не терпит открытого инакомыслия, и любой протест здесь неизбежно будет носить иносказательный, завуалированный, эзопов характер. Отсюда и великая художественная сила тех немногих произведений, которые все же аккумулируют потенциал неприятия, в отличие от блеклой однозначности «фильмов протеста» в плюралистических обществах» (Разлогов, 1990: 115).

Киновед и культуролог М. Туровская (1924-2019) считала, что «кино тоталитарной эпохи направлено на завоевание зрителя в пользу определенной идеологии. Это делалось разными средствами – иногда средствами тривиальных жанров, иногда средствами прямого идеологического воздействия. Но тем не менее в основе всегда лежало внушение этого образа мыслей. Это совсем не значит, что образ мыслей непосредственно усваивался, и что message фильма адекватен его восприятию. Но кинематография как целое, а не только как корпус фильмов, была направлена не на обслуживание, а на внушение. Начиная от организации (административный аппарат, цензура, рекомендательные списки, система «государственной» оценки и прочее) и кончая типологической структурой фильмов, она была сориентирована на эту функцию. ... устойчивая система ценностей. Тоталитарная система – манихейская, она всегда основана на противоположности «герой – враг»; на иерархии «герой – вождь» (как истина в последней инстанции); на примате сверхценной идеи над человеком» (Туровская, 1990: 111-112).

Киновед Н. Зоркая (1924-2006), споря со своими коллегами, решительно заявила, что, «тоталитарное кино и его особая эстетика существовали, более того – существуют поныне. Тоталитарный фильм возникает там, где кино сознательно выполняет идеологический заказ тоталитарного режима, подчиняет себя господствующим клише, мифам, вкусам, привычкам своего режима. Тоталитарный фильм – наивысшее, предельное, крайнее выражение ангажированного искусства – искусства, которое выполняет государственно-тоталитарный заказ» (Зоркая, 1990: 100).

Далее Н. Зоркая выделила черты и признаки тоталитарного фильма:

- «поскольку данное искусство, ангажированное античеловеческим режимом, и есть выражение «идеи вражды», то оно всегда реализует себя в конфликте, в резкой конфронтации двух лагерей. Один лагерь – это «наш» лагерь. Здесь – сфера самовлюбленного восторга. Убежденности в своей идеальности, сознания собственного превосходства над остальными государственными системами, любыми

странами, нациями, обществами, ибо у нас осуществлено полное благоденствие, и если бы не подлый враг, то наступил бы золотой век. Этот враг может быть разным. В советском кино это капиталистическое окружение, военный противник, политический противник, новый на каждом данном этапе. Он может измениться и из противника стать близким другом и наоборот – в зависимости от политической конъюнктуры. ... Итак: самовлюбленное прославление «своего» и очернение «чужого», враждебного на всех уровнях фильма, от основной сюжетной конструкции до физиономистики персонажей, до пейзажа, освещения – вот два первых признака тоталитарного фильма.

Третье. Это искусство демагогическое, фальшивое, поэтому антиреалистичное в своей исконной сути. Чем больше нищеты, чем больше грязи, бедности в обществе, тем больше помпы, лакировки и красоты на экране. ... Эмблематика изобилия, украшательство во всем. Вплоть до выбора природы, погоды. Дождь, плохая погода может быть только у врага. У нас же всегда рассвет, всегда солнце, у нас всегда красота. Тоталитарный режим любит красоту. Это эстетика открытки, тоже доведенная до логического предела.

Четвертое. Сюжет, способы нарративов сознательно примитивизированы. Четкая расстановка персонажей, конфликты доведены до предела. Нагнетение волнения всегда связано со злодейскими действиями врага и страданиями благородного героя» (Зоркая, 1990: 101).

