

Это русскоязычный вариант статьи, опубликованной на английской языке:

Fedorov, A., Levitskaya, A. Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal in the First Post-Soviet Years: 1992–2000. *International Journal of Media and Information Literacy*. 2022. 7(2): 355-397. https://ijmil.cherkasgu.press/journals_n/1670334669.pdf

Copyright © 2022 by Cherkas Global University



Published in the USA
International Journal of Media and Information Literacy
Issued since 2005
E-ISSN 2500-106X
2022. 7(2): 355-397

DOI: 10.13187/ijmil.2022.2.355

<https://ijmil.cherkasgu.press>



Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art Journal* in the First Post-Soviet Years: 1992–2000

Alexander Fedorov ^{a,*}, Anastasia Levitskaya ^b

^a Rostov State University of Economics, Russian Federation

^b Taganrog Institute of Management and Economics, Russian Federation

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) в первые постсоветские годы: 1992-2000

В данной статье мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) в первые постсоветские годы (1991-2000), когда его главными редакторами были Константин Щербаков и Даниил Дондурей (1947-2017).

В Таб. 1 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1992 по 2000 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии главных 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» (1992-2000): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал /учредители	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1992	Конфедерация Союзов кинематографистов и трудовой коллектив журнала «Искусство кино»	34,6-50,0	12	К. Щербаков	8
1993	Министерство культуры РФ, Комитет по кинематографии при Правительстве РФ, Конфедерация Союзов кинематографистов, А/О «Киноцентр»,	15,0-	12	К. Щербаков (№ 1-4) Редколлегия (№№ 5-6)	6

* Corresponding author

E-mail addresses: 1954alex@mail.ru (A. Fedorov), a.levitskaya@tmei.ru (A. Levitskaya)

	редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»	25,0		Д. Дондурей (№ 7-12)	
1994	Министерство культуры РФ, Комитет по кинематографии при Правительстве РФ /Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Союз кинематографистов России (№ 3-12), Конфедерация Союзов кинематографистов, А/О «Киноцентр» (№ 1-4), редакция журнала «Огонек» (№ 1-6), редакция журнала «Искусство кино»	10 *	12	Д. Дондурей	9
1995	Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	15
1996	Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино)/Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	35
1997	Министерство культуры РФ, Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	24
1998	Министерство культуры РФ, Конфедерация Союзов кинематографистов (№ 1-2), Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	7
1999	Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	9
2000	Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России)(№ 1-10), Служба кинематографии (№ 11-12), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	19

* Начиная с 1994 года тираж «Искусства кино» перестал официально указываться в выходных данных номеров. По данным, попавшим в интернет, тираж журнала с 1995 по 2000 год составлял примерно две тысячи экземпляров, то есть даже ниже, чем в 1930-х – 1940-х.

До мая 1993 года главным редактором журнала «Искусство кино» был К. Щербаков, который затем был назначен заместителем Министра культуры России. С июля 1993 года главным редактором «Искусства кино» стал киносociолог Д. Дондурей (1947-2017).

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» (Cinema Art): 1992-2000

История отечественного киноискусства

Статьи о советской киноклассике, опубликованные в период 1992-2000 годов, подвергали существенной ревизии прежние взгляды на творчество С. Эйзенштейна, А. Довженко, Д. Вертова и других знаменитых режиссеров (Добренко, 1997: 59-73; 117-131; 2000: 96-111; Клейман, 1992: 9-21; Клейман и др., 1996: 10-21; Левин, 1996: 27-33; Малькова, 1996: 66-72; Подорога, 1994: 90-102; «Прыжок» Вертова, 1992: 96-108; Рошаль, 1994: 104-113; Хохлова, 1992: 21-25 и др.).

В извлеченной из архива статье киноведа Е. Левина (1935-1991), к примеру, утверждалось, что «общая неверная позиция привела [С. Эйзенштейна] к антикультурной концепции искусства и зрителя, к убеждению, что просветитель во имя светлых идеи может обращаться со зрителями по своему усмотрению, ибо ведь он-то знает, что ему нужно, а зритель думать сам не должен. Так просветительство без верного понимания культуры и человека связывается с высокомерием, своеобразным аристократизмом, с презрением к массе, в сущности, с навязыванием идей, с тиранической нетерпимостью к другим идеям, с провозглашением исключительности своей концепции: единственно верная, научная, etc., а прочие — вранье... Диктатура, перенесенная в сферу культуры как результат бескультурья (не путать с необразованностью!), неизбежно изнутри разрушает культуру тоталитарностью однообразия, а культура — это прежде всего традиция, многообразие, терпимость и уважение к духовной самостоятельности личности. Вот почему долгие годы [С. Эйзенштейна] рассматривал искусство как насилие! ... Агрессивность была для [С. Эйзенштейна] сущностью нового искусства не по эстетическому недомыслию, а по общему пониманию социума, где насилие в ходе классовой борьбы вне всяких сомнений считалось единственной и универсальной формой существования, естественной системой отношений и законченной системой всех ценностей. Но ведь так понимали историю и современность тогда не все. Почему же [С. Эйзенштейн] не поднялся над временем, а весело растворился в нем, совпал с ним? Именно потому, что он был участником антикультурного движения. А почему он им стал? Причин много. И не последняя: склад характера, бунт против патриаршества в широком смысле, садистический комплекс, отсутствие художественных корней и личной позиции в культуре, честолюбие, желание выдвинуться, играть первую роль, лидерствовать — и все это вперемежку с пламенным энтузиазмом, с верой в народ и в революцию, с желанием творить для миллионов, раствориться в них, с поисками своих корней, родственных традиций» (Левин, 1996: 33).

Точка зрения о том, что С. Эйзенштейн — гениальный художник, «сознательно заключивший союз с силами зла», обсуждалась и в дискуссии о его творчестве, развернутой журналом «Искусство кино» в 1996 году (Клейман, Косолапов, Сиривли, 1996: 10-21).

Довольно жестко о творчестве еще недавно столь превозносимого «поэта экрана» А. Довженко писал киновед Е. Добренко, считавший, что если к его фильмам (особенно последнего периода) отнестись без прежнего «придыхания», то «блистающий мир» Александра Довженко предстанет перед нами во всей своей зияющей пустоте» (Добренко, 1997: 73).

В немислимом прежде ракурсе по отношению к советской киноклассике была написана статья С. Гурко «Эротические фильмы Пудовкина» (Гурко, 1993: 61-64), где выдвигалась смелая версия, что «Простой случай» и «Возвращении Василия Бортникова» — «это действительно два эротических фильма, в том смысле, что они ориентированы на

привлечение моей эмоции, на захватывание меня целиком и предлагают мне, с одной стороны, потреблять их, с другой же стороны, сами меня потребляют» (Гурко, 1993: 61).

В 1990-е годы журнал «Искусство кино» неоднократно возвращался к творчеству И. Пырьева (1901-1968) и Г. Александрова (1903-1983).

Киновед Е. Добренко писал, что «Иван Пырьев создал в сталинскую эпоху не фильмы, но — жанр. Мало того, Пырьев создал свое пространство, но, будучи талантливым и страстным мифологом-сказочником, он создал и свою мифологию советского пространства. Эти пространственные модели проросли в пырьевских фильмах из удивительной социальной отзывчивости их автора, из его поистине безукоризненного культурного чутья, что почти всегда определялось словом «конъюнктурность» и что может показаться странным в контексте разговора о Пырьеве, фильмы которого в современном сознании являются едва ли не синонимом кича и грубой безвкусицы. Но и эта знаменитая пырьевская безвкусица и часто чудовищная ходульность его режиссерских решений, думается, также были результатом его культурной сверхчуткости. Пырьев, по всей видимости, действительно не обладавая художественным вкусом, никогда не изменил органически присущему ему чувству времени» (Добренко, 1996: 109).

Анализируя фильм Г. Александрова «Цирк»(1936), кинокритик К. Добротворская отмечала, что «основа коллективного мировоззрения 30-х годов — действительность, превратившаяся в миф, а один из доминирующих мотивов этой мифологии — наступление «золотого века». Бессмысленно говорить о противоречии между реальностью и ее экранным отражением — форма условности заложена уже в самом сознании времени. На этом пути отбрасываются традиционные жанры, объявленные буржуазным пережитком уже теоретиками 20-х годов. Потребности зрителя и стереотипы его восприятия запрограммированы идеологической реальностью, а формально-мифологическую систему предлагает сама жизнь. При этом жанровые механизмы продолжают действовать, производя специфические образования: историко-революционный фильм, «веселую» комедию с коллективным положительным героем, оборонный фильм. Своеобразие фильма Г.В. Александрова «Цирк» на этом фоне заключается в том, что сформированная как бы вне поля культуры советская мифология «встречается» здесь с культурной мифологией традиционного жанра мелодрамы, включающей фильм в ряд общекультурных архетипов и ассоциаций» (Добротворская, 1992: 28).

Обращаясь к последнему игровому фильму Г. Александрова — «Скворец и Лира» (1974) — киноведы М. Кушниров и А. Шпагин очень точно подчеркнули, что в нем режиссер Г. Александров и актриса Л. Орлова создали «последнюю и самую откровенную вариацию на излюбленную свою тему — «мир нашей мечты». Его идеальность подчеркнута прежде всего отсутствием в нем времени — ощущения «начал» и «концов». Мы имеем здесь три впечатляющих своей протяженностью хронотопа: трехчасовой хронотоп самого фильма, длительный хронотоп происходящего в фильме действия (40—70-е годы) и некий хронотоп вечности, в котором пребывает героиня Орловой, оставаясь «вечно молодой» во всех эпохах. Это и вправду жутковато — как всякое чувство безвременья, бездны. ... Сам того не желая, Александров зеркально отразил феномен советского сознания и подсознания. ... Этот мир — в своем идеальном состоянии — не предполагал в обитателях каких-либо истинных, немашинальных страстей, увлечений, приоритетов... кроме одного, быть среди избранных властью — в первую очередь, а соответственно — богатством, славой, почетом. Но уж никак не идеологией. В таком мире старалась жить вся наша элитарная сфера, строящая для себя рай на земле и одновременно не устававшая бороться с тем, что этот «рай» обеспечивало должным комфортом и «законностью» — тлетворным влиянием Запада. ... И действительно: единственной живой целью всех этих шпионских игр и политических хитросплетений было только одно: дать возможность прекрасной женщине и ее избраннику пожить в соответствии со своими амбициями и сокровенными желаниями. Среди банкиров, генералов, аристократов, министров-капиталистов. В шикарных особняках, старинных замках, фешенебельных отелях. В живописнейших уголках Европы» (Кушниров, Шпагин, 1993: 11).

Неординарным был и киноведческий взгляд на творчество ведущих советских кинематографистов 1960-х — 1970-х годов.

Литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) анализировал религиозные мотивы в творчестве В. Шукшина, подчеркивая, что «недаром сделался Василий Шукшин

знаковой фигурой русского самосознания, тысячу лет разрывающегося между материнской, женственной, во Христе воплотившейся «ласковой» человеколюбивой культурой и отцовским крутым, воинским, бунташным, не поддающимся никакой «ласке» мужским нравом» (Аннинский, 1990: 90).

Литературовед И. Золотусский писал, что в своих фильмах «цивилизации Тарковский предпочитает культуру. По его мысли, божественный замысел более всего выявляет себя именно в ней: в Евангелии, которое он считает величайшим творением поэзии, в музыке, в живописи. В центре сближения этого замысла с человеком стоит образ, который, в отличие от символа, нельзя постичь до конца. Конечно, такая трактовка весьма далека от церковного толкования христианства. Но художник не в состоянии высказать свой взгляд на идею Бога иначе как через краски, звуки или молчание пленки. Тарковский своим опытом подтвердил это. И пусть ортодокс скажет, что тут не чистая вера, а «смещение», — иного пути постижения Бога у художника нет» (Золотусский, 2000: 69).

Музыковед С. Саркисян была убеждена, что «особенности подсознательного мира параджановского творчества — в развитой системе мифологического мышления, причем архетипического мышления, а не конкретно национального. ... Методологический подход Параджанова к фактурности аналогичен описанному музыкальному. Компонировка кадров в его фильмах может быть проанализирована через призму музыкальной фактуры. В экспозиционных эпизодах Параджанов предпочитает использовать тип мелодической фактуры, позволяющей индивидуализировать отдельные линии образных или предметных рядов, переключая внимание зрителя с одной на другую. «Перескоки», фиксация зрения на разных объектах естественны для кинематографа и не выглядят столь резким приемом развития материала, как в музыке. Полифонический и гармонический типы фактуры, используемые для развития или разработки материала, являются более излюбленными для Параджанова. ... Сергей Параджанов вошел в историю кино как реформатор его языка. Преодолевая литературную повествовательность, он привнес в свои фильмы поэтику живописи, музыки, хореографической и пантомимической пластики, тем самым обогащая кинематограф новыми закономерностями синтеза искусств» (Саркисян, 1995: 140, 142, 145).

Новый киноведческий ракурс был представлен в журнале «Искусство кино» и по отношению к творчеству Л. Гайдая (1923-1993).

Киновед М. Зак (1929-2011) настаивал на том, что в комедиях Л. Гайдая «традиционные «маски» только по видимости оставались неизменными, на самом деле они менялись, двигались в сторону объемных комедийных характеров. Энергия движения проистекала из нашего образа жизни, их экранные биографии были по-своему типологичны. Бывалый, Балбес и Трус, как и все советские люди, в поте лица добывали свой хлеб, работали не покладая рук, хотя их «профессии» и не значились в социальном реестре. Эта троица была комической проекцией весьма серьезных забот и проблем» (Зак, 1996: 19).

А кинокритик С. Добротворский (1959-1997) был уверен, что «Гайдай, никогда не объяснявший собственное творчество, относился к кино совершенно по-хичкоковски. То есть, если вспомнить известную сентенцию Хичкока не как к куску жизни, а как к куску торта. Только такое, вполне циничное, отношение способно породить неизбежную «приятность» кинофактуры, повышенный игровой тонус и техническую сделанность изображения как безусловную и достоверную» (Добротворский, 1996: 13).

На этом «монографическом» и тематическом фоне кинокритик Ю. Богомолов решился на смелые обобщения, отважившись опубликовать на страницах «Искусства кино» инновационный «Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы» (Богомолов, 1995: 16-23).

В этой статье Ю. Богомолов убедительно доказывал, что «дореволюционное кино в России (как и во всем мире) было фольклорно-мифологическим (в просторечии того времени — ярмарочным). И в этом смысле оно было коллективно-бессознательным художественным творчеством. Оно еще не было в полной мере индивидуально-авторским. Вследствие этого на экране господствовали архетипические герои, архетипические мотивы и массовые, «низкие» жанры» (Богомолов, 1995: 17).

Однако далее, постепенно «коллективно-стихийное мифотворчество трансформировалось в индивидуально-авторское. Рядом с ярмарочным аттракционом, вместе с ним (но не вместо него) и непосредственно из него рождается зрелище, оказавшееся способным оформить неясные мечты толпы о счастье, ее подспудные

представления о красоте, благородстве, ее социальные комплексы, гуманистические инстинкты и политические рефлексы. И зритель постепенно начинает различать ленты не только по жанровой принадлежности, по именам киногероев (как правило, архетипических), но и по принадлежности индивидуально-авторской, то есть режиссерской. Именно тогда начинают проступать очертания того явления, которое много позже будет обозначено как «авторское кино» (Богомолов, 1995: 17).

Ю. Богомолов обосновал версию, что «противостояние индивидуально-художественного сознания и коллективно-мифологического подсознания в значительной степени определяет характер развития эстетических мотивов в мировом кинематографе вообще и в советском — в частности», но именно в России революция 1917 года придала этой «коллизии исключительную напряженность, придала ей нехарактерную для других кинематографий конфликтность» (Богомолов, 1995: 17), которая вскоре и проявилась в фильмах лидеров советского кино 1920-х: С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и др.

Оценивая ситуацию в советском кинематографе 1930-х годов, Ю. Богомолов приходил к выводу, что в этот период «во-первых, мифомир насквозь материален и чувствен. В нем все ментальное вещественно. В нем метафоры, тропы, отвлеченные понятия — вещи, физические существа. Сон — существо. И смерть — существо. И память — существо. В виду этого все сверхъестественное — естественно, условное — безусловно. Во-вторых, основанием и следствием мифомира является абсолютная свобода желания. Далее — свобода обращения со Временем и свобода перемещения в Пространстве. Свобода от моральной тенденциозности. Мифоздание — это в известном смысле перевернутое мироздание. То, что в последнем считалось надстройкой, приобретает значение базиса, а то, что называлось базисом, оказывается совершенно призрачной надстройкой» (Богомолов, 1995: 19).