Далее Н. Зоркая раскрыла суть возникновения кинематографического мифа о «вредителе», напомнив, что «вредитель» в истоках – это сказочный, фольклорный персонаж. И в замечательной работе «Морфология сказки» В.Я. Пропп раскрывает сущность этого сказочного персонажа, его функции, его роль в драматургии. Но одно дело – волшебная сказка. Другое дело, когда этот миф о вредителе становится основой государственной политики и искусства, что приводит к чудовищным последствиям» (Зоркая, 1990: 102).

Н. Зоркая была не согласна с тем, что существуют лишь две ипостаси врага: враг расовый (в нацизме) и враг классовый (в сталинизме), настаивая, что круг «вредителей» и «врагов» гораздо более широк»: «фабрикант, недорезанный буржуй, монархист, потом кулак, который припрятал хлеб, белогвардеец, который приехал из своего Парижа, чтобы нас ограбить. Потом это сын белогвардейца, который подложил бомбу. Потом это диверсант, это иностранный «спец», приглашенный на стройку завода, это, конечно, шпион. А потом, в позднее время, это инакомыслящий, диссидент, интеллигент. Так преобразуется фольклорная структура и через посредство лубка, «маскульта» приходит в тоталитарный кинематограф» (Зоркая, 1990: 102).

О проблемах кинокритики и киноведения

В период перестройки статьи о проблемах кинокритики и киноведения были, в отличие от периода стагнации довольно редкими гостями на страницах журнала «Искусство кино».

Теме не менее, кинокритик Л. Донец (1935-2016) с сожалением (и совершенно обоснованно) писала, что во второй половине 1980-х в СССР «появился клан молодых критиков, выработавший какой-то люмпенский, босяцкий стилек. Грубят – и все тут. «Кто был никем, тот станет всем». ... Но даже серьезная критика появляется подчас для того, чтобы себя показать, и вовсе отказывается от необходимости «На людей посмотреть». Понятно, что без субъективности просто нет критика. ... Прямо плакать хочется. Критик сам себе ставит задачи и говорит, что режиссер их не решает» (Донец, 1990: 47, 49).

Киновед М. Зак (1929-2011) был убежден, что в СССР конца 1980-х «просто замечательно развивается кинопублицистика. И не только количественно, но и

качественно. Публицистика прекрасна на экране. Но когда мы начинаем заниматься ею в киноведении, мне кажется, это плохо. Киноведение — совсем другая область. Публицистика в киноведении, как правило, превращается в декларацию, мешающую по-настоящему научно восстановить историю фильма как часть истории кино. Конечно, декларировать проще, чем вести изнуряющую изыскательскую работу» (Зак, 1989: 36).

В этой связи киновед Е. Левин (1935-1991) позитивно воспринял появление нового теоретического журнала «Киноведческие записки», где «социокультурный анализ сочетается с художественным... И социум, и культуру, и искусство, и художественную форму, и внутреннюю биографию кинематографиста исследователи рассматривают как процесс, который нельзя описать только в онтологических, или только в политико-идеологических, или только в мифологических, или только в аксиологических, или только в искусствоведческих, или только в психологических категориях. Нам представлены во многом новые методологические принципы историко-типологического и структурно-генетического изучения объекта как сложной динамической системы, противоречия внутри которой не отбрасываются, не упрощаются, а осмысляются именно как противоречия, объясняются в пределах системы и как ее свойство, поэтому авторские концепции непротиворечиво воспроизводят в теоретической форме многомерность и многозначность объекта, его типологию, структуру, генезис» (Левин, 1991: 109).

О документальном и научно-популярном кино

В отличие от прошлых десятилетий в эпоху перестройки о документальном, научном и научно-популярном кино в журнале «Искусство кино» писали нечасто.

Практически единственной теоретической статьей на эту тему была статья сценариста и киноведа А. Загданского (1919-1997) «Научное кино: что после свободы?» (Загданский, 1990: 96-100).

В начале своей статьи А. Загданский констатировал, что «исход главного сражения уже предрешен — марксистско-ленинское мировоззрение (вместе с вытекающим из него «единственно верным учением», под жестким излучением которого мы все выросли) ... уходит в безвозвратное прошлое, унося с собой не только миллионы человеческих жизней, но и наше некогда такое сладкое чувство, что мы живем в «самой-самой» стране» (Загданский, 1990: 96).