В этой связи киновед В. Михалкович (1937-2006) писал, что «миф Иосифа Виссарионовича как Отца народов не наваждение, не злостное изобретение Системы (именно так, по Кассиреру, изготавливаются и функционируют политические мифы); этот миф — фольклорного происхождения. В искусстве и прессе 30-х годов Иосиф Виссарионович обретает все черты фольклорного Предка» (Михалкович, 1996: 111).

А кинокритик С. Добротворский утверждал, что «миф — прямой и естественный продукт тотального реализма, объявляющего действительность завершенной и застывшей. Обращаясь к эстетике 30-х годов, мы обнаруживаем в ней именно такую стабильную космогоническую модель мира, где находится место для демиурга-основателя (Ленин) и его заместителя на земле (Сталин), где присутствует миф творения (революция и гражданская война) и наступившего «золотого века» (современность), где формируется пантеон героев и их антагонистов (миф «вредителей»). Сама идеология становится мифологией, формируя особого рода мироощущение, близкое к архаическим представлениям о мире и месте человека в нем. В этой ситуации идеология поглощает и историю, переписывая ее сообразно требованиям «социального заказа» (Добротворский, 1992: 25).

А далее, «в послесталинскую эпоху, по мере того как мифократия дряхлаела, а мифомир все больше утрачивал свою былую монолитность, явились и возможности легального художественного диссидентства, первым проявлением которого стал так называемый оттепельный кинематограф. То был настоящий подъем авторского кинематографа» (Богомолов, 1995: 21).

Анализируя кинематографические тенденции в советском кино 1970-х годов, Ю. Богомолов обращал внимание читателей на обилие экранизаций классических литературных произведений в эту «застойную» эпоху объяснялось тем, что «для крупных мастеров классика служила не просто укрытием от иссушающих мысль и чувство идеологических догм, но и орудием полемики (нередко бессознательной) с установочными клише социалистического гуманизма и советского патриотизма» (Богомолов, 1995: 23).

Кроме того, в это время проявилась и другая тенденция — «её можно назвать скрупулезным или педантичным историзмом в сочетании со столь же скрупулезным и столь же педантичным психологизмом. Самым показательным в этом отношении примером можно считать фильмы Алексея Германа... Историческая достоверность и дотошность в изображении минувшего времени — это нечаянный и опасный вызов социальным мнимостям и моральным двусмысленностям того настоящего времени, коим датировалось рождение картин» (Богомолов, 1995: 23).

С такой точкой зрения был в целом согласен и кинокритик, режиссер М. Брашинский, считавший, что в СССР 1970-х «идиллический «чеховско-гончаровский» стиль был настолько чистым, что позволял развернуться в сфере духовности, психологии и морали вообще, не прибегая к идеологии, — этого-то советское ретро и добивалось. Не состоять, не участвовать, а уйти в психологическую деталь, во вневременное переживание, в солнечные зайчики на незадернутых гардинах, в пряную выразительность стиля модерн. Надо сказать, что получалось это у наших ретромейкеров превосходно» (Брашинский, 1999: 92).

В этом контексте киновед О. Аронсон писал, что «есть какой-то особый реализм «советского фильма»... Реализм не как направление в искусстве и не мимикрирующий «под реальность» стиль, а особая ситуация, может быть, социальная — или скорее всего социальная, — которая находит свое воплощение в незначительных деталях самого изображения. Незначительность их в момент просмотра фильма обусловлена их привычностью, сформировавшимся уже автоматизмом их невидения, работающим механизмом исключения. Результат этой невротической социальности, превращенной в изображение, причем изображение тлеющее, выцветающее, исчезающее в сам момент восприятия, оказывается удивителен и странен: образ «советского фильма» словно лишен самого главного — ощущения видимости, возможности связать его с неким представимым целым. Этот образ распадается на серии из названий конкретных фильмов конкретных режиссеров, на редкие стилистические и изобразительные удачи. Каждый из нас может легко перечислить эти отдельные эпизоды той киноэпохи. Но они остаются всего лишь фактами, теми самыми исключениями, из которых потом делается история. Например, история кино» (Аронсон, 1996: 147).

Писатель и публицист Д. Быков в своей статье подверг резкой ревизии одну из флагманских тем советского кинематографа — труда, подчеркивая, что «главная задача всего советского искусства — и киноискусства прежде всего — была в том, чтобы доказать, будто радость может доставлять и занятие, вменяемое в непременную обязанность. Более того: именно обязательность процесса и должна была вызывать радость — восторг от слияния с неким коллективным телом и коллективным делом. Здесь тоже есть момент здравый, поскольку именно прежде всего труд позволяет осуществить то коллективное слияние, которое на какое-то время действительно способно спасти от экзистенциального одиночества. Труд был патентованным средством от рефлексии, панацеей от избыточных размышлений, и в этом смысле он исправно выполняет свою роль во всех советских картинах... Идея соревнования есть интуитивная попытка заменить альтруистический мотив труда эгоистическим — желанием первенства и славы. Это не так глупо. Трудиться из альтруистических соображений могут только подвижники и святые, трудиться же из эгоизма может всякий нормальный человек, и ему не может не доставлять радости апофеоз всенародного признания. На такие апофеозы советское кино 30-х годов не скупилось» (Быков, 1996: 123-124).

Далее Д. Быков показывал, что тема труда постепенно трансформировалась, и «оттепельный» советский кинематограф 1960-х поэтизировал «процесс труда, отказываясь от пафоса надрывной героики и подменяя его более цивилизованной лирикой. ... Из дела сначала героического, а потом праздничного труд становится делом романтико-поэтическим, и оттого его изображение либо принимает нарочито театральный, условный характер..., либо усиленно разбавляется пейзажем, благо таежные стройки тому способствуют» (Быков, 1996: 123-124).

А потом, как верно доказывал Д. Быков, в 1970-х — первой половине 1980-х трудовая кинотематика подверглась существенной коррозии: стал «очевиден мировоззренческий кризис с виду благополучного пролетария, которому труд уже не доставляет ни радости, ни сознания своего героизма. ... Труд как процесс монотонный, утомительный и в конечном счете бесплодный в полной мере показан в кинематографе 70-х, где герои исправно трудятся, выполняя установку правящей идеологии, но труд этот уже не приносит им ни радости, ни удовлетворения, поскольку не снимает традиционной психологической проблематики» (Быков, 1996: 125).

В этом контексте кинокритик В. Матизен дал развертку советской эрзац-жанровой «производственно-трудовой» киносхемы, которая выглядела следующим образом: «1) герой приходит на производственный объект «со стороны», обычно в результате «нового назначения»; 2) замечает на объекте «отдельный недостаток» и пытается его устранить; 3)

сталкивается с противодействием антагониста—«вредителя» или консерватора; 4) встречает помощника и преодолевает противодействие; 5) производит искомое улучшение объекта» (Матизен, 1993: 125).

Киновед В. Фомин сетовал, что в период «перестройки» в советском кино, по сути, остались неиспользованными зрелищные возможности фольклорных традиций: «Не только «авторское» кино, но и фильмы популярных зрительских жанров не угадали или не захотели принять истинный социальный заказ своей аудитории. Перестроечное кино не нашло в себе достаточно сил, мужества для противостояния трагической реальности. За редким исключением оно оказалось во власти тех же разрушительных настроений отчаяния, ужаса, пессимизма, которые захлестнули общество. Вместо того чтобы противостоять сгущающемуся мраку, перестроечное кино само продолжало нагнетать и усугублять его, как правило, ограничивая свою задачу поверхностным живописанием ужасов и кошмаров рухнувшей советской цивилизации. Зритель уже бежал из кинотеатров, а детективы, мелодрамы, боевики про всеильную мафию столь же упорно и слепо продолжали сыпать соль на и без того кровоточащие раны, нагнетать страх, отчаяние и отвращение к жизни. Людям нужна была в эти годы Сказка — озорная, добрая, полная веры в жизнь, в победу добра. Именно в эти годы нашему кино могли бы пригодиться уроки фольклорной культуры, ее духовный и эстетический опыт противостояния суровой реальности. К сожалению, этого не произошло...» (Фомин, 1997: 49).

Часть журнальных статей на тему истории кинематографа было посвящено дореволюционному периоду (Казакова, Казаков, 1995: 62-68; Туровская, 1997: 108-113; Янгиров, 1995: 56-61), Великому Немому 1920-х (Михалкович, 1995: 4-9; 218-221; Нусинова, Цивьян, 1996: 30-26; Туровская, 1997: 108-113), звуковому кино 1930-х (Добренко, 1996: 97-102), феноменологии советского кино (Аннинский, 1996: 95-96), запрещенным цензурой советским фильмам (Марголит, Шмыров, 1992: 26-36), идеологической киномифологии (Матизен, 1996: 141-143), темам героизма (Добротворский, 1996: 113-116), шпионажа (Цыркун, 1996: 131-134) и любви (Абдуллаева, 1996: 135-140), Ленину, как герою кинематографической оттепели (Марголит, 2000: 84-94) и т.д.

Весьма характерной здесь представляется статья кинокритика Е. Стишовой «Приключения Золушки в стране большевиков» (Стишова, 1997: 99-107), где она резонно подчеркивала, что в советском кинематографе, как и в целом в культурной политике СССР «праобраз Золушки, как знак угнетенной женщины, освобожденной советской властью для новой счастливой жизни, был актуализирован в сознании становящегося общества с подачи самого вождя революции, когда тот бросил свою неосторожную реплику про кухарку, которой неслабо государством руководить» (Стишова, 1997: 99-100).

Проблема киномифологии в ее конкретном преломлении затрагивалась и в статье кинокритика С. Добротворского (1959-1997) «Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма» (Добротворский, 1992: 22-280), где по отношению к советскому искусству 1930-х предлагалось «конкретизировать широко бытующий ныне термин «мифотворчество» в понятии «тотального», «всеобщего» реализма. Здесь обнаруживается главная характеристика реалистического метода — его претензия на абсолютную и окончательную достоверность изображаемого, обязательного для всех правдоподобия, что в принципе характерно для классического мифа, трактующего мир в безусловных, совершенных формах, превосходящих опыт и логику. «Чапаев» братьев Васильевых — впечатляющий пример полностью реализованных возможностей тоталитарной эстетики» (Добротворский, 1992: 22).

Новый взгляд на советское кино 1930-х – 1950-х годов, предназначенное для детской аудитории, был представлен в статье кинокритика В. Притуленко (Притуленко, 1993: 98-107). Она отметила, что этих фильмах для детей доминирует «культовое благоговение перед живыми «богами» — членами правительства или, на худой конец, «полубогами» — ударниками, стахановцами, рекордсменами, которые олицетворяли возможность «светлого пути» для каждого рядового гражданина» (Притуленко, 1993: 99).

Именно в такого рода лентах была ярко большевистская мораль — «искаженная, спародированная христианская мораль: мало увидеть бревно в своем глазу, его необходимо обнаружить в глазу брата... По большей части его «принципиальность» (особенно в фильмах 30-х годов) распространяется на отношение ко взрослым, в основном — к родителям. Это чудовищное по сути искажение вековой морали подается как необходимая составляющая

новой ментальности. Цель проста и очевидна: тоталитарный режим по природе своей обязан проникать всюду — в том числе, и в семью. Поэтому семья стирается в сознании как ценность. В кино это не всегда делается прямо и откровенно. Очень часто действие происходит в коллективной, внесемейной среде: в детском доме, коммуне, пионерском лагере, школьном классе. Таким образом, семьей становится коллектив... Если же конфликт разворачивается в семье, то в подавляющем большинстве случаев он имеет разрушительную силу» (Притуленко, 1993: 100-101).

Можно, наверное, согласиться с тем, что вплоть до начала 1960-х годов «юному зрителю постоянно внушалось: «единица — ноль». Десятки сюжетов варьировали конфликт зарвавшегося одиночки с коллективом. Пожалуй, ни один постулат (за исключением сакраментального «бди!») не вдалбливался в детские головы с таким постоянством, как категорическое требование ни под каким видом не отрываться от большинства. Любая устремленность к самостоятельному проявлению личности рассматривалась как противопоставление себя большинству для всех и каждого подчиненность его интересам и равная для всех возможность быть раздавленными, перемолотыми при малейшей попытке личного противостояния» (Притуленко, 1993: 102).

Мы согласны и с мнением В. Притуленко о том, что «тоталитарная идеология кажется притягательной еще и в силу того, что зиждется словно бы на здоровой основе. Однако общепринятые нравственные нормы она отражает как в кривом зеркале. Если, скажем, патриотизм — это любовь к Родине, а значит, служение по зову совести, тоталитарный строй требует не столько любви к отечеству, сколько к политической системе и правящей партии. Патриотическое воспитание, таким образом, становится демонстративной пропагандой, открытой вербовкой под знамена Системы, темные стороны которой постоянно скрываются. Но при том, что мир на экране 30—50-х годов предстает стабильным, радостным и лучезарным, он постоянно подвергается проискам скрытых врагов» (Притуленко, 1993: 104).

В журнале «Искусство кино» 1990-х публиковалось немало кинокритиков и киноведов относительно молодого поколения. Однако и «старая киновардия» шестидесятников не сдавала свои позиции. Так культуролог и киновед М. Туровская (1924-2019) именно в 1990-е опубликовала в этом издании одну из лучших своих работ по истории советского кинематографа: «Фильмы холодной войны» (Туровская, 1996: 99-106).

В ней она напомнила читателям, что «кинематограф как госмонополистическая отрасль культуры должен был откликнуться — и откликнулся — на стиль советской империи. Существенную часть продукции составил костюмный, историко-биографический фильм о национальном гении... Хотя картины о «холодной войне» в темплане предлагали как бы остросовременный, публицистический контрапункт картинам историческим, на самом деле они представляли ту же костюмную, обстановочную часть репертуара. Между газетной, агитационной остротой задачи и индивидуальным почерком режиссера (а эти фильмы ставили мастера) лежал слой идеологически эстетических стереотипов, очень точно датированных последней «пятилеткой» сталинского правления. Агитзадачей фильмов было представить вчерашнего союзника по антифашистской борьбе в качестве врага. ... Отождествление американцев с нацистами — единственная «тайна» всего пакета фильмов «холодной войны» (Туровская, 1996: 100).

С другой стороны, «то, что мы знаем теперь об отношениях в верхних эшелонах власти, — продолжала И. Туровская, — грубее и страшнее вымышленных свар «акул капитализма». Но атмосфера взаимной подозрительности, хамства, цинизма, страха, сообщничества и разобщенности, окрасившая последние годы сталинизма и полностью вытесненная из отечественной «темы», могла реализоваться лишь в конструкции «образа врага». Возможность говорить без обиняков об опытах на человеке, провоцировать беспорядки и аресты, шантажировать друг друга была реальным следствием тоталитарных режимов, истощением культурного и морального пласта, природных ресурсов человека» (Туровская, 1996: 106).

Обращаясь к истории советского кино 1970-х годов, литературовед и культуролог М. Липовецкий повергал ревизии образ главного героя знаменитого сериала «Семнадцать мгновений весны» (1973), объясняя его «долгоиграющую» популярность: «Штирлиц недаром вошел в фольклор и недаром пережил породившую его эпоху. Этот персонаж оформил парадоксальный архетип ненашего нашего. Главное в Штирлице — противоречие между тем, что мы знаем о нем, и тем, как он себя ведет. Мы знаем, что он «наш» и что он

работает на «нас». Но при этом во всем — в том, как сидит на нем штатский костюм или ээсовская униформа, в том, с каким достоинством он разговаривает с начальством, как ездит на машине, как пьет кофе и коньяк, и, конечно, в том, как он изящно курит... — во всем этом чувствуется не наш, западный человек, а точнее, то, как этот западный человек рисовался на советской коллективной подкорке. ... Штирлиц воплотил и такую западную черту, как рациональность (все помнят, как он перебирает спички) при максимально приглушенной эмоциональности (встреча с женой) — архетипически эквивалентной «русскости». ... Акцентированная «ненашесть» Штирлица выражается и в том нескрываемом восхищении, с каким камера следит за ним в барах, где он посиживает, на чистых улочках, по которым он гуляет, в служебных и домашних интерьерах, в которых проходит его жизнь. При этом мы почти забываем о том, что дело происходит в конце войны, под бомбами и т.д. Здесь возникает характерное для мифа опустошение формы, то, что Ролан Барт называл «убыванием историчности»: в мифе о Штирлице исчезает разрушенный Берлин и вообще поражение того самого «орднунга», который так настойчиво эстетизируется» (Липовецкий, 2000: 73-74).

Всё это, по мнению М. Липовецкого, «позволяет увидеть в Штирлице и второй архетипический план, использующий модель шпиона как метафору: этот герой создавал символическое алиби идеального советского интеллигента, обосновывая и героизируя его метафизическую непринадлежность той системе (не нацистской, а советской, конечно), которой он физически и исторически принадлежит, его бережно культивируемую «ненашесть», которая, в сущности, бессмысленна и пуста вне гравитации «нашеести». ... Одним словом, Штирлиц — идеальный медиатор, соединивший западный и родной советский мир... Он наглядно доказывал, что возможно совместить служение «нашему» с бытием «по-нашему», можно служить, но не принадлежать, и, наоборот, можно принадлежать, но служить чему-то другому. ... Вся эта мифология Штирлица оказалась удивительно востребованной именно сегодня, когда практические попытки соединить навыки советского бытия («нашего») с западным стилем и отношениями («нашим») обнаружили свою, мягко говоря, проблематичность, когда перестроечная мечта о том, что Россия немедленно станет Америкой, если избавится от коммунистов у власти, многократно и болезненно доказала свою несостоятельность. На руинах этих утопий архетип Штирлица приобрел небывалую актуальность» (Липовецкий, 2000: 74).

Теоретические киноведческие концепции

Статьи по теории кинематографа в журнале «Искусство кино» в первые постсоветские годы появлялись довольно редко.

Кинокритик В. Матизен предложил читателям «Краткий курс паратеории советского кино» (Матизен, 1993: 122-126), напомнив, что, начиная с 1960-х советская «бюрократия разрешила вульгарно подслащивать идеологические пилюли. Разумеется, это не могло не сказаться на качестве партийности. Типичный пример такого вырождения (не без тлетворного западного влияния) — историко-революционные фильмы, превратившиеся в обыкновенные боевики, где «наши» побеждали за счет меткой стрельбы и коварной игры с врагом, а не с помощью всемогущих-потому-что-верных идей автора «Партийной организации и партийной литературы». К середине семидесятых годов в результате размывания единого партийного русла в советском кино образовалось три классовых потока: «партийное» воспитательное кино (ВК), «авторское» интеллигентское кино (ИК), «жанровое» демократическое кино (ДК). (Заметим, что самым мощным был поток «серятины», или «светлухи», возникший в результате смешивания этих органически несоединимых субстанций и занимавший до четырех пятых репертуара)» (Матизен, 1993: 122).

Далее В. Матизен дал довольно четкие определения выделенных им понятий: «ВК может быть определено как эрзац-народное. Оно так же предпочитает ответ вопросу, результат — процессу, оптимизм — пессимизму, простоту — сложности и ясность — туманности. ... ИК соответствует той инновационной функции, которую выполняет интеллигенция в обществе: это искусство сомнений и мучительных раздумий, последних вопросов и поиска смысла жизни. Оно вечно ищет и не находит, отрицает самое себя и время от времени сбрасывает предков с корабля современности. ДК, напротив, есть искусство утверждения старого и повторения пройденного. Оно предпочитает правде вымысел, отражению жизни в формах самой жизни — откровенную условность, последним

вопросам — окончательные ответы, сложности — простоту, познанию — развлечение» (Матизен, 1993: 123).

В итоге В. Матизен приходил к выводу, что «в целом советское ВК выражало доминанту большевистского менталитета — идеомиф о преобразовании, создававший устойчивую модель мира, постоянно изменяемого в лучшую сторону, и выражавший чувство социального оптимизма и иррациональную уверенность во всемогуществе воли, роднившую большевиков с фашистами и восходившую к оккультизму. Этот идеомиф, ставший в кино видеомифом, имел три аспекта: преобразование природы (лысенковщина), преобразование цивилизации (ульяновщина) и преобразование человека (макаренковщина). (Матизен, 1993: 125).

В отличие от статьи В. Матизена, в значительной степени продолжавшей критические киноведческие тенденции эпохи «перестройки», довольно неожиданной была публикация статьи киноведа Н. Изволова под названием «Что такое кадр?» (Изволов, 2000: 26-33). Как мы уже отмечали ранее (Федоров, Левицкая, 2022), такого рода тематика была весьма характерна и актуальна для журнала в 1930-е годы, однако затем на долгие десятилетия ушла в тень.

Однако Н. Изволова это не смутило, и он предложил свое определение понятия «кадр»: «Кадр — психологический барьер, отделяющий зрителя от зрелища. Кадр — система, заданная геометрией прямоугольника. Кадр — система, сохраняющая иллюзию трехмерности, но и имеющая возможность моментально ее уничтожить, сосредоточив внимание зрителя на плоской поверхности экрана, то есть на самом кадре. Кадр — система, протяженная во времени... Поскольку уже единичный моментальный фотоснимок с киноленты производит некий моментальный эффект (остаточное зрение), то именно его следует принять за отправную точку дальнейших рассуждений. Кадр — система, изменяющая реально существующие отношения предметов между собой и их движение в жизни. Кадр — минимальный материальный кусок конструкции фильма. Кадр — критерий «документальности» кино, документ предкамерного факта. ... Таким образом, кадр — это одна из возможных структур человеческого сознания, тяготеющая к взаимозамещению воспринимаемых времени и пространства в геометрической рамке, сбалансированная механическим давлением внешних помех, стремящихся разложить визуальное сообщение на минимальные единицы, и внутренней тягой к расширению, накоплению естественных изменений. Кадр — безусловно, внепленочное образование» (Изволов, 2000: 120, 126).

Но далее Н. Изволов переходил к тому, чем понятие «кадр» в кино отличается от понятия «кадр» в видеосфере, отмечая, что видеопленка «движется непрерывно, нет пропусков фаз. Дискретизация происходит не между кадрами, а внутри кадров (строки). Это важно для эффектов с изменением скорости. Оптического изображения на пленке нет. ... Изображение безнегативно (и беспозитивно). Это значит, что отсутствует контратипный процесс... Отсутствует ощущение включенности зрителя в коробку-камеру, а значит, не происходит идентификации сознания с механизмом фиксации реальности и как следствие — иные реакции зрителя на внутрикадровое движение. Иное ощущение стоп-кадра... Вообще, текстура видеоизображения имеет совсем другую природу, нежели киноизображение. Броуновское расположение микрокристаллов фото-эмульсии заменяется здесь математически скучными строками» (Изволов, 2000: 126-127).

А далее, переходя к цифровым аудиовизуальным технологиям, Н. Изволов напоминал, что «цифровой сигнал может быть записан на любой магнитный носитель. Из трех составляющих кинокадра (время, пространство-протяженность и скорость) остается только время. Пространство заменяется емкостью, а скорость может быть любой. ... Текстура цифрового изображения приближается по своему богатству к киноизображению, но ничего «броуновского» нет и в помине. Каждая точка отдельного кадра имеет свое раз и навсегда установленное место. Таким образом, дискретным становится сам природный мир, его изображение лишено внутренних границ, «швов», оно текуче и может быть легко сфальсифицировано. В этом изображении отсутствуют дефекты механического происхождения. Любое цифровое изображение может быть скопировано бесконечное количество раз без потери качества так же, как копируется компьютерный файл. Внутренний «культурный слой» прекращает свое существование. ... Природа цифрового видео удивительно напоминает возможность клонирования живых организмов — вряд ли это соседство случайно» (Изволов, 2000: 127).

Весьма неожиданной по материалу можно назвать, наверное, и теоретическую статью киноведа О. Аронсона «Кант и кино» (Аронсон, 2000 96-99; 75-78; 95-99), в которой он утверждал, что «размышления Канта сегодня тем и интересны, что подразумевают язык в качестве лишь одного из возможных механических средств искусства, в то время как мы до сих пор не можем вырваться за рамки пресловутого «языка искусства». При этом, говоря «пресловутый», я имею в виду лишь то, что язык сохраняется как условие непрерывности смысла, как некий технологический фундамент производства истины в форме представления или образа, который сам является пределом технологии. Именно так мыслил язык Хайдеггер, и такой язык игнорирует сферу кинематографической специфики. Он архаизирует любое искусство, превращая его в искусство прошлого, а если и говорит о современном искусстве, то как о слове в состоянии угасания, даже в акте угасания оставляющем пути для раскрытия потаенного, в котором участвует хайдеггеровское «технэ», мыслимое не просто как производство, не просто как работа, но как «производство истины», как «поэзис» (Аронсон, 2000: 98).

От анализа философских взглядов И. Канта О. Аронсон переходил к понятию «образ в кино», делая вывод, что он «не производится с помощью монтажа, ракурса, света, но диктует монтаж, ракурс, свет, поскольку именно образы составляют саму материю кино, которая — и в этом можно согласиться с Пазолини — та же, что и у видимой реальности, и у сновидения, и у фантазма. Это материя, в которой образ — не риторическая фигура, не метафора, не троп, но моментальный аффект, изменчивость мира, не удерживаемая ни в каком языке. Именно поэтому так мало дают рассуждения о технологии, о построении кадра, о движении камеры для понимания удовольствия, которое рождается фильмом. Отыскивая кинематографическую сделанность в технологии, мы совершаем ошибку, поскольку нам кажется, что технология есть язык, то есть набор инструментов по производству образов, но при этом мы забываем, что образы кино иные, они непосредственно связаны с восприятием и предзаданы слову. Если же образ мыслится произведенным, то мы имеем дело с метафоризацией, символизацией и т.п., что, конечно, не редкость в кино, но имеет отношение к совсем иной традиции понимания искусства — традиции непрерывности смысла, по преимуществу литературной или, по крайней мере, литературоцентристской» (Аронсон, 2000: 99).

Таким образом, — делал логичный вывод О. Аронсон, — «сделанность в кино оказывается более «природной» в кантовском смысле, более имеющей отношение к чувству и инстинкту. И это неудивительно, поскольку кинематографическая эмоция не есть переживание ценности... произведения, как в традиционно понимаемом искусстве, но переживание образа, не воспринимаемого как произведенный. Эти образы и эмоции не являются индивидуальными, они актуализируются только в качестве воздействующих на другого, эти образы всегда общие (сколь бы «авторски» они ни были преподнесены), что и позволяет им быть кинообразами. Индивидуальность режиссера, строящего кинематографическое высказывание, всегда идет вразрез с той образной материей, которая для этого используется. Можно даже сказать, что режиссер-автор использует образы в качестве инструмента всегда случайно, думая, что пользуется технологией. Именно эта случайность, будучи не раз повторена, позволяет соединиться с частным фантазмом отдельного автора или целой кинематографической школы. «Сделанность» оказывается погруженной в сферу такой частной эффективности, которая может стать аффектом-для-каждого. Она оказывается тем немислимимым истоком, который питает нашу способность называть нечто искусством. Такая «сделанность» технологически невоспроизводима (хотя и лишена при этом беньяминовской ауры), но удивительным образом повторяема. Повторяема не в силу авторства, но в силу восприятия, которое уже не принадлежит каждому конкретному «Я», но является общим» (Аронсон, 2000: 99).

Любопытно, что к теме взаимовлияния кино и театра, столь модной в советском киноведении на рубеже 1950-х, обратился в своей статье А. Биргер утверждал, что «в кинематографе нашупаны подходы к новому герою. Нашупаны благодаря «театрализации»... Парадоксальная ситуация — именно в этом театр отстал от кино. В театре есть все, кроме героя, кроме живого человека, без которого гипноз фактуры всегда оставит задним числом у зрителя чувство некоей пустоты, неудовлетворенности и сопротивления гипнотическому воздействию спектакля» (Биргер, 1992: 33).

Размышляя о текущем кинематографическом процессе, киновед З. Абдуллаева отмечала важные и весьма характерные постсоветские тенденции, когда «современный киноглаз — как бы кричаще ни различались конкретные фильмы и профессиональная квалификация их авторов — фиксирует именно подсознательный отказ от материи повседневной жизни в ее непредсказуемости, посясторонней домашности. И в конечном счете отказ от человеческих отношений. Словно «закрылся выход в человеческий опыт», а значит, в возможность интерпретации этого опыта. Словно люди, сочиняющие истории, ставящие фильмы и играющие в них, живут не здесь. Хотя и пришельцами их не назовешь. Ведь не настолько они отчуждены от новых, давным-давно естественных декораций, чтобы сторонним взглядом описать, какие сегодня люди могут видеть сны, о чем говорить, думать, переживать, как одеваться и что чувствовать за пределами экстремальных событий. Время человеческой жизни сократилось до времени суток, а пространство — до приватизированных квадратных метров новых русских и старых кляч. Но взвинченная тяга к экстремальной повседневности выпаривает из восприятия одно бесчувствие. Поэтому не удастся разглядеть фрагменты каких-то настоящих и будущих сюжетов, саморазвивающихся за кадром. ... Возможно, профессиональные стереотипы и замыливают взгляд, которому недостает псевдонаивного бесстрашия, раз уж органическая связь с реальностью не дается, а от гротесковой условности все устали, побуждают довольствоваться изображением — знаменитым искусством наших операторов, которых всегда видно, эстетизированной картинкой, отменяющей способность ненасильственного погружения в феноменальную кинореальность, лишенную устойчивых контекстуальных связей, значений и смыслов» (Абдуллаева, 2000: 108-109).

З. Абдуллаева была уверена, что такого рода «запрет на реальность — это запрет именно культурный, а не политический. При этом стихийное или намеренное презрение к реальности не только упреждало гипнотическую зависимость от неё или способствовало «свободному говорению», но и определяло трудно объяснимое несоответствие взгляда (смотрящего) и сути (вещей). Вглядываться было неохота. Зрение приходилось гасить и в образцовых проекциях розового, умытого «реализма», и так называемого чернушного. Срабатывал не только инстинкт самосохранения, но и внутренняя убежденность в необходимости украсить (или еще обезобразить), опоэтизировать или одухотворить «неэстетичное пространство». Но главное — обыграть его или проскочить. Теперь разумным — в качестве реакции — показалось упразднение эстетических отношений с действительностью, промывание киноглаза от прежних условностей. Но границы между воображаемым и гиперреальным здесь размылись задолго до постмодернизма... Зато принцип симуляции реальности никогда так не раздражал, как почему-то сейчас. Возможно, в этом сказывается предощущение новой культурной иерархии. Для одних она припахивает очередным тоталитаризмом, для других означает поиски конструктивной (мифогенной?) точки сборки» (Абдуллаева, 2000: 110-111).

Одна из статей кинокритика А. Плахова была посвящена теме «Большого стиля» в мировом кинематографе (Плахов, 1995: 51-55): «Еще недавно казалось очевидным: Большой стиль приказал долго жить вместе с ценностями классического гуманизма и такими его мастодонтами, как Висконти. С другой стороны, Большой стиль в культуре XX века остался связан с атрибутикой сильно идеологизированных, прямо скажем, тоталитарных обществ. Поскольку ностальгия есть тотальное чувство, она охватила и явления, в свое время почитавшиеся авангардными. Употребив мысленные кавычки, можно сказать, что Большой стиль Антониони, Трюффо, Годара и, наконец, Фасбиндера как-то примирил культуру, контркультуру, коммерцию, идеологию, авторское начало. Но усилий гениев оказалось недостаточно, и связь времен распалась. Наступила постэпоха конвейерного мифопроизводства» (Плахов, 1995: 51). Переходя далее к конкретным примерам кинематографа 1980-х — первой половины 1990-х, А. Плахов усматривал черты возрождения «Большого стиля» в фильмах Б. Бертолуччи и Н. Михалкова.

Кинокритик А. Дорошевич попытался теоретически переосмыслить соотношения таких традиционных для кинематографа жанров, как детектив и триллер (Дорошевич, 1994: 73-81).

Он доказательно утверждал, что «развиваясь, кинодетектив как жанр постоянно приобретал дополнительные краски для того, чтобы больше соответствовать кинематографическому принципу возбуждения интереса и эмоциональной вовлеченности

зрителя в каждый момент развертывания действия. Главным становится не разрешение загадки прошлого, а напряженное ожидание того, что случится в ближайшем будущем. Прием этот, соответствующий «ретардации» в литературе, в кино называется «саспенс»... Сопереживая действию, зритель должен все время находиться как бы «в подвешенном состоянии». А эмоциональному любопытству по отношению к разгадке тайны детектива оказывается противопоставлено эмоционально окрашенное тревожное ожидание того, чем разрешится очередной шаг персонажа» (Дорошевич, 1994: 76).

Обращаясь далее к понятию *film noir*, А. Дорошевич писал, что «это чаще всего драма одиноких, отверженных людей, в равной степени чуждых как официальным социальным институтам, так и преступному миру. Герой — как правило, частный детектив, маргинальная личность, человек бывалый, циничный, но обладающий определенными нравственными устоями. Как персонаж он обладает теми же признаками, что и отверженный бродяга, «ковбой-стрелок» из вестерна, в одиночку вступающий в схватку со злом. Однако, в отличие от героя вестерна, детектив из «черного фильма» оказывается пешкой в чужой игре, из которой выходит, обнаружив тотальную коррумпированность общества, где богатые и уважаемые люди связаны с гангстерами и продажными политиками» (Дорошевич, 1994: 80).