А затем в статье было выражено серьезное беспокойство о будущем документального и научного кино в СССР: «Энергия, обеспечившая прорыв неигрового кино в эти последние годы, — энергия ненависти. Ненависти к бесчеловечной, кафкианской системе, в которой одни, задыхаясь от удушья, прожили всю свою творческую жизнь, другие только начинали делать свои первые шаги. ... Этот энергетический выход агрессии по своей воле сопоставим с энергетической вспышкой революции. Еще вчера эта энергия находила отклик у зрителя. Сегодня... сегодня он уже устал, а главное, все что мог — понял! Сцена прощания затянулась. Что теперь? ... Не думаю, что неигровой кинематограф ждут счастливые времена. Мы все оказались в мучительной ситуации самоопределения, и, вероятно, немногие найдут ее разрешение. В научном кино и подавно. ... Столь незавидную роль мы обречены играть и впредь, если не решим двух стоящих перед нами задач: первая — телевизионный прокат, вторая — программное мышление» (Загданский, 1990: 97-99).

Феномен видео

Вместо привычных ранее статьей о телевидении журнал «Искусство кино» в киноперестрочные времена обратился к теме тогдашней новинки — видео.

Киновед С. Муратов (1931-2015) писал, что «видеокассета стирает грань между передачей и телефильмом, а завтра сотрет грань между экранным произведением и публикуемой периодикой. В некоторых странах уже выпускаются журналы с дисками- программами для владельцев персональных компьютеров... Нетрудно представить себе по аналогии видеокассетный журнал для любителей музыки или, скажем, для желающих специализироваться по учебному курсу в какой-нибудь узкой области знаний. Все более заметное перераспределение нашего времени в пользу аудиовизуальных средств не может не сказаться и на взаимоотношениях «читатель—литература» (Муратов, 1987: 109).

Теоретические статьи о зарубежном кино

По понятным идеологическим причинам самым инерционными по своим подходам оказались в «перестроечном» СССР публикации о зарубежном кино.

Вот почему весьма важной в этом контексте была статья кинокритика В. Матизена «Эхо почившей идеологии» (Матизен, 1989: 101-106), которая рецензировала сборник статей «Мифы и реальность. Вып. 10», изданный в 1988 году (Мифы..., 1988), авторами которого были кинокритики и киноведы В. Баскаков, Г. Богемский, Е. Карцева, Л. Маматова, Л. Мельвиль, А. Плахов, К. Разлогов, Н. Савицкий и др.

В. Матизен резонно напомнил, что «западное кино всегда было особой зоной советского киноведения, где действовали свои порядки, не менее строгие, чем правила поведения советского человека за границей. На этом «передовом крае идеологической борьбы» всегда было нечто вроде военного положения, при котором, как известно, разрешается и некоторая доля дезинформации» (Матизен, 1989: 101).

В. Матизен подчеркивал, что здесь основным правилом подачи материала было следующее: «все плохое — от буржуазной системы, все хорошее — вопреки ей. Следствие о неразрешимости: их проблемы нельзя решить при их строе. Следствие о темноте и ограниченности: кто не принимает предыдущего тезиса, тот представитель злых сил или буржуазно-ограниченный субъект (а в кинематографе — создатель мифов). Естественно, что вооруженные столь же передовой, сколь и научной теорией, отечественные киноведы-зарубежники не могли не чувствовать глубокого превосходства над западными деятелями киноискусства, у которых такой научной базы не было, а были в лучшем случае «субъективные убеждения», вольно или невольно отражавшие «точку зрения буржуазии». Постепенно сложился шаблон, по которому строится статья» (Матизен, 1989: 102).