В итоге А. Дорошевич приходил к выводу, что триллер в кинематографе 1990-х годов «вбирает в себя все направления одновременно, адресуясь к аудиториям, разным по степени кинематографической подготовленности. По сюжетному слою тщательно прорабатываются все приемы «саспенса». По слою предметному в качестве изображаемой среды берется нечто среднебуржуазное, без особых отклонений от «среднеамериканского стандарта». Тем эффективнее выглядит тогда вызванный сюжетом уход от этого стандарта в область страшного и иррационального» (Дорошевич, 1994: 80).

Философ В. Подорога (1946-2020) обратился к теории так называемого «блокбастера» (Подорога, 1999: 65-75), подчеркивая, что «поэтика блокбастеров — поэтика разрушения. Возможно, что мы здесь имеем дело с глубинным архетипическим чувством господства над миром (природой), которого всегда домогался человек. Господствовать — значит обладать неуязвимостью постороннего наблюдателя, пришельца, в то время как внешний мир оказывается хрупким, исчезающим, легко перестраиваемым и разрушаемым той силой, которая ведет глаз кинокамеры. Что отличает Зрелище от Незрелища? Вероятно, очевидность невозможного (странного, чудовищного, ужасающего и несоразмерного и т.д.). Вы видите не просто как в грезах или во сне, но в мельчайших деталях то, что, например, остается недоступным при смене сновидных образов. Конечно, все эти значимые детали специально подобраны и с дальним прицелом — они захватывают глаз и ведут его жестко к финальной сцене, оставляя зрителю крайне узкий спектр возможностей для свободного восприятия. А что может быть подлинным Зрелищем? Ну, конечно, Событие (как) Катастрофа! Катастрофа — вот и сюжет, и достаточная мотивация для фильма (как) Зрелища. Видеть, слышать, осязать ты вынужден так, как если бы ты был слишком близко от места катастрофы, настолько близко, что скорее наше тело знает об этом, нежели мы сами. Шокирующее несовпадение между тем, что «знает» наше тело, и восприятием, которое запаздывает с включением механизма защиты, — вот что создает матрицу любого спецэффекта. Ведь воспринимать — это прежде всего защищаться от воспринимаемого. Защищаясь, мы видим. Если восприятие запаздывает, то мы хотя бы на миг оказываемся там, где мы не защищены, открыты. Однако впоследствии переживаем это запаздывание как актуальное, оно нас шокирует. ... В голливудских блокбастерах 90-х придается громадное значение именно технологиям прямого воздействия. Теперь меновую стоимость получает наряду с «раскрытым, следящим глазом» и все то, что его окружает до, во время и после сеанса. Экранная картинка уже не просто выражает или отражает, она — мишень для образов. ... Психогенным можно назвать искусственно сжатое время, предельно убыстряющее череду событий, которое мы переживаем не столько изнутри, сколько слишком близко от нашего повседневного органического времени, неспособные в эти мгновения дистанцироваться от его сокрушающей магии. Речь идет не об идентификации — не о психомиметическом переживании или подражании, — а об эффекте присутствия» (Подорога, 1999: 66-67).

В. Подорога был уверен, что «блокбастеры, превращая кинематограф в орудие чистого Зрелища, обнаруживают снова его забытую природу (достаточно зловещую при всей

своей наивности и детскости): быть орудием психокинеза. ... Не история рассказывается, «как она была на самом деле», а ищутся возможности уничтожить дистанционность восприятия (которая, кстати, гарантировала нам безопасность, то есть позволяла наделять смыслом, придавать или не придавать значение тому, что мы видим, да и, наконец, просто не принимать слишком грубые средства воздействия на зрителя). ... Как бы мы ни относились к голливудским блокбастерам, нам, вероятно, нужно признать: их фильмическая ценность определяется силой массового шока (воздействия) и ради достижения этой цели и идет захват предэкранного пространства (зрительный зал)» (Подорога, 1999: 67).

Обращаясь к кинематографическому наследию С. Эйзенштейна, В. Подорога пришел к выводу, что в киноблокбастере «монтаж аттракционов сменяет монтаж спецэффектов. Да, можно сказать, что Голливуд объявил войну образам и как-то по-своему пытается вернуться к утопии 20-х годов «кинематограф как насилие» (С. Эйзенштейн)» (Подорога, 1999: 68).

В постсоветские времена журнал «Искусство кино» впервые на уровне теоретических концепций обратился даже к такому киножанру, как порнография. Разумеется, советским кинокритикам о порнографии не запрещалось писать и в СССР, однако вплоть до позднего «перестроечного» этапа о порно в кино рассматривалось только в контексте «разложения буржуазного запада» и его категорической неприемлемости для советского образа жизни.

Но уже в 1992 году на страницах «Искусства кино» священник Я. Кротов анализировал порнографию с концептуальной точки зрения, утверждая противоположность порнографии и эротики: «Эротика лишь потому создает миф о человеке возвышенном, что существует миф о человеке низменном. Эротика и порнография — два конца одной палки. Ни одна другая культура, кроме современной европейской, этого дуализма в восприятии человека не знала. И не может быть так, что плоха порнография, а эротика хороша. Не может быть так, что есть «высокое искусство», есть картинки для удовлетворения похоти. ... Теперь такое невозможно. Есть трагическая раздвоенность в самосознании человека. Комиссии по нравственности, цензуры, звездочки учреждать, конечно, можно, но раздвоенность приходит не из сексуальности. В сексуальности (как и в физике, и в литературе) лишь отражается раздвоенность духовная. Можно отдалить время знакомства ребенка с порнографией и с эротикой, но уже с пеленок он научится постоянному балансированию между сознанием себя как ангела и сознанием себя как скотины, сознанием себя как духа и бифштекса с кровью. Палка эротики и порнографии будет лупцевать нас, нашу культуру и нашу цивилизацию, пока мы не решим для себя проблемы самопознания как существа цельного, цельного во всех своих проявлениях, падениях и экстазах. И в этом смысле наплыв порнографии, снятие последних запретов на секс — признак не «испорченности», а желания испытать все, довести все до логического конца и посмотреть — что там. Поскольку же логические концы — это всегда тупики, там пыльно и скучно, постольку и эротика, и порнография, и промышленная эстетика, и любовь к шестеренкам скоро минут и превратятся в нечто совсем иное и новое — в зависимости от того, как определимся мы и будущие поколения в основных вопросах жизни» (Кротов, 1992: 112).

Киновед М. Трофименков полагал, что в кинематографе «порно решает прежде всего проблемы не эстетические, а физиологические, психологические. Однако оно не более функционально, чем поточный вестерн или стандартный фильм-каратэ, так же далекие от Творчества с большой буквы, так же предсказуемые, так же следующие железным правилам: что, как, в каком количестве должно быть репрезентировано на экране» (Трофименков, 2000: 73).

А далее М. Трофименков верно подметил характерную тенденцию второго кинематографического столетия в вопросе репрезентации сексуальной жизни: «или вообще отказаться от имитации, или (что, в общем, то же самое) ввести в традиционное, сюжетное, актерское, авторское кино элементы хард-порно» (Трофименков, 2000: 73-74), что, собственно, и было сделано уже на рубеже XXI века.

Кинокритик В. Матизен посвятил свою статью другой относительно новой для кинематографа тенденции — стёбу как феномену культуры (Матизен, 1993: 59-6). Он определял стёб как «пародийно-игровое мифотворчество на некогда сакральном материале прошлых культур» (Матизен, 1993: 62) и настаивал на том, что «стёб есть оригинальная культурная форма, и что он стал культурным явлением благодаря поколениям 70—80-х, даже если те или иные его зачатки наблюдались и раньше», а многие произведения такого рода «либо являются пародийными римейками, либо напоминают пародии на

несуществующий оригинал. Это, конечно, свидетельствует о том, что стёб является элементом постмодернистской культуры, иронизирующей над чужими объектными языками. Но чем дальше уходит в прошлое культура, на обломках которой строится стёб, тем очевиднее, что пародирование не имеет самодовлеющего характера, не является главным и может вовсе не прочитываться людьми, которые не знакомы с исходным культурным материалом, из которого создано произведение» (Матизен, 1993: 60).

Как и ранее, журнал «Искусство кино» публиковал статьи по теории телевидения.

Так киновед и культуролог К. Разлогов (1946-2021) писал, что существовавшая «в большинстве стран мира, за исключением США, государственная монополия на телевизионное вещание, казалось бы, должна была свести «на нет» подрывной эффект малоуважаемого «ящика». Однако сегодня очевидно, что именно он стал катализатором стремительной трансформации множества взаимосвязанных социальных, культурных и художественных процессов, которые привели к принципиально новому соотношению сил в мировой культуре. Одним из признаков этих изменений стал кризис чтения, когда письменное слово впервые за несколько веков уступило часть своих функций звукозрительному ряду. То, что лишь намечалось в кинематографе, оказалось возможным с пришествием телевидения, поставившего коммуникативный процесс с головы на ноги. Если в кино возобладал игровой полнометражный фильм как форма вымысла и преимущественно художественное явление, то на телевидении во главу угла стала коммуникация как таковая, допускающая и художественные формы, но отнюдь не сводимая к ним. И нынешняя структура телевизионных программ в многоголосии экранов свидетельствует о том, что расширение функций звукозрительного ряда идет стремительными темпами, буквально в геометрической прогрессии, «заглатывая» все новые и новые сферы действия естественного языка» (Разлогов, 1997: 58).

В этой связи киновед Н. Цыркун отмечала, что «долгоиграющие» дневные телесериалы — «мыльные оперы» — «показатель определенного уровня развития телевидения». Если «мыльных опер» нет, то «телевидение еще не дошло до стадии зрелости. Если есть, это означает, что ТВ, с одной стороны, включилось в общий индустриальный поток и стало необходимым для производителей товаров и для спонсоров, а с другой — оно само ощутило необходимость и возможность детальной разработки утренних и дневных программ, то есть стало обрастать «мясом». В благополучных обществах основная аудитория «мыльных опер» — обеспеченные пенсионеры и домохозяйки, которым адресуется вставленная в «мыло» реклама, у нас же пенсионеры — неимущий класс, а домохозяйки по большей части вынуждены быть таковыми, потеряв работу. Адресовать им рекламу нелепо. Поэтому нам «мыльные оперы» кажутся бельмом на глазу, и подсознательно хочется вменить им какую-то другую социальную функцию. Придать весомость. Внедрить сверхзадачу. То есть скрестить «мыло» с привычным нам телесериалом» (Цыркун, 1999: 83).

Киновед О. Аронсон обратился к еще одному относительно новому для постсоветских 1990-х явлению — клиповому музыкальному телевидению (Аронсон, 1999: 27-29), считая, что здесь «MTV принципиально «фоновый» канал, не претендующий на тотальность захвата внимания, но именно благодаря этому максимально соприкасающийся с самой повседневностью, становящийся необходимым ее дополнением, в одном ряду с утренней чашкой кофе или ежедневной газетой в почтовом ящике» (Аронсон, 1999: 27).

«Сейчас, в основном, это поле принадлежит той молодежи, чьи сленг, жестикуляцию, интонации воспроизводят ведущие, чья музыка заполняет эфир..., — продолжал О. Аронсон, — И эта ориентация на молодежь вовсе не случайна. «Молодежь» (здесь) — это то сообщество, которое открыто пассивному (бессмысленному) удовольствию, открыто тем сигналам, которые не несут никакой информации, кроме чисто коммуникационной. Минимальная форма рефлексии вводит критерии смысла, вкуса и т.п., которые являются разрушительными для восприятия этого канала» (Аронсон, 1999: 29).

Дискуссии

Традиция дискуссий была продолжена журналом «Искусство кино» и в 1990е годы.

В частности, в 1994 году на страницах журнала были опубликованы материалы дискуссии «После империи: национальное кино о условиях рынке» (После..., 1994: 121-128).

В частности, киновед Л. Козлов (1933-2006) считал, что «нужен лозунг не национальной идеи, а идеи культурной. Идея культуры должна быть ведущей. [А]

отступление перед потоком иностранной, большей частью американской киноэкспансии, потоком низкопробной продукции, которая захлестнула наши экраны, — результат не столько некоей национальной слабости, сколько слабости культурной... А попросту говоря, это бескультурье, которое обнажилось, разоблачилось, расцвело пышным цветом и проявляется в самых различных формах. Это и психология «временщиков», и мелкий дяляческий прагматизм в постановке решения проблем кинопроизводства, и многое другое» (Козлов, 1994: 121-122).

Кинокритик И. Шилова (1937-2011) напомнила, что «когда начался период перестройки, все мы жутко обрадовались, что наконец-то искусство обретет свободу, и мы сможем заняться собственно эстетическими проблемами, но теперь мы видим, к чему это привело. Эстетические проблемы решены не были. ... Действительно, период свободы не оправдал наших ожиданий. Искусство лишилось главного — самодисциплины художника, его внутренней ответственности за то, что он производит. Что же мы выяснили в этой новой реальности? То, что зритель у нас оказался как бы недостойным нашего внимания, мы не обеспечили продукцию, которая могла бы конкурировать не то что с американским, с мексиканским и с Бог весть каким кинематографом. ... протестировали мы наши аудитории и выяснили, что, с одной стороны, у нас слой культуры оказался очень тонок, очень! ... Теперь все взорвалось, и мы вышли не в пространство национальных культур, а в пространство национализма — того, что абсолютно враждебно культуре как таковой. Вот с этой ситуацией действительно, мне кажется, нужно разбираться, потому что когда мы говорили об общечеловеческих ценностях, мы не задумались о том, что они вдруг оказались в отрыве от низового слоя национальных проблем» (Шилова, 1994: 125).

Спустя два года аналогичные проблемы были затронуты киноведами и кинокритиками в дискуссии «Постсоветское искусство в поисках новой идеологии» (Постсоветское..., 1996: 154-173; 156-173).

Здесь главный редактор журнала «Искусство кино» и киносociолог Д. Дондурей (1947-2017) справедливо отметил, что «с крахом коммунистической доктрины устоявшиеся представления об общественном бытии, о художественном творчестве обрушились. Тектонические колебания коснулись идеалов, мифов, целей, типов героев — самих принципов ориентации на местности. Снимаются фильмы, которые публика отказывается смотреть, проводятся фестивали, которые нужны только их устроителям. Многим произведениям отказано в статусе актуальных и значимых. Телевизионный рейтинг, к примеру, фильмов, снятых в ельцинскую эпоху, в десять-пятнадцать раз ниже, чем выпущенных при ЦК КПСС. Как следствие этого двадцатикратное падение посещаемости кинотеатров. С 1988 года кинематографисты живут в исключительных условиях самоказа. Единственным редактором является сам художник. Влияют на художественное сознание и профессиональные стереотипы, принятые так называемой творческой интеллигенцией. Ведь именно она получила в последние годы все права четвертой власти и осуществляет контроль за содержанием телеканалов, радиоэфира, многотиражной прессы, массовой культуры. Интеллигенция получила, наконец, желанное легитимное право на любую форму оппозиционности, на разнообразие программных высказываний. Но эти высказывания оказались донельзя простыми (или, точнее, ожидаемыми): тотальный катастрофизм, растерянность, отчаяние и безнадежность. Нет лакировки, но нет и трагедийного катарсиса. Просто «светлый путь» стал «темным», процветает псевдоэстетизм, уход от реальности» (Дондурей, 1996: 154-155).

Далее Д. Дондурей с сожалением подчеркнул, что постсоветский кинематограф не смог выполнить очень важную и необходимую для любого социокультурного процесса психотерапевтическую функцию, не сумел «на уровне массовой позитивной мифологии вытянуть своих зрителей из резервации страха и психологического подполья. Герои картин — по преимуществу преступники, наркоманы, проститутки, номенклатурная дрянь — люди с отклоняющимся поведением. ... Нельзя же серьезно думать, что убогие, невротики, насильники — это и есть герои нашего времени, а сюжеты, в которых действуют такие персонажи, — условие коммерческого успеха. ... Зрители в ужасе от того, что художники заставляют их идентифицироваться с неблагополучием, страданием, принуждают к пересмотру ценностей, ради которых жили и умирали поколения. При этом продукция Голливуда любого уровня замечательно откликается на потребности нашей массовой публики» (Дондурей, 1996: 155).

Кинокритик Е. Стишова была фактически согласна с мнением Д. Дондурей, подчеркивая, что сознание российского постсоветского кинематографа «катастрофично. На месте будущего здесь зияет провал, чернота, декорированная прельстительной картинкой «красивой жизни за бугром». ... Дело в том, что сама идея познания, гнозиса отсутствует в нашем новом кино. Прошлое здесь вообще не является познаваемым объектом, и на первый план выходит автор — медиатор, который дает волю своим фантазиям, проецируя их на застывшее в руинах прошлое. Отчетливо ясен только один параметр: это прошлое было адом на земле, страшной сказкой... Но как все это понимать — к добру или к худу? ... Советский универсум сделал все, чтобы породить равнодушие, а затем и нигилизм к родной истории. Природа требует перевести дух, забыть насильственное натаскивание. Так что новое мифосознание, возможно, способ забвения, а может быть, способ вытеснения той памяти о прошлом, которое негативно влияет на самооценку. Отсюда и кризис идентификации, желание переписать собственную родословную и вообще быть другим» (Стишова, 1996: 169).

С другой стороны на экране 1990-х возникли персонажи так называемых «новых русских», но, как отметила Е. Стишова, «рационализировать поэтику «новых русских» достаточно трудно. Она скорее растворена в семантике изображения, чем явлена в интеллектуально-осознанных образах. Эта поэтика складывается из проговорок подсознания, спонтанных выплесков, но не является результатом концептуального мышления, философского и мировоззренческого постижения жизни» (Стишова, 1996: 169).

Однако, продолжила далее Е. Стишова, «параллельно развивается другой сюжет — полярный вышеизложенному. ... появилось кино, где предметом рефлексии становится сам код национальной ментальности. ... Эти ленты не осознают себя как направление, но они объединены философской и мировоззренческой общностью, восходящей к фундаментальным ценностям национального бытия. Хотелось бы обратить внимание на то, как резко изменился характер русского дискурса: в нем зазвучал мотив беспощадной самокритики. Это кино противостоит и идее культурного охранительства и национал-патриотизму правого и левого толка, и неопатриотизму... Одновременно оно резко полемично западной моде, вестернизации. Оно, это кино, идентично происходящему в глубине процессу обретения нового сознания, новой души» (Стишова, 1996: 169).

К концу 1990-х из российского кино постепенно стала уходить на второй план «чернушная» тенденция, проанализированная в ходе двух упомянутых выше дискуссий. В связи с этим журнал «Искусство кино» опубликовал материалы еще одного спора кинематографистов (Конец..., 1998: 162-174; 158-174).

В ходе этой дискуссии Д. Дондурей напомнил, что «несмотря на свою распространенность, понятие «чернуха»... достаточно грубое, из публицистического лексикона. Это скорее некая метафора, эвфемизм, даже псевдоним для обозначения круга проблем, касающихся умонастроений нашего общества. Так фиксируется состояние ценностного кризиса как главенствующей парадигмы мировосприятия. Чернуха (другого, более удачного понятия так и не нашли) — своего рода удобная атрибутирующая отмычка для анализа смысловых потенциалов современной отечественной культуры: массового сознания, авторского искусства, отношений интеллигенции с властью, с шоу-бизнесом. «Конец чернухи» — еще менее удачное словосочетание, так как никакого завершения этой мировоззренческой координаты пока не видно. Все последние годы властвует чуть ли не единая установка на катастрофизм, неприятие будущего, негативную интерпретацию настоящего — установка, по сути своей и функциям репрессивная по отношению ко всем другим ценностным системам» (Дондурей, 1998: 162-163).

Кинокритик В. Матизен напомнил, что «как только после 1986 года ослабла власть Госкино, пошла чернуха, и была она, как выражаются марксисты, диалектическим отрицанием советского кино, примитивной реакцией на его оптимизм и засветленность. Нынешняя светлуха — это уже отрицание отрицания. Тогдашняя чернуха имела смысл только в последние советские годы, пока зрителю после длинного кинора еще хотелось немного киноада. Ему и дали. А потом вдобавок так наподдали, что мало не показалось, и он побежал из кинозалов как ошпаренный. Это была не единственная и, возможно, не главная, но, во всяком случае, одна из причин его бегства. ... чернуха есть произведение, где житейская муть не очищается формой, а поскольку очищение аффекта есть катарсис, то чернуха — это кино, нагнетающее аффект без очистительной разрядки. Так что чернухой

может быть и голая, то есть лишенная художественного покроя, правда» (Матизен, 1998: 173).

Кинокритик А. Плахов в своем выступлении настаивал на том, что на самом деле еще очень рано говорить о конце «киночернухи», тем более, что похожие тенденции наблюдались и в западном кинематографе 1990-х годов (Плахов, 1998: 174).

А кинокритик Л. Карахан отметил, что «что чернушная реальность стреляет и взрывает потому, что является производным нашего замкнутого на социум сознания. Жизнь схлопнулась потому, что мы сами не оставили в ней дыхания для себя. В этой ситуации искусство чаще всего не способно к восстановлению утраченной дистанции. ... В большинстве своем авторы безвольно следуют диктату социального поля. Киноэкран при этом становится таким же плоским, выморочным, чернушным, как и сама реальность, которую он не столько отражает, сколько повторяет. Подобие глубины и осязаемое авторское присутствие возникают, как правило, лишь в тех случаях, когда художники начинают программно настаивать на своем лишенном внутренней перспективы существовании и даже некоторым образом бравировать душевной пустотой, когда социальная заикленность превращается в самодовольно гибельную идеологию. ... Тупик на то и тупик, чтобы биться головой о стенку. Но ведь это не выход, а лишь способ пребывания в тупике, граничащий иногда с мазохистским наслаждением. Выйти — значит, прежде всего, осознать, что мы сами превратили социальную свободу в социальную диктатуру. И только сами можем избавиться от нее, вернувшись к себе, к личностному масштабу» (Карахан, 1998: 160).

О проблемах кинокритики и киноведения

Довольно значительный объем в журнале «Искусство кино» первого постсоветского десятилетия занимали теоретические статьи о проблемах кинокритики и киноведения.

Здесь очень важным было осмысление опыта уже ставшего классикой западного киноведения.

Так киновед А. Дорошевич посвятил свою статью анализу творческого наследия Андре Базена (1918-1958). В ней он отметил, что «в противовес базеновскому утверждению, что монтаж является насилием над восприятием зрителя, сознательным навязыванием ему заданных смыслов, чем, в первую очередь, был славен так называемый «русский монтаж» 20-х годов, то есть монтаж Эйзенштейна и его сподвижников, — критики Базена самого его обвиняли в тоталитарном навязывании якобы объективной, а на самом деле классово окрашенной картины действительности» (Дорошевич, 1993: 64).

А. Дорошевич считал, что «совершенно в духе романтической эстетики Базен хотел бы видеть в кино воплощение органического единства мира, когда органически сотворенное произведение как бы воспроизводит органику всего Творения. Только тогда упорядочивающая воля художника оказывается присутствующей незримо в видимом хаосе, а дополнительные смыслы возникают не от манеры показа, а идут от самой воспроизведенной действительности, от того, что Базен называет «фактами». Только они, эти значащие «факты», должны воздействовать на зрителя. Они создают единую картину действительности, хоть и соединены между собой с вынужденными временными и пространственными пропусками... Преимущественное же внимание к связи между «фактами» на уровне сюжета (особенно в голливудском его варианте) или психологии Базен отвергает. В его глазах это выглядит наложением искусственной логики на живую действительность (столь неблагоприятной задаче служит, как он считает, монтаж). Поэтому не правы те, кто сводит его эстетику к бесхитрому изобразительному натурализму» (Дорошевич, 1993: 66).

Далее А. Дорошевич проанализировал структуралистские подходы к творчеству А. Базена, настаивая на том, что «если Базен сравнивал экран с окном, за прозрачным полотном которого видна действительность, структуралисты — с рамкой, внутри которой авторское сознание конструирует значения и эффекты, то современный постструктурализм (что то же — деконструктивизм) использует другую метафору — зеркало. Отражаться в нем могут только автор и зритель, проецирующие в него весь тот комплекс знаний, представлений и неосознанных желаний, из которых состоят, сами будучи лишь отражениями и продуктами действительности. Искусству, которое соответствует этим представлениям, остается в удел лишь бесконечная игра зеркал, лабиринт взаимоотражений, впечатляющий воображение, но от которого лишь кружится голова. В

нынешнем тумане деконструкторских построений чистой нотой звучащее слово Базена-метафизика многим может оказаться поддержкой и подспорьем» (Дорошевич, 1993: 68).

Анализ наследия А. Базена был продолжен в статье кинокритика С. Добротворского (1959-1997): «Для Базена, считавшего глубину резкости основополагающим свойством онтологии кинообраза, пространственное построение кадра означает определенную мировоззренческую позицию — режиссер даст зрителю возможность соучаствовать в потоке реальности, не акцентируясь на отдельных навязанных деталях, но выбирая смысл происходящего сообразно собственным представлениям. Базен сравнивает «онтологическое» кино с портретами Кватроченто, где пейзаж на заднем плане выписан так же четко, как черты лица; такое кино «не дает зрителю уклониться от необходимости выбора; произвольные рефлексии разрушены, и внимание должно давать ответ перед лицом сознания и совести». Концепция Базена не утратила актуальности и по сей день, потому что напрямую связала пространственное построение кадра с активностью и свободой восприятия, с внутренней работой сознания при чтении того или иного кинотекста. Правильность базеновской «онтологии» применительно к рецептивным законам напрямую подтверждается тем, что экранное изображение, призванное манипулировать вниманием зрителя и его глубинными установками, стремится вынести свои значимые элементы во фронтальную плоскость кадра, расположить их по осям двухмерного движения. Например, анализируя советские фильмы 30-х годов, легко заметить, что работа со вторым планом, построение мизанкадра, освещение и фокусировка объектива производятся так, что на объемное пространство как будто накладывается двухмерная знаковая сетка. Ввергнутое в состояние этой семантической нормы, внимание зрителей ориентируется на архетипические подсознательные представления, где содержательными выглядят не глубинные трансформации пространства, но архаические иерархии и оппозиции верха и низа, большего и меньшего, правой и левой сторон. Естественно, что и конкретные лица и фигуры, «вставленные» в Таковую знаковую сеть, принимаются аудиторией вне логического контроля или — во всяком случае — со значительным ослаблением такового, но в подсознательно-ценностном качестве» (Добротворский, 1994: 80).

Творчество другого западного теоретика культуры — Ролана Барта (1915-1980) — анализировал в журнале философ М. Рыклин, обращая внимание читателей, что «первое правило политической семиологии Барта: мифу не могут быть поставлены никакие содержательные пределы, в обществе нет такой речи, которая по своему содержанию не поддавалась бы мифизации. Мифом может стать все: не только всякое проявление языка, но любое изображение, фото, кино, реклама. Другими словами, миф — это форма, которую можно произвольно наложить на любое содержание. Мифические изображения, приравняваемые Бартом по семиотической форме к письму, даже обладают перед языком важным преимуществом: они наивны, непосредственны, ими овладевают с минимальными издержками» (Рыклин, 1995: 11).

Спустя два года М. Рыклин обратился к анализу теоретического наследия философа и киноведа Жюль Делёза (1925—1995), справедливо отмечая, что тому была свойственна широкая трактовка монтажа: «Происходящее в монтажной комнате для него лишь один из аспектов монтажа. Монтаж, кроме того, существует в самом акте съемки, он необходимо осуществляется зрителем в процессе просмотра фильма и критиком в процессе его обсуждения. Ситуация «перемонтирования» становится перманентной, в чем-то даже банальной. Получается, что никто никогда не видел один и тот же фильм. Любой фабульный фильм может быть лишен фабулы в пользу других, менее заметных, но более существенных его аспектов (освещения, движения камеры, пластики, ритма монтажа и т.д.). Многие из этих аспектов не предусмотрены никем, в том числе официальным творцом картины. Любой вид монтажа работает как на фабулу, так и на случайность. Если, как показывает структуралистская критика, нет единого режима чтения литературных текстов, то даже намек на подобный режим отсутствует в случае кино, многозначного по природе» (Рыклин, 1997: 135-136).

В дискуссии о проблемах российской кинокритики 1990-х, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино», участвовали представители разных поколений, включая киноведов, чье (идеологическое) влияние было весьма значительным в 1960-х — 1970-х годах, но затем было утрачено в силу перестроечных и постсоветских тенденций.

К примеру, Г. Капралов (1921-2000) с сожалением отмечал, что «критика не востребована обществом, чьи кровеносные сосуды не очищены до конца от накопившихся за десятилетия шлаков. И на что она, эта критика, ему, обществу, когда зритель не видит фильмов, вокруг которых хлопочут критики. ... Постсоветская критика, наголодавшись до этого периода на партийно-идеологической пайке, жадно насыщалась семиотикой, психоанализом, теорией интертекстуальности и т.д., объедаясь то одним, то другим, то третьим, — ныне, кажется, насытилась и возвращается к рациональному питанию со всеми полезными витаминами классической диеты, с приправами постмодернистского меню. Блюдо любопытное, но не всегда съедобное». А далее подчеркнул, что почувствовал «себя освобожденным, скинувшим груз, который давил, вытравлял цензорским карандашом все личное, требовал обязательных ссылок на соцреализм, цитат из указующих речей и постановлений, но без них не существовало возможности защитить иной фильм и его художника от «полочной» судьбы» (Капралов, 1995: 50-51).

В отличие от сверхблагополучного Г. Капралова, киновед Н. Зоркая (1924-2006) в 1970-е годы была наказана Властью за свои далеко не во всем совпадающие с правящей идеологией взгляды (в конце 1960-х она была исключена из КПСС). Но в середине 1990-х она, как и Г. Капралов, также не слишком оптимистично оценивала роль кинокритики в постсоветском обществе: «Как и экссоветский кинематограф, его критика влачит самое жалкое существование — думаю, здесь не может быть спора. ... В былое тоталитарное время кино и критика как его подчиненная (я в этом уверена) часть выполняла две диаметрально противоположные функции, однако обе, так сказать, относительно режима. Истинная честная критика была, как, впрочем, и все великое советское искусство, формой противостояния, сопротивления, своего рода всеобъемлющим, богатым и убедительным эзоповым языком. Чем дальше, тем яснее, сколь многое там еще не оценено — ничего, это сделают потомки. О холуйской критике трубадуров, правофланговых и продавшихся за чечевичную похлебку вспоминать не будем. Вспомним лучше об активизации кинокритики в финале «застоя» и прологе «перестройки», когда она на краткий период борьбы за демократизацию вырвалась едва ли не в лидеры и голос ее так громко прозвучал на V съезде бунтовщиков. ... Когда же бороться с режимом стало незачем, ибо сам режим оказался размызганным (хотя внутренне он вполне четок) и безразличным (пока!) к такой мелочи, как кино и тем более какое-то критическое чириканье, — тогда-то воцарились в нашем деле распад, всеобщая тяга к разделам и дроблениям, а главное — пустота. ... Сегодняшней критике, особенно молодой, присущ чудовищный разрыв с киноведением, со знанием истории кино, хотя бы минимальным. ... Вышла на первый план некая социология кино как «массовой культуры», как «товара», как «рынка». И хотя я сама в свое время приложила к чему-то подобному усилия и считаю это направление необходимым, мне жаль, что оно в итоге вытеснило «чистую» кинокритику, немислимую без координаты исторической глубины, без твердой киноведческой опоры, без традиций Базена, Шкловского, Трюффо-критика» (Зоркая, 1995: 46-47).

В принципе с такого рода оценкой роли кинокритики и киноведения был согласен и «шестидесятник» Л. Аннинский (1934-2019), напомнивший, что «пока литература заменяла нам «все», литературная критика была причастна ко «всему». Пока кинематограф означал у нас «общественную жизнь», и единение (или разъединение) людей в кинозале было реальнее, чем в зале заседаний, — кинокритика могла смело считать себя явлением реальности. Теперь шары раскатились по лузам. Литературной и кинокритике предложено заниматься своим точным и узким делом: анализировать и оценивать тексты и ленты. Тот, кто продолжает это делать, работает фактически на узкий круг профессионалов. Как «во всем цивилизованном мире». Это не то что скучно (интересно при должном подходе абсолютно все), это удушающе бескислородно. Ощущение такое, что нас, критиков, никто не читает, а если нас читают, то ищут не то, что мы способны дать» (Аннинский, 1995: 40).

А далее Л. Аннинский представил свое понимание термина «методология», то есть того поля, «где технические приемы анализа, нащупываемые чаще всего интуитивно, выстраиваются в подобие рациональной системы и поддаются осмыслению» (Аннинский, 1995: 41).