В конце 1980-х ситуация стала меняться, в журнале «Искусство кино» «резко возросло количество материалов о зарубежном кинематографе, и его уже начали оценивать по заслугам. Пропало повсеместное осуждение всего западного. И это вполне можно назвать одним из самых важных прогрессов, к которым привела перестроечная программа» (Дмитриева, 2020).

Таким образом, «публикации о западном кинематографе на страницах журнала «Искусство кино» перестроечного периода признавали глубоко ошибочными существовавшие ранее «классовые» принципы оценки художественных фильмов, политику закупки и проката зарубежной кинопродукции. Коммерчески ориентированный зарубежный кинематограф являл собой образец для подражания: журнал рекомендовал отечественным кинематографистам брать на вооружение технические и финансовые приемы его производства, зрителям — рассматривать его героев в качестве нравственных идеалов. На замену отживающему свой век соцреализму и сиюминутной «чернухе» утверждался постмодернизм, упакованный в яркую обертку американской массовой культуры» (Шишкин, 2018: 48).

Примером новых теоретических тенденций по отношению к зарубежному кино можно назвать, например, статью киноведа О. Рейзен «Мы как шпионы. Образ агента КГБ в зарубежном кино» (Рейзен, 1990: 123-129).

Новые подходы к кинематографу «стран социалистической демократии» содержались в статье кинокритика С. Лаврентьева «Тугие узлы» (Лаврентьев, 1988: 143-152), где утверждалось, что «истинную целостность восточноевропейское социалистическое кино обрело именно тогда, когда национальные кинематографии получили возможность сбросить догматическую узду и стать, наконец, разными» (Лаврентьев, 1988: 143).

Выводы

Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «перестройки» (1986-1991) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- научно-публицистические статьи, написанные под влиянием перестроечных тенденций изменений в советском обществе, включая сферу кинематографа (Е. Громов, С. Добротворский, С. Лаврентьев, В. Фомин и др.).

- теоретические статьи, дискуссии, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, проблемы «Кино и зритель» и пр. (Ю. Богомолов, М. Зак, Е. Левин, И. Левшина, Н. Климонтович, Л. Маматова, М. Туровская, М. Ямпольский и др.);

- теоретические статьи о зарубежном кинематографе (С. Лаврентьев, В. Матизен, О. Рейзен и др.).

В целом же «Искусство кино» в 1986-1991 годах существенно отошел от бывших идеологических стереотипов советского киноведения и занял позиции радикального пересмотра истории советского и мирового кинематографа и объективной оценки современного кинопроцесса.

Acknowledgments

This research was funded by the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 22-28-00317) at Rostov State University of Economics. Project theme: "Evolution of theoretical film studies concepts in the 'Cinema Art' journal (1931-2021)". Head of the project is Professor A.V. Fedorov.

Литература

- V съезд кинематографистов СССР // Искусство кино. 1986. 10: 4-133.
Арабов Ю. Виват новые времена! // Искусство кино. 1991. 7: 9-16.
Богомолов Ю. Как накренить фразу? // Искусство кино. 1987. 10: 93-104.
Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино // Искусство кино. 1989. 8: 56-67.
Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино // Искусство кино. 1990. 2: 85-92.
В поисках новых ценностей // Искусство кино. 1990. 5: 29-50.
Вайсфельд И. Погорим начистоту // Искусство кино. 1986. 1: 122-128.
Громов Е. Свершения и обещания // Искусство кино. 1989. 10: 22-27.
Демин В. Взгляд в две дали // Искусство кино. 1988. 3: 4-22.
Дмитриева А. Киножурналистика и кинокритика СССР в период перестройки на примере журнала «Искусство кино» // Век информации. 2020. 4(13).
Добротворский С. Наследники по кривой // Искусство кино. 1991. 7: 25-29.
Дондурей Д. Не в деньгах счастье? // Искусство кино. 1989. 10: 3-12.
Донец Л. Кое-что о кинокритике // Искусство кино. 1990. 1: 46-53.
Дубровин А. Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 34-35.
Загданский А. Научное кино: что после свободы? // Искусство кино. 1990. 9: 96-100.
Зак М. Зритель как соавтор // Искусство кино. 1988. 5: 74-81.
Зак М. Кино «наше» и «не наше» // Искусство кино. 1989. 12: 93-100.
Зак М. Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 36.
Зоркая Н. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 3: 100-103.
Карахан Л. В поисках новых ценностей // Искусство кино. 1990. 5: 31-34.

- Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 111-120. 2: 109-117. 3: 100-112.
- Киселев В. Миф и мораль // Искусство кино. 1988. 6: 5-7.
- Климонтович Н. Любовь под березами // Искусство кино. 1988. 6: 78-87.
- Климонтович Н. Они как шпионы // Искусство кино. 1990. 11: 113-122.
- Кучкина О. Позабывшие истины. О категории художественного и еще кое о чем, с этим связанным // Искусство кино. 1987. 1: 7-16.
- Лаврентьев С. Тугие узлы // Искусство кино. 1988. 6: 143-152.
- Лаврентьев С. Туман после пейзажа // Искусство кино. 1991. 10: 106-115.
- Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба // Искусство кино. 1991. 9: 83-92.
- Левин Е. Киноведческие мечтания // Искусство кино. 1991. 3: 103-109.
- Левин Е. Пепел и огонь // Искусство кино. 1989. 8: 68-79.
- Левин Е. Пять дней в 49-м // Искусство кино. 1990. 1: 93-99. 2: 93-101. 3: 77-91.
- Левшина И. Три тезиса // Искусство кино. 1986. 12: 73-84.
- Маматова Л. Машенька и зомби. Мифология советской женщины // Искусство кино. 1991. 6: 110-118.
- Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов // Искусство кино. 1990. 11: 103-111.
- Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство // Искусство кино. 1991. 3: 88-97.
- Матизен В. Эхо почившей идеологии // Искусство кино. 1989. 12: 101-106.
- Миф и мораль // Искусство кино. 1988. 6: 5-23.
- Мифы и реальность. Вып. 10 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1988.
- Москвина Т. 80-е. Надо бы располовинить // Искусство кино. 2001. 1: 36-39.
- Муратов С. Videобум или третья экранная революция? // Искусство кино. 1987. 1: 98-110.
- Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 31-53.
- Плахов А. Легкость самообмана // Искусство кино. 1990. 10: 38-43.
- Разлогов К. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 115.
- Раппапорт А. Мифологический субстрат советского художественного воображения // Искусство кино. 1990. 6: 92-94.
- Рассадин С. Простак, или Воспоминания у телевизора // Искусство кино. 1990. 1: 14-30.
- Рейзен О. Мы как шпионы. Образ агента КГБ в зарубежном кино // Искусство кино. 1990. 11: 123-129.
- Стишова Е. В поисках новых ценностей // Искусство кино. 1990. 5: 29-31.
- Сурков Е. Кто мешает Ю. Богомолу накрывать фразу? // Искусство кино. 1988. 1: 54-65.
- Сурков Е. Что нам Гекуба? М.: Советский писатель, 1987.
- Толстых В. Размышления по поводу и без повода // Искусство кино. 1986. 8: 77-86. 9: 72-83.
- Туровская М. Женщина и кино // Искусство кино. 1991. 6: 131-137.
- Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 111-112.
- Федоров А. Неувиденные шедевры: еще или уже? // Искусство кино. 1987. № 3: 87-89.
- Фомин В. Кино и фольклор // Искусство кино. 1988. 5: 82-98.
- Фомин В. От человека к человеческому фактору // Искусство кино. 1989. 4: 78-87.
- Фрейлих С. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 113.
- Черненко М. «Мы будем петь и смеяться, как дети, или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино // Искусство кино. 1990. 11: 94-102.
- Шатерникова М. Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 48.
- Шемакин А. Превращение «русской идеи» // Искусство кино. 1989. 6: 40-51.
- Шепотинник П. Мемуарное время // Искусство кино. 2001. 2: 20-22.
- Шишкин Н. Журнал «Искусство кино» (1986–1991 гг.): реидеологизация сквозь призму зарубежного кинематографа // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. 3(78): 44-49.
- Шишкин Н. Реабилитация буржуазного кинематографа на страницах журнала «Искусство кино» (1986-1991 гг.) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2017. 11-12(72-73): 18-23.
- Ямпольский М. Как быть художником? Социальный статус кинематографиста и кинематографическое сознание // Искусство кино. 1990. 3: 25-36.
- Ямпольский М. Кино без кино // Искусство кино. 1988. 6: 88-94.
- Ямпольский М. Цензура как торжество жизни // Искусство кино. 1990. 7: 97-104.