Еще один представитель старшего поколения в киноведении — В. Фомин — в качестве характерной тенденции 1990-х писал о тенденции превращения кинокритиков в телеведущих, продюсеров и составителей фестивальных кинопрограмм. Кроме того, в

кинокритику хлынуло «множество новых людей. Почти все они пришли со стороны, не имея не только профессионального (то есть вгиковского), но даже и общего искусствоведческого образования. Не то что анализировать загадочный ход кинопроцесса, но хотя бы даже грамотно написать нормальную рецензию, отобрать персоны, сюжеты или даже наиболее интересные фрагменты для телепередачи — задача для большинства из «новообращенных» явно непосильная» (Фомин, 1995: 60-61).

Литературовед и кинокритик С. Рассадин (1935-2012) — отметил, что «тусовочность — малоприятное свойство современной критики... Возникает обезличенно-обобществленный стиль (или стёб), обнаруживается общая боязнь отстать от поезда, быть уличенным в старомодности, — это с удивлением примечаю даже у тех коллег, кто хотя бы по возрасту мог бы позволить себе роскошь не зависеть от моды» (Рассадин, 1995: 55-57).

Примерно об этом же писала и кинокритик Н. Зархи (1946-2017): «Критика сегодня воспринимается как занятие неприличное, и потому закомплексованный критик суетится, пытаясь каждым словом доказать свою полезность. В ситуации отсутствия и кино (отечественного), и зрителя (а соответственно, и потребителя критики) самое простое и естественное — занять круговую самооборону. Занимаем. Утверждаем свою самодостаточность. Что помимо всего остального сообщает писаниям многих из нас какую-то провинциальную суетливость вперемешку с хамоватой (защищаясь — нападай) развязностью, понимаемой как свобода самовыражения» (Зархи, 1995: 92).

Кинокритик Л. Донец (1935-2016) была убеждена, что «критика — эстетический разговор об эстетическом, стремление верно определить ценность искусства, место произведения во времени, в ряду культуры. ... критика — именно наука, нота, которая умеет открывать красоты искусства, то есть равная искусству по характеру эмоционального воздействия. При этом критика не замкнута на себя самое. Изменения в критике всегда связаны с изменениями в обществе. ... Мы переходим от ценностей социально значимых, соборных — к ценностям частной, индивидуальной жизни. Очевидно, и там, и здесь имеются свои плюсы и минусы, я не об этом. ... Искусство сейчас, в обстановке нашей тотальной нестабильности, отходит со своей духовностью на второй план перед насущным материальным: крыша над головой, тишина в городе, зарплата за полгода назад. Естественно, что критике в этой ситуации почти нечего делать. Если искусство становится повальным наркотиком, способом развлечь» (Донец, 1995: 89).

Зато кинокритик М. Черненко (1931-2004) иронично отметил, что «не было у кинокритики времени более благоприятного, плодотворного и независимого. Независимого практически от всего — от власти, от публики, от кинематографистов, наконец, от конкретных фильмов. Говоря еще проще, критическая статья, репортаж, даже краткая информация в печати сегодня в абсолютном большинстве случаев есть единственная реальная форма существования фильма в общественном сознании. Больше того, единственная форма существования фильма на страницах некоей будущей истории кино. Это не преувеличение, это прямое следствие полной незаинтересованности общества (и народа!) собственной культурой и искусством. ... Безусловным феноменом наших дней является практическое исчезновение традиционной, сугубо просветительской, рецензионной критики. Сегодня она влачит жалкое существование вне рамок зрительского и читательского интереса, в абсолютно малотиражных, даже взятых вместе, «Искусстве кино», «Экране», «Киноглазе», «Сеансе», «Экране и сцене». Сегодня в средствах массовой информации царит киножурналистика, практически не существовавшая еще десяток лет назад» (Черненко, 1995: 62).

Киновед И. Рубанова, как и М. Черненко, специализировавшаяся в советские времена на польском кино, напомнила, что кинокритик «обслуживает произведение. Пошляк обслуживает, предаваясь восхвалению или подключаясь к погромщикам. Идеальный критик, не унижаясь до оценочных заключений, прописывает вещь или ее автора в культуре. Для меня королевским жанром критики была и остается рецензия, только за нею следуют литературно более выигрышные портрет и аналитическое обозрение. ... Массовое общество не нуждается в критике *par excellence*. Репертуарный кинотеатральный и телевизионный поток требует информированных гидов. И только. Всякое индивидуальное, авторское начало гида не находит спроса. Нам было бы хорошо осознать, что полноценная критика сегодня может осуществляться только на страницах специальных изданий» (Рубанова, 1995: 58-59).

Киновед В. Дмитриев (1940-2013) был уверен, что кинокритика в 1990-х — «примерно то же самое, чем она была на протяжении многих лет. Для одних — источник самовыражения, для других — хотя бы минимального материального благополучия, для третьих — возможность распространить на окружающий мир свои мессианские комплексы. ... одинаково противна и ситуация прошлого, когда, следуя задаче момента, критика с готовностью обслуживала генеральную линию, и ситуация возможного будущего, когда она с радостью размажет по стене непонравившееся произведение и обречет его на роль парии» (Дмитриев, 1995: 45-46).

Киновед А. Торошин (1942-2008) пришел к выводу, что кинокритика — «форма самосознания кино. Зеркало, в которое кино глядится. ... Конечно, зеркало может быть мутным и кривым или, наоборот, до неудобства объективным. Хотя мутное и кривое тоже по-своему «объективно». Вообще, взаимозависимости между кино и критикой не арифметические, а алгебраические. ... Ни кинопроизводство сегодня в критике не нуждается, ни кинопрокат, ни зритель. Другое дело реклама — в ней нуждаются, за нее платят. И критику, собственно, держат при дворе (если держат!) как род рекламы. Впрочем, и сама кинокритика виновата в нынешней своей не востребоваемости. Она во все перечисленные адреса неустанно кричит: «Полюбите меня!», «Я — четвертая власть!», вместо того чтобы с достоинством и ответственностью делать свою негромкую, но бесконечно важную для кинокультуры работу» (Торошин, 1995: 59-60).

Кинокритик Ю. Богомолов подчеркнул, что если кинокритика в советские времена была, «с одной стороны, идеологическим инструментарием партии и государства, а с другой — полулегальной формой художественного творчества и политической борьбы, то теперь она неизбежно должна стать элементом рыночного механизма. И это нормально. ... Почему кинокритика должна формировать общественное мнение? Пусть она формирует или организует зрительское отношение к кинопродукции» (Богомолов, 1995: 42).

Культуролог и киновед К. Разлогов (1946-2021) был уверен, что в 1990-х кинокритика по-прежнему существовала преимущественно в формах публицистики: «Она (как и печатное слово в целом) перестала восприниматься как рупор идеологии и стала выражением частной или (реже) групповой позиции. Реже, потому что кино... редко становится объектом политических распрей. ... В методологическом отношении постсоветская критика одновременно пестра и традиционна. Сбросив «ослиную шкуру» марксизма-ленинизма..., критика вернулась к описательности, публицистике (в контексте политического плюрализма), эстетизму... Новым словом стал критический эксгибиционизм, сделавший некоторые работы более читабельными и забавными, но еще более удаливший их от какого бы то ни было кинопроцесса. ... Критика продолжает быть невостребованной, теперь уже и властями тоже. Она никак не влияет ни на общественное мнение, ни на репертуар и посещаемость кинотеатров, ни даже на приоритеты сообщества кинематографистов, будь то распределение государственного финансирования или премии «Ника» и т.п. Кинокритика остается вещью в себе, существующей преимущественно для самоудовлетворения (критика), поэтому самочувствие каждого из нас зависит от того, насколько хорошо удалось устроиться тому или иному» (Разлогов, 1995: 55).

Кинокритик А. Плахов также был далек от оптимизма в оценках роли российской кинокритики в постсоветский период: «Критики (в том числе и кинокритики) сегодня практически не существует. Во всяком случае, если понимать под ней то, что понималось вчера. Не существует и общественной функции. ... в кино еще хотя бы остались профессионалы. Из нашей же непрестижной профессии люди самые способные уходят в бизнес, промоушн, дистрибьюторство, кулуарную критику, в обслуживание кинотусовки. Поле основных действий предоставлено лицам, плохо образованным и воспитанным» (Плахов, 1995: 53-54).

В довольно пессимистично высказалась о российской кинокритике 1990-х З. Абдуллаева: «Общественная функция кинокритики изменилась не в профессиональном смысле, а в протяженности эха, масштабе резонанса, которым она прежде озвучивала это пространство. ... Главное же состоит в том, что те критики, которые обозревают зарубежное кино, занимаются более или менее реальным профессиональным делом. Те же, кто по каким-то причинам остался в гетто постсоветского, рискуют депрофессионализироваться. В лучшем случае (он же, по-моему, наихудший), такой критик вынужден мобилизовать всю «орудийную мощь» своего арсенала для того, чтобы закамуфлировать мнимость

(болезненную, трагикомическую — зависит от отношения) самого предмета» (Абдуллаева, 1995: 39).

Киновед Н. Цыркун, напротив, считала, что ситуация в отечественной кинокритике 1990-х выглядела, «если не особенно плодотворной, то, во всяком случае, весьма благоприятной. Осуществилась, наконец, возможность, к которой стремится в этой стране любая интеллектуальная деятельность, — существовать абсолютно апрагматично. Это стремление, которое всегда вынужденно камуфлировалось, заставляя критику выступать в обличках учителя жизни, поводыря, обличителя или провокатора, теперь может спокойно реализоваться, предоставив критике развиваться в жанре *sui generis*, имеющего свой идеал в литературе как чистейшем воплощении бескорыстной деятельности» (Цыркун, 1995: 88).

Киносоциолог и главный редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей (1947-2017) справедливо отметил, что в 1990-е годы стала исчезать «российская традиция — некогда великая миссия толстых журналов. В обществе электронных коммуникаций уже никто не вибрирует по поводу статьи, к примеру, в «Новом мире», которую доброты дали почитать на ночь. Что-то самое существенное изменилось в смыслах, приоритетах, в самом механизме бытования культуры в самом широком смысле. А вслед за этим трансформировались отношения критики с творцами, с публикой внутри самого цеха. ... С одной стороны, отечественные кинематографисты убеждены, что критики зарабатывают на хлеб насущный, делая себе имя на заведомой ненависти к их произведениям. ... С другой стороны, игнорировать критиков в нынешней социокультурной ситуации становится все труднее, поскольку они теперь контролируют важную сферу кинематографического бизнеса. Сегодня именно критики, а не художники и тем более не чиновники выступают кураторами, попечителями фестивальной жизни — практически единственной формы публичного существования российского кино. Но дело не только в том, что они отбирают картины, назначают жюри, присуждают премии. В конечном счете, они выступают в роли ведущих имиджмейкеров — создателей статусов, вершителей судеб. Сделанные их руками и на их компьютерах биографии, скандалы, шлейф известности — весь упаковочный дизайн, в котором подается произведение, влияет на конечный результат не меньше, чем собственное качество вещи. За этим стоят будущие проекты, гонорары, сама возможность существования в профессии. Так во всем мире. И — постепенно — у нас. Но пока в очень клановом, завязанном по преимуществу на приятельских отношениях варианте. Таким образом, критик, за исключением немногих независимых, становится политическим деятелем в кино» (Дондурей, 1995: 87).

Кинокритики и киноведы, мнения которых приведены выше, дебютировали в профессии довольно давно: кто-то в 1950-х-1960-х, кто-то в 1970-х.

Но в дискуссии, разумеется, участвовали и относительно молодые кинокритики, чьи основные публикации пришлись на «перестроечный» этап и первые постсоветские годы. Тем не менее, оценка кинокритической ситуации у «молодежи» во многом совпала со «стариками».

Так главный редактор журнала «Сеанс» Л. Аркус считала, что «словосочетание «общественная функция» по отношению к кинокритике надо теперь брать в кавычки, так как оно не более чем цитата из прежнего нашего обихода. «Общественная функция», как у нас было принято ее понимать, предполагает прямые и тесные взаимоотношения с обществом, а еще вернее — с принятой в обществе идеологией. В те времена, когда еще были и общество, и идеология, отношения с ними при всех тонкостях и нюансах определялись известной дилеммой: критика либеральная, составлявшая, так или иначе, духовную оппозицию режиму, либо критика официозная, состоящая у него, у режима, на государственной службе. ... Критика не формирует общественное мнение в той мере, в какой не существует общественного мнения относительно кинематографа. И в той мере, в какой кинематограф не существует как факт общественной жизни. Претендует ли критика на эту роль? Мне кажется, что претендуют отдельные и не самые умные представители нашей профессии. Умные же предпочитают беречь силы для сохранения здравого смысла, интуиции, вкуса и независимости суждений. А также для написания хороших, качественных текстов: это довольно тяжелый труд в абсурдной, лишенной всякой логики и совершенно не вдохновляющей к тому профессиональной ситуации» (Аркус, 1995: 40).

Кинокритик С. Лаврентьев подробно описал крайне низкий уровень знаний российских журналистов, пишущих о кино в массовой прессе (Лаврентьев, 1996: 36-39).

В этом же контексте кинокритик А. Кагарлицкая обратила внимание читателей журнала «Искусство кино» на то, что «выйдя из-под контроля сверху, отечественная пресса — в нашем случае киножурналистика — попала под контроль снизу, став едва ли не главным инструментом тусовки. К понятию кинотусовки необходимо подходить дифференцированно, различая её многоуровневость. Имеются тусовки аппаратные, фестивальные, газетные, журнальные, телевизионные, ресторанные, кабинетные, телефонные и прочие иные» (Кагарлицкая, 1995: 80).

Вместе с тем, литературовед и кинокритик А. Шемякин полагал, что кинокритика в 1990-х годах «осталось тем же, чем и была, — профессиональным суждением о произведениях, располагающемся в весьма подвижном пространстве между собственно искусством и наукой о нем. Общественная функция изменилась, так как сместилась зона риска относительно цензуры: раньше искали аллюзии, теперь — цель собственной деятельности, метафизическая основа которой табуирована. Раньше пренебрегали искусством во имя «жизни», теперь оно за это отомстило. Но: начинается процесс дифференциации исходных функций критики, державшейся замещением гуманитарной культуры, ее идеологическим коррелятом. ... Степень востребованности критики минимальна. Киноведы окончательно ушли в науку, журналисты стали самостоятельной силой. Публицистика на темы кино проигрывает один и тот же репертуар — приелось» (Шемякин, 1995: 63).

Киновед Е. Марголит подчеркнул, что «критика — это всегда «сегодня». Назавтра она уже — история. Поэтому принципиальной разницы между критиком и историком не вижу. Предмет у них общий, а разнятся они лишь временем его, предмета, бытования. ... Увы, наша критика, особенно в период ее наивысшего расцвета — в 60-е, имела своим предметом действительное состояние общества, то есть была социологией, политологией, культурологией, экономикой, поскольку в своем официальном варианте эти науки призваны были делать обратное — затемнить, смысл происходящего. И поскольку в этом своем качестве критика «шестидесятников» была явлением предельно ярким, следующие поколения получили только одну добавочную возможность: самовыражаться за ее счет. Фактически, только с начала 90-х наша кинокритика получила возможность заняться непосредственно кино, равно как и все прочие отрасли» (Марголит, 1995: 51-52).

Кинокритик Д. Горелов был, как всегда, лексически эпатажен: «В методологиях я, увы, не силен... что же до бросающейся в глаза разницы творческих манер «молодежи» и «старежи», то произошла она от резкого перестроечного запуска в критический огород сердитых юношей, по молодости острых на язык и плюющих на авторитеты. Двадцать лет спустя мое поколение станет столь же вялой и размагниченной рыбой камбалой, что и предыдущие, — ибо насмотрится достаточно киноклассики, — чтобы уже ничему не удивляться, перезнакомится с должным числом кинематографистов, чтобы все время стараться кого-то не обидеть, и выпьет в буфете Белого зала достаточно черного кофе — чтобы думать об интересах клана, а не о читателе. На том кинокритика и кончится, потому что условная молодежь и так приближается к сорока, а юной смены в помине нет: если у кого-то из подрастающего поколения и есть мозги, то они их уносят в более прибыльные отрасли человеческого духа. ... В связи с окончанием эры горячего покаяния в газетно-журнальном деле взят общий курс на стирание творческой индивидуальности в пользу грамотного изложения фактов в манере данного издания: в «МК» — хамской, в «Сегодня» — саркастической, в «Коммерсанте» — металло-конструкторской. Критика в этой ситуации обречена на медленную смерть, ибо факты ее ровным счетом никого не трогают» (Горелов, 1995: 44-45).