Приложение. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1986-1991 годах

1986

25 февраля — 6 марта 1986 года: XXVII съезд КПСС.

21-28 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Алма-Ата).

Апрель: авария на Чернобыльской атомной станции.

13-15 мая 1986: V съезд кинематографистов СССР.

24-28 июня: Восьмой съезд писателей СССР.

Июнь: М. Горбачев объявляет о начале «перестройки».

Июнь: трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 долларов за баррель, отмеченных в предыдущем году, до 10 долларов), резко усилившее экономический кризис в СССР.

7-10 июля: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

11-12 октября: встреча М. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике.

4 ноября: открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене.

19 ноября: в СССР принят закон «Об индивидуальной трудовой деятельности».

Декабрь: возвращение академика А. Сахарова из ссылки в Москву.

1987

13 января: Постановление Совета Министров СССР «О порядке создания на территории СССР и деятельности совместных предприятий с участием советских организаций и фирм капиталистических и развивающихся стран».

27-28 января: «перестроечный» Пленум ЦК КПСС, постановивший развивать кооперативы и альтернативные выборы.

5 февраля: Постановление Совета Министров СССР «О создании кооперативов по производству товаров народного потребления».

28 марта -1 апреля: визит премьер-министра Великобритании М. Тэчер в СССР.

1 мая: В СССР вступил в силу «Закон об индивидуальной трудовой деятельности».

Май: Всесоюзный кинофестиваль (Тбилиси).

23 мая: отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории.

28 мая: восемнадцатилетний пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (он приземлился практически на Красной площади).

6-17 июля: Московский МКФ. Золотой приз: «Интервью» (Италия, режиссер Ф. Феллини).

22 октября: Иосифу Бродскому присуждена Нобелевская премия по литературе.

7 ноября: СССР торжественно отметил 70-летие установления советской власти.

1-10 декабря: визит М. Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности.

М.С. Горбачев объявлен на Западе Человеком года.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

1988

8 марта: семья Овечкиных предпринимает неудачную попытку захвата и угона пассажирского самолета из СССР на Запад.

13 марта: газета «Советская Россия» опубликовало письмо Н. Андреевой «Не могу поступаться принципами», в котором она фактически выступила против «перестройки».

15 мая: начало вывода советских войск из Афганистана.

Всесоюзный кинофестиваль (Баку).

29 мая – 2 июня: встреча М. Горбачева и Р. Рейгана в Москве.

Май: в СССР впервые опубликован роман Б. Пастернака «Доктор Живаго».

24-27 октября: визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля.

25-26 ноября: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

30 ноября: СССР отменил глушение радиостанции «Свободная Европа» на своей территории.

6-8 декабря: визит М. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения, стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.

1989

20 января: президентом США становится Дж. Буш-старший.

15 февраля: окончание вывода советских войск из Афганистана.

26 марта: первые в истории СССР альтернативные выборы делегатов на съезд народных депутатов СССР.

9 апреля: в Тбилиси советскими войсками с применением силы разогнан митинг, на котором собравшиеся требовали независимости Грузии.

18 апреля: Верховный Совет Литовской ССР провозгласил государственный суверенитет республики.