Однако «вольное творчество» самого Д. Горелова было довольно резко раскритиковано кинокритиком А. Кагарлицкой в ее статье «Закон тусовки» (Кагарлицкая, 1995: 78-82). Она отметила, что на страницах «Московского комсомольца» «взошла звезда Дениса Горелова, «enfant terrible» отечественной кино-прессы; однако своего нам высшего расцвета его творчество достигло в пору сотрудничества с газетой «Сегодня». В этом издании... весьма кстати пришелся экстремистский стиль Горелова, замешанный на недюжинной юношеской начитанности, мастерстве словесного жонглирования и неизжитых детских комплексах. Эти свойства... применительно к кинематографу обнаруживают свою полную несостоятельность. Уравненность текста и предмета, уместная в разговоре о летнем отдыхе в Крыму или о крысах на московских улицах, в гореловских

материалах о кино выглядит графоманством — порой оголтелым — «отвязанного» тинейджера, не ведающего простейших хрестоматийных сведений о предмете. ... Само собой, в обоих случаях ни эстетический, ни культурологический, ни какой-либо иной способ анализа фильмов не подразумевается; тексты Дениса Горелова, как правило, представляют собой словесный поток, составленный из каламбуров, цитат, апокрифов и слегка окультуренного фольклора, притом все это к предмету разговора отношение имеет самое отдаленное. Зато чрезвычайно корреспондируется с садомазохистской страстью излучать и потреблять отрицательную энергию, характерную ныне для многих пишущих и читающих» (Кагарлицкая, 1995: 79).

Кинокритик В. Матизен, как последовательный сторонник обобщений и систематизации, решился на создание своего рода типологии кинокритики: «Критик-политик, естественно, партиен. Будучи партийным, он не может быть экспертом, поскольку его оценки всегда искажены не относящимися к искусству факторами и демагогичны. Конечно, в той или иной степени они искажены у всех критиков (дело в том, что если выводимые суждения логичны и потому объективны, то допустимые интуитивны и тем самым субъективны), но эти искажения носят субъективно-личностный, а не партийно-плановый характер. Здесь можно провести еще одно различие: киновед обращается к разуму (а это субстанция внеличная), критик-литератор — к чувствам, критик-политик — к интересам» (Матизен, 1995: 69).

Помимо этого, по мнению В. Матизена, существует «тусовочная», или «светская» критика. Ей не нужно ни влияние, ни писание, а нужно участие в светской кинематографической жизни, лучше всего — в международной тусовке. Добившись этого положения (на то есть разные легальные и нелегальные способы: к первым относятся, например, организация собственного журнала или телепередачи; о нелегальных — умолчим), критики-тусовщики уже не пишут, а «отписываются». Или — «отговариваются». Но хотя они преследуют сугубо личные цели, деятельность их может быть общественно значимой. ... Критики-киноманы. Им, в принципе, нужно только смотреть кино. Письмо, устный дискурс — лишь постольку-поскольку, хотя это «поскольку» может быть весьма значительным. ... Критики-ораторы, или говоруны. Их родная стихия — устная речь, письмо для них менее органично. ... Поколенческая критика ... представляет интересы псевдопартии — юных ниспровергателей. Подход здесь прост, как мычание: «Стар — убивать!». Дабы освободить жизненное пространство для молодых. ... Для операций, которые критика [этой] группы проводит с фильмами и их творцами, не нужно никакого кинообразования, но нужны смышленность, ядовитость и острота... стиля. Можно считать, что это уже не критика, а киножурналистика. ... Эстетическая критика, рассматривающая кино исключительно как эстетическое явление. ... Этическая критика. Среди молодежи ее представителей не заметно, среди старших довольно много. ... Экспертная критика. ... Они стараются быть корректными в оценках и в этом смысле близки к киноведам... Критики-писатели, которых увлекает само письмо как процесс плетения слов и выражения мыслей. Не писать они просто не могут» (Матизен, 1995: 69-70).

В. Матизен вполне доказательно утверждал, что российская кинокритика 1990-х «предпочитает не быть связанной какой бы то ни было методологией... Методология — это сильно сказано, [но] можно выделить несколько методик: а) культурно-историческая (соотнесение с диахронным контекстом); б) синхронно-ассоциативная (соотнесение с ближним кругом); в) социальная (соотнесение с действительностью); г) нравственная (соотносит мораль автора и некой референтной для критика группы); д) конъюнктурная (бьет всех, кто не из нашей тусовки); е) поколенческая...; ж) символическая (воспринимает реалии фильма как означающие другие реалии, выполняет подстановку и извлекает метафизический смысл); з) психоаналитическая (отыскивает в картине следы авторских комплексов и выставляет их на всеобщее обозрение); и) формальная, называемая без должных оснований постмодернистской. Воспринимает фильм как текст, искусство — как прием, поэтому кажется циничной; к) юмористическая (ищет в фильме только зацепку для стёба)» (Матизен, 1995: 52).

Размышляя о «сложном киноведении», В. Матизен иронично описал ряд приемов, с помощью которых любой фильм можно заключить в систему дополнительных предпосылок (фрейм), которые позволяют понимать (интерпретировать) текст практически в любом направлении: «Пример парадигматического фрейма даст Фрейд: прилагая постулаты

психоанализа к картинам, мы можем извлекать из них совершенно произвольные (но допустимые) суждения о комплексах автора. Эффектные результаты получаются в результате обрамления кинотекста французскими штучками. Коктейли из Леви-Стросса, Барта, Делеза, Фуко, Лакана, Дерриды, Батая и Бодрийара (добавлять по вкусу и размешивать), способные извергать (или исторгать) из кинокритика дивные тексты. ... По-прежнему в моде постмодернистская парадигма, позволяющая рассматривать любой фильм как сборище параллельных мест. Этот подход позволяет критику продемонстрировать кинообразовательный багаж и может считаться чем-то вроде отборочных состязаний для попадания в высшую лигу. ... При знании основных фреймов, умении читать фильм как систему связей и владении дискурсивной критика становится алгоритмизованным занятием, механистичность коего умеряется лишь неконтролируемыми выбросами эмоций — но они, если интерпретировать критический текст с помощью фрейдистской парадигмы, становятся бесценным источником данных о бессознательных комплексах самого критика. Поэтому культуротворческим процессом в настоящее время является не критика и не киноведение, а изобретение новых фреймов или парадигм» (Матизен, 1995: 70).

О современном состоянии киноведения, но уже в мировом масштабе и безо всякой иронии, писали и Е. Давыдова и С. Шпикер, подчеркивая, что «три составляющих эстетического знания — теория, критика и история искусства — в разное время находятся в разных отношениях, редко когда гармоничных и сбалансированных, ибо каждый уровень описания стремится захватить доминирующие позиции. Сейчас в Америке можно констатировать безусловную победу теории. Критика и история искусства сдались на милость торжествующего победителя: первая — до полной почти утраты своего лица, вторая — до полного почти исчезновения. Бесстрастная теория как нельзя больше подходит левоориентированной университетской системе. Кроме того, универсальность многих модных теорий, импортированных в американское искусствоведение с высот французского постструктурализма, делает ненужным специализированное знание об искусстве. Вслед за Бартом нынешнее искусствознание предпочитает иметь дело с текстами, а не произведениями. Дьявольская разница — почти такая же, как между структуралистской претензией на научную объективность и постструктуралистским сознательным отказом от неё» (Давыдова, Шпикер, 1995: 120).

Киноведы о телевидении

Размышляя о российском ТВ 1990-х, киновед В. Михалкович (1937-2006) был убежден, что «главное достижение телевидения на пройденном пути состоит, пожалуй, в том, что своего зрителя оно перестало воспринимать как мишень для бомбардировки сообщениями и увидело в нем эфирное тело, то есть высшее и свободное существо» (Михалкович, 1996: 57).

Однако киновед В. Кисунько (1940-2010) считал, что главная проблема российского ТВ этого периода была в том, что оно не осознавало себя частью культуры, а проблема самой культуры — «та же: она не осознала телевидение своей органической частью, она все норовит «прилепиться» к ТВ... В итоге, к примеру, оказывается пагубно живучим отождествление «культуры» с «художественной культурой». Наука, техника, технология остаются за скобками. «Культура на ТВ» превратилась в парад-алле субкультур или в их борьбу за место под солнцем» (Кисунько, 1998: 98).

В этом контексте киновед С. Муратов (1931-2015) был прав в том, что «переход от диктатуры идеологии к диктатуре рейтинга только поначалу мог показаться отечественной публике чуть ли не скачком из царства необходимости в царство свободы. Действительность оказалась намного печальнее. Едва лишь рейтинги превратились в решающий фактор формирования сеток вещания, как между редакциями развернулись неистовые сражения за эфир. Передачи, не окупаемые за счет рекламы, немедленно попадали в число изгоев. Просветительские программы высокого качества, постановки выдающихся режиссеров, документальные телефильмы, поддерживавшие художественную репутацию телевидения, задвигались в несмотрительные часы или вовсе пропадали с экрана. Погоня за рейтингом и, стало быть, ориентация на неразвитый вкус привела к «вымыванию» из эфира произведений отечественной культуры» (Муратов, 1996: 128).

Проблемы документального и научно-популярного кино

Журнал «Искусство кино» в 1990-е годы писал о документальном и научно-популярном кино значительно меньше, чем в предыдущие десятилетия.

Одна из немногих теоретических статей, посвященных неигровому кинематографу, принадлежала сценаристу и киноведу Л. Рошалю (1936-2010), который писал, что «опираясь на методы неореализма, можно... отметить ту закономерность, которая ему свойственна и которая распространяема и на неигровой кинематограф, особенно если учесть близость многих подходов: искусство, отражая реальный мир, не навязывает реальности поэзию, а открывает поэзию, которая в реальности скрыта» (Рошаль, 1993: 126).

Киносоциология

С назначением Д. Дондурей (1947-2017) на пост главного редактора «Искусства кино» резко возрос объем статей по социологии кинематографа.

В частности, киновед Н. Зоркая (1924-2006) попыталась с новой точки зрения вернуться к анализу темы «кино и зритель» советской эпохи: «Не было в советском кинематографе сферы более закрытой, замороченной, опутанной ложью, липой, иллюзиями, слепотой, глупостью, сферы более бдительно охраняемой и подцензурной, чем прокат, чем взаимоотношения кино и советского зрителя в кинотеатрах. ... Про картины «зрительские», «кассовые», «коммерческие» прилично было писать только фельетоны. Их и писали — хлестко, лихо, талантливо, не стесняясь в выражениях. ... пора проститься с мифом о золотом веке 20-х годов и об энтузиазме пролетариата, якобы аплодирующего «Земле» или «Концу Санкт-Петербурга». Увы! Обман и длинная игра начались уже тогда: в кинотеатрах крутилось около 300 одних только американских фильмов, закупленных по дешевке, и множество европейских. Именно они-то и, главное, особенно горячо любимые отечественные боевики типа «Медвежьей свадьбы» или «Победы женщины» и привлекали зрителей» (Зоркая, 1995: 119).

На основе многолетних исследований Н. Зоркая убедительно доказывала, что «массовый, кассовый, коммерческий успех суть синонимы, все остальное лишь казуистика, профессиональная критическая и социологическая безграмотность, запутывающие дело. Но — и это важнейшее — речь идет только о массовом успехе и ни о чем другом. ... Любой квалифицированный социолог киноопроса объяснит вам, что успех лидеров, боевиков обеспечивается вторичными и более просмотрами. На этом ставим точку. Цифры сборов не находятся в зависимости от художественного качества (а если — да, то скорее в обратной зависимости) (Зоркая, 1995: 121).

Далее Н. Зоркая обращала внимание читателей на близость массового вкуса и вкуса аудитории подростков: «событийный фабульный ряд, завершенность сюжета, поляризация персонажей на «хороших» и «плохих», материал для смеха, приподнятость над действительностью — вот первейшие требования массового подросткового вкуса к зрелищу экрана. ... В них, в этом вкусе и эстетике, представляющих собой константы, ясно просматривается традиция вкуса фольклорного, свойственной народному творчеству эстетической системы. А еще точнее — лубочного, то есть позднефольклорного, адаптированного в городе: лубочной картинки-литографии, ярмарки и балагана, дешевого чтива на рубеже двух последних столетий, этих копеечных массовых «выпусков» и «серий»... Действительно, массовый вкус не приемлет жанровой неопределенности, тяготеет к твердым структурам, надежным стереотипам» (Зоркая, 1995: 123).

А «неопровержимым свидетельством, что десятилетия пропаганды-долбежки не смогли выбить того, что клеймилось «буржуазными пережитками» и «враждебными влияниями», может в 1990-е служить интегральный массовый успех (от бомжа до президента) маленькой Вероники Кастро в телеповествовании на уровне лубочных серий 1900-х и в эстетике «долюмьеровского кино». Правда, в своих увлечениях миллионная аудитория ТВ (читай: народ) оказалась непостоянна, и богатую, в слезах, мученицу Марианну сменила «просто Мария» — активная, знойная, неотразимая и неутомимая предпринимательница» (Зоркая, 1994: 135).

В 1993 году Д. Дондурей писал, что в отечественном кинематографе «многолетнее существование между двумя стульями — как бы еще социализмом и будто бы рынком — привело к тому, что никто конкретно — от продюсера до банковского чиновника, от режиссера до осветителя — не несет реальной, то есть экономической, ответственности за результаты своего труда. Никогда нет конкретных виновников проигрыша, плохой работы. Списываются любые убытки. Кредиты до сих пор предоставляются под приятельские связи, иллюзорные предпринимательские действия, статусное удовлетворение от общения со

«звездами», под убежание от налогов, игру с твердой валютой. Но почти никогда под фактический зрительский успех! (Дондурей, 1993: 4).

Поэтому ничуть не приходилось удивляться тому, что такая система кинобизнеса существенно повлияла «на содержании собственно художественных процессов. Воплощены практически идеалы творческой интеллигенции: освоена вся беспредельность критики правительства, общественных и нравственных устоев; разрушены многие фундаментальные мифологические структуры, сексуальные и тематические табу. В производство запускалась, можно сказать, любая блажь и прихоть, если ее кто-то финансировал. У художников в сфере чуть ли не самого рискованного на свете вида деятельности исчезло чувство какой-либо социальной опасности. Они получили право на ошибки, траты, фикции. Притом без какой-либо ответственности. ... Кинопроизводство и кинопрокат быстро привыкли к безопасности патронажного вливания «грязных денег»... И профессионалы, и общественность приобрели замечательный навык: считать, что способы возмещения затрат на поставку, приобретение и прокат фильма не имеют никакого отношения к зрителю, к реальному успеху фильма. ... Да и продюсерам, убежденным, что они снимают кассовое кино, на самом-то деле было безразлично, что любимые герои российской режиссуры — чекисты, рэкетеры, афганцы, проститутки, лесбиянки — давно не волнуют массовую аудиторию. Плод привычного социологического невежества! Все эти персонажи давно надоели. Время диктует иные запросы. Посему потенциальная публика остается дома, переключается с сериала на сериал, с рождения погружаясь в мир американской продукции» (Дондурей, 1993: 4, 6-7).

Год спустя Д. Дондурей продолжал бить «киносоциологическую тревогу»: «Среди чемпионов проката за последние четыре года нет ни одной отечественной картины... Зато именно наши фильмы пополняют число аутсайдеров. Именно их и снимают с экрана, поскольку в зале — несколько человек. В доказательство неудовлетворенной тяги населения к родному кино часто приводят высокие рейтинги российских картин, показанных на телевидении... Но среди фаворитов ТВ — исключительно старые догорбачевские и доельцинские фильмы. ... Конечно, многое, как всегда, зависит от критериев. Можно ведь допустить, что никакой трагедии национальной культуры не происходит. Мы лишь фиксируем следствия происходящего «здесь и сейчас» процесса радикальной модернизации отечественной системы кинематографа, который просто не может протекать безболезненно. Идет фундаментальный передел: принципов инвестирования и производства, механизмов продвижения и каналов проката, приоритетов создателей картин и отношения к этим приоритетам зрителей. Состояние кинематографа, как многомерная целостная Система, есть детище реальных обстоятельств, которые с 1988 года кардинально изменились: исчезли все виды цензуры; появились не зависящие от государства, не связанные с кинофабриками производители; централизованный прокат дифференцировался по регионам, расчленился на частный и принадлежащий местной государственной власти; появился полукриминальный, театральный, телевизионный и абсолютно криминальный видеорынок кинопродукции; чрезвычайно увеличилось предложение на рынке кинопродукции, исчезли ограничения на ввоз импортируемых произведений; государство финансирует не более трети национального кинопроизводства» (Дондурей, 1994: 14-15).