23 мая: указ о восстановлении советского гражданства режиссёра Ю. Любимова.

25 мая – 9 июня: I Съезд народных депутатов СССР. М. Горбачёв избран на пост Председателя Верховного Совета СССР.

4 июня: В Пекине разогнана студенческая демонстрация на площади Тяньаньмэнь.

4 июня: на парламентских выборах в Польше победила «Солидарность».

7-18 июля: Московский МКФ. Золотой Георгий: «Похитители мыла» (Италия, режиссер М. Никетти).

28 июля: Верховный Совет Латвийской ССР провозгласил государственный суверенитет республики.

Июль: журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ».

9 ноября: начало разрушения Берлинской стены.
10 ноября: свержение Т. Живкова в Болгарии.
24 ноября: победа «Бархатной революции» в Чехословакии.
26 ноября: победа антикоммунистической оппозиции на выборах в Венгрии.
12-24 декабря: II Съезд народных депутатов СССР. Съезд осудил пакт Молотова—Риббентропа (1939 года), а также советских войск в Афганистан и применение военной силы в Тбилиси 9.04.1989.
14 декабря: смерть академика А. Сахарова.
Декабрь: победа антикоммунистических сил в Румынии.
Многочисленные встречи М. Горбачева с западными лидерами (в том числе с президентом США Дж.Бушем-ст.) и его заявления о дальнейшем разоружении.
Массовые беспорядки в ряде союзных республик.
Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

1990

30 января: СССР дает согласие на объединение Германии.
27-28 февраля: Учредительный съезд Союза кинематографистов России.
25 марта: с целью остановить выход Литвы из состава СССР советские власти направляют в Вильнюс войска.
29 мая: Б. Ельцин избран Председателем Верховного Совета РСФСР.
12 июня: Принята Декларация о государственном суверенитете РСФСР. Введён приоритет российских законов над всесоюзным законодательством.
2-13 июля 1990 года: последний XXVIII съезд КПСС. В ходе съезда Б. Ельцин демонстративно объявляет о своем выходе из КПСС.
14-16 июля: СССР дает согласие на вхождение объединенной Германии в НАТО.
12 сентября: подписание договора об объединении Германии.
18 сентября: Газета «Комсомольская правда» опубликовала статью А. Солженицына «Как нам обустроить Россию?».
Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами.
М.С.Горбачёву присуждена Нобелевская премия Мира.
Массовые беспорядки в ряде союзных республик.
Союзные республики одна за одной объявили о своем суверенитете.
Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
Постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». 1990.

1991

16-19 января: война в Кувейте между США и Ираком.
20 мая: Верховный Совет СССР принял Закон «О порядке выезда из Союза Советских Социалистических Республик и въезда в Союз Советских Социалистических Республик граждан СССР», разрешавший свободный выезд граждан СССР за границу.
12 июня: Б. Ельцин избран Президентом РСФСР. Вице-президентом избран А. Руцкой.
1 июля: ликвидация военного блока стран Варшавского договора.
8-19 июля: Московский МКФ. Золотой Георгий: Пегий пес, бегущий краем моря (СССР-ФРГ, режиссер К. Геворкян).
19-22 августа: неудавшаяся попытка государственного переворота в СССР.
24 августа: М. Горбачёв подал в отставку с поста Генерального секретаря ЦК КПСС и призвал ЦК КПСС объявить о самороспуске партии.
Массовые беспорядки в ряде союзных республик. Ряд республик СССР заявили о своей независимости.
8 декабря: фактический роспуск СССР в результате «беловежских соглашений» между Республикой Беларусь, Российской Федерацией (РСФСР) и Украиной как государствами — учредителями Союза ССР, подписавшими Договор об образовании СССР (1922).
25 декабря: добровольная отставка М. Горбачева с поста Президента СССР, переход власти к Б. Ельцину.
26 декабря: официальная ликвидация СССР.
Мировые цены на нефть остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.