Вместе с тем, в 1990-е годы российские кинематографисты «научились не замечать этих и тысячи других нововведений, буквально перепавших все пространство кинодействительности. ... Оно защитилось броней дешевой фразы: «рынок погубит искусство» и заняло оборону по всему фронту. Не поступившись своей главной «свободой» — свободой от зрителей, — создатели российского кино не испытывают никакой потребности во взаимоотношениях с публикой. И дело тут не только в гримасах проката. Фильм будет снят исключительно по желанию создателей. Такое положение — свидетельство не экономического травматизма, а норма, отвечающая принципам, дежурно выражаясь, нашей национальной аутентичности. ... В каждой десятой семье в России есть видеомагнитофон. Добавьте сюда почти девяносто местных эфирных телестанций, двести шестьдесят местных независимых, сотни, если не тысячи кабельных каналов. И вся эта махина демонстрирует ворованное кино! В этом бизнесе крутятся сотни миллиардов рублей. Пришла пора, наконец, различать приметы и следствия модернизации киноиндустрии, не путать их с пеной, взбитой фальшивым рынком, который мы по справедливости клянем. Именно он — как ни странно — совершил настоящее преступление по отношению к нашей кинематографии, лишив ее производителей малейшей ответственности за результаты своей

деятельности. В сущности, сегодня никто не отвечает ни перед инвесторами, ни перед работодателями, ни перед государством, ни перед таким важнейшим — захиревшим — институтом, каким является критика» (Дондурей, 1994: 15).

Увы, и в 1996 году ситуация в российском кинематографе ничуть не улучшилась, и тот же Д. Дондурей подчеркнул, что «показатели национального кинопроизводства за пять лет снизились в десять раз! Посещаемость кинотеатров за это же время — в пятнадцать! ... В целом по России — менее одного билета на одного статистического гражданина в год. Самое массовое из искусств сравнялось с элитарным театром по количеству продаваемых билетов. В кино у нас ходят реже, чем во всех остальных европейских странах... Пагубная для отечественной киноиндустрии антирыночная, по сути, установка не только превратно объясняла природу происходящих у нас экономических процессов и препятствовала формированию жизнеспособных организационных механизмов, но и породила представления-обманки. В результате возник плутовской квазирынок. Или кинорынок по-русски со всеми его полукриминальными и суперзатратными свойствами. Ни в правительстве, ни в научных исследованиях, ни на производстве, ни даже в журналистских публикациях никогда не обсуждается — просто табуирована — только одна проблема: способы возмещения затрат» (Дондурей, 1996: 28, 30).

Зорким глазом социолога Д. Дондурей отметил и еще одну важную российскую кинематографическую тенденцию середины 1990-х: «Свобода, отсутствие какой-либо цензуры и даже какие-то фильмы, снятые на небольшие деньги, — есть. А вот новых эстетических идей, которыми можно было бы гордиться в европейском масштабе, — совсем нет. Странно. Ведь Россия на протяжении многих лет не сходит с первых полос газет. Здесь творится история, происходят катаклизмы планетарного масштаба. А что в кино? Да практически ничего. Пустота вторичности, аморфности» (Дондурей, 1996: 31).

Однако время показала, что предложенный Д. Дондуреем выход из сложившейся ситуации на практике никак не осуществился и до сих пор: «Что делать — известно. Кардинально изменить приоритеты. Осознать неотвратимость рыночных отношений в нашей киноиндустрии. Перестать этому вердикту внутренне сопротивляться, а наоборот — попытаться увидеть творческие перспективы в новых социальных условиях. Это значит перенести основной акцент кинополитики с первого звена экономики кино — решения о финансировании замысла — на последний: схему возмещения затрат. Начинать анализ любой исходной разработки, предложения как бы с конца — с возможного результата, с особенностей потребления созданного произведения: кому оно будет продано, показано, за какие деньги? Кинопроизводство, как любой другой товар или услуга, должно рассматриваться с точки зрения потенциального потребления» (Дондурей, 1996: 32-33).

С мнением Д. Дондурей, по сути, была согласна и киновед М. Туровская (1924-2019): «Сегодня можно лишь констатировать, что в России тенденции «пользовательские» преобладают над «производительными»: прокрутка денег над производством, издательство над писательством, текущая журналистика над литературой, фестивали над кинопроцессом. Это не означает отказа зрителя от кино. Меняются формы потребления. ТВ, как и видеорынок, в отличие от кинопроцесса, располагает всем наличным фондом фильмов» (Туровская, 1996: 27).

Размышляя о взаимоотношениях кинематографа и аудитории, кинокритик С. Добротворский в 1996 году обращал внимание читателей журнала «Искусство кино», что в России 1990-х «заметно повысилась роль эфирного телевидения. По существу оно стало единственной альтернативой рухнувшему кинопрокату. Думаю, что рассуждать здесь о какой-то особой специфике, структуре и перспективах не имеет смысла. «Голубой экран» перенял функции одряхлевших коллег по праву сильного. Проще говоря, где-то надо смотреть кино, и его стали смотреть по телеку. Интерес поначалу тоже был и пока еще во многом остается репертуарным — на какое-то время телевизор соединил черты бесплатного видеосалона и элитного киноклуба. Грех жаловаться, своими преимуществами телевидение не слыш-ком злоупотребляет и даже пытается выстраивать какие-то общезначимые модели. В год столетия кино, например, мы посмотрели чуть ли не половину мировой киноклассики» (Добротворский, 1996: 55-56).

Однако уже в 1997 году киновед К. Разлогов (1946-2021) писал, что, на российском ТВ «как и следовало ожидать, изобилие выдающихся западных лент вскоре прекратилось. Фильмы закупились «пакетами», где на два-три шедевра приходились тонны макулатуры,

которую тоже надо показывать: ведь не зря деньги плачены. Вот тут-то и сказались издержки внекультурности кино: малограмотный вещатель, ориентируясь на предпочтения неграмотного зрителя и узкопонятую экономическую целесообразность, стал повторять ошибки кинопрокатчиков, и отдельные шедевры, вынесенные на первый план в год столетия кино, вновь стали тонуть в потоке посредственности и вовсе барахла» (Разлогов, 1997: 46).

Кроме того, как обоснованно констатировал К. Разлогов, о кино на российском телевидении хотя и говорили, но в телепередачах оно фигурировало «почти исключительно как элемент рекламы, скандальной хроники или шоу-бизнеса. Оно вписывалось во «внекультурный» контекст. ... Ведь не случайно из сетки вещания были постепенно вытеснены программы, ставившие перед собой задачу «окультуривания» демонстрации фильмов: «Музей кино», «Век кино», «Киномарафон»... Так вид искусства, произведения которого поддаются телевизионной ретрансляции полностью и с минимальными искажениями, более того, составляют значительную часть репертуара, целенаправленно лишается статуса художественной ценности. ... Нынешний кризис кинопоказа на телевидении — также своеобразная расплата за вывод кино за рамки культуры» (Разлогов, 1997: 47).

В этом контексте киновед С. Муратов (1931-2015) напомнил, что «когда за наших телезрителей платило само государство, они были лишены информации, от лица которой на общество воздействовала пропаганда. Теперь же, когда расходы на вещание оплачивает рекламодатель, мы лишились культуры, от лица которой вещает массовая культура. И чем откровеннее коммерсанты от телевидения преследуют материальные интересы, тем слабее звучат в их текстах нравственные суждения. Однако общество, лишенное подлинной информации или культуры, теряет себя как общество. Оно превращается либо в объект манипуляции политиков, либо в толпу любителей криминала и «мыльных опер», когда у каждого зрителя, как заметил критик, «будут глаза размером с дыню и никаких мозгов». По существу, централизованная пропаганда и попса — явления одного порядка. И то и другое — безотказное средство стандартизации. В одном случае на выходе пресловутые люди-винтики, в другом — единообразные куклы Барби. Телевидение формирует граждан, которыми легко управлять. Номенклатурное телевидение осуществляло эту задачу вполне сознательно. Но достичь того же результата, как мы убеждаемся, способно и коммерческое вещание, которое не ставит перед собой никаких задач. Никаких, кроме рейтинга. Кроме привлечения публики демонстрацией катастроф и сенсаций, душещипательных мелодрам и астрологических прорицаний. Чтобы как можно больше зрителей оказывались перед экраном, поглощая свою ежедневную дозу страха в криминальных сюжетах. И, убедившись в несправимости окружающего нас мира, уходили от реальности в иллюзорные страсти героев латиноамериканских сериалов. А на закуску получали очередной круто закрученный триллер или эротическую программу» (Муратов, 2000: 110).

Об этом же писал и критик А. Анастасьев: «Развлекательные программы не могут себе позволить опережать среднестатистические запросы, ориентироваться лишь на гипотетическую аудиторию с хорошим вкусом, потому что это означало бы для них потерю существующей аудитории. В этом смысле они, как рекламные табло, выдают лишь сухую информацию о состоянии массовой культуры. Пошлость шоуменов — это пошлость общества... А они ее лишь регистрируют. И занимаются этим во всем мире. Следовательно, никакой, по сути, неопределенности нет: что востребовано, то и выдают наши информационно-аналитические программы, наши артисты, наши любимые и ненавистные шоумены» (Анастасьев, 2000: 105).

В 1998 году К. Разлогов, пользуясь результатами социологических опросов, писал, что «маятник эфира качнулся от кинокартин в сторону телевизионных фильмов. ... Я думаю, что на протяжении ближайших двух-трех лет подъем производства отечественных телефильмов и телесериалов вещь неизбежная. Переориентация с диктата кинопоказа на преимущественную роль телефильмов и сериалов (отечественных и зарубежных) у нас неизбежно произойдет, но опять-таки с опозданием по сравнению с другими странами. «Золотой век» киномана на телевидении позади» (Разлогов, 1998: 95).

И здесь, как показали дальнейшие два десятилетия, К. Разлогов оказался абсолютно прав в своем прогнозе: именно сериалы, причем российские, и составляют сегодня основу кинопоказа ведущих телеканалов.

Статья социолога И. Полуэхтовой была посвящена более подробному анализу киноаудитории 1990-х, на сей раз его подросткового сегмента: «В отличие от прежних кинозрителей, нынешние почти не ходят в кинотеатры. 20 процентов опрошенных школьников последний раз были в кинотеатре год назад, 50 процентов — даже более года. ... Однако это не означает, что новое поколение любит кино меньше, чем предыдущие. Просто сегодня гораздо больше альтернативных возможностей просмотра фильмов по видео, по телевидению, в последние годы число телевизионных каналов... стремительно увеличивается. Но кино и для нынешнего поколения остается «важнейшим из искусств», удерживая первенство даже в конкуренции с популярной музыкой: об интересе к ней заявили 71 процент подростков, а к кино — 84 процента (Полуэхтова, 1997: 110).

При этом оказалось, что «около 70 процентов приверженцев американского кино среди старшеклассников считают наиболее важным в жизни «работать и зарабатывать много денег», а каждый четвертый хотел бы «иметь много денег, вести «красивую» легкую жизнь, но не работать». Интересно, что среди той части молодого поколения зрителей, которая не любит американское кино, значительно меньше как ориентированных на работу, приносящую хороший заработок (48 процентов), так и сторонников «легкой жизни» (13%). С другой стороны, среди противников американского кино почти каждый второй (48 процентов) считает важным иметь творческую, хотя и малооплачиваемую, работу, а среди его поклонников — только каждый пятый (21%)» (Полуэхтова, 1997: 111).

В итоге И. Полуэхтова приходила к следующему важному выводу: «Принципиальное социокультурное последствие того, что российский кинематограф утратил конкурентоспособность, заключается в том, что американизированный образ киногероя утверждается в сознании молодых зрителей в качестве личностного образца. В таких условиях, чтобы пробиться к этому поколению зрителей, обрести и укрепить свою конкурентоспособность, российскому кино необходим поиск своего, неповторимого киногероя. Очевидно, что эта сложная задача не может быть успешно решена простым «копированием» американской модели. ... формирование нового типологического образа киногероя, способного увлечь молодое поколение российской киноаудитории, героя близкого и понятного, отражающего цели и ценности современной молодежи, с одной стороны, повысило бы социокультурную роль российского кинематографа, а с другой — способствовало бы привлечению зрительского внимания к отечественному кино и тем самым усилило бы его экономическую конкурентоспособность на внутреннем рынке» (Полуэхтова, 1997: 114-115).

Проблемы «кино и зритель» была в первое постсоветское десятилетие столь острой, что редакция журнала «Искусство кино» в 1999 году посвятило ей специальную дискуссию (Секреты..., 1999: 5-21).

Начиная этот разговор, Д. Дондурей отметил, что «когда говорят «массовая культура», все понимают, что эта проблема больше, чем терминологическая, что за примелькавшимся понятием стоит другое понимание реальности, функций искусства, соотношения культуры высокой и низкой и много-много разных следствий. ... Есть... миф о том, что наше население обожает российское кино. Мы сами поддерживаем этот миф в связи с целым рядом очень важных задач, которые стоят перед людьми, обслуживающими кинопроцесс. Надо доказать начальству и потенциальным спонсорам, что народ жаждет нашего, отечественного кино. Самое смешное, что в этом уверены и опрашиваемые зрители, в то время как объективные показатели свидетельствуют, что они все-таки выбирают американские картины. ... Второй момент связан с изменениями в самих принципах создания кинематографа. У нас кинематограф всегда развивался по режиссерской модели, пан-европейской: режиссер — царь, хозяин, демиург этой деятельности. Сегодня у нас есть попытки институировать концепцию продюсерского кино. Всем ясно, что это единственно возможный шанс рестройки всей киноиндустрии, переналадки ее на выпуск коммерческих картин, за которые люди заплатят деньги. ... Зрительские ожидания прямо противоположны тому, что производит наша киноиндустрия. ... Как известно, у нас до 1986 года было не менее двадцати-тридцати «миллионников» в год. Теперь только тот, кто реально вышел на видеорынок, имеет шанс получить прибыль и вернуть деньги продюсеру. ... Исследование видеорынка показало очень интересные процессы. По мнению экспертов, функции русского массового кино должны уйти в дешевые сериалы на телевидение. Только через сериалы реанимируется институт звезд в России. Все то кино, которое мы по традиции

воспринимаем как авторское, становится маргинальным, уходит либо на видеорынок малыми тиражами, либо в элитарные киноцентры» (Дондурей, 1999: 6-7).

Кинокритик Л. Карахан напомнил, что в советские времена «непредвзятое, невысокомерное отношение к массовой культуре было настоящим искусствоведческим подвигом. Сегодня масскульт волнует всех, и подвигом можно считать простое к нему равнодушие. ... Легальный ширпотреб обязан был вести себя прилично. Сегодня такая необходимость отпала, фильтры уничтожены. Низовая культура буквально братается со своим потребителем. И, может быть, впервые в таком масштабе за всю историю отечественной культуры мы получили те ее низовые формы, которые реально заслуживаем» (Карахан, 1999: 9).

Кинокритик Е. Стишова подчеркнула, что «не творцы виноваты в том, что наше массовое кино не назовешь «кинематографом качества», они всего лишь выполняют массовый заказ. Виноваты, точнее без вины виноваты, зрители, масса, которая такой заказ делает. Первопричина — отсутствие установки на качество фильма в зрительских ожиданиях. Остальное — следствия, отдаленные результаты исторически длительного процесса, начавшегося много раньше пришествия советской власти, на которую принято валить все. ... речь идет не о социальном заказе, а об установке бессознательного, об архетипических структурах. Чтобы мало-мальски разобраться, как менять эти установки и надо ли их менять, не кинокритики нужны, а социальные психологи, философы и культурологи. Есть концепция «другого» вкуса — не путать с дурным! — согласно которой мы с нашим массовым кино находимся в лабиринте, и вероятность выхода оттуда практически нулевая. Ибо слой архетипического у наличной публики куда мощнее культурного слоя» (Стишова, 1999: 20-21).

Далее Е. Стишова задавала резонный вопрос: «Какой же, исходя из этого, должна быть стратегия кинопроизводителей? Как сегодня должны поступать продюсеры, желающие делать кассовое кино? Подкармливать и воспроизводить прожорливое бессознательное, делая заведомо плохое, но кассовое кино, тем самым углубляя пропасть между массовым и элитарным, превращая российский массовый экран в заповедник монструозного провинциализма?» (Стишова, 1999: 21). И вполне логично на него отвечала: «Подобная стратегия, существующая, как видим, и сегодня, и далее будет рекрутировать в кинорежиссуру людей, чьи деловая хватка и цинизм преобладают над профессионализмом. Людей, которые запросто состряпают «народное кино» — был бы заказ. И будут отстаивать «особый путь» России как идеологическую базу плохого кино» (Стишова, 1999: 21).

А далее предлагался, на наш взгляд, идеалистический (и далее практически не осуществившийся) путь выхода из этого тупика: «Снова настала пора действовать сообща. Российским продюсерам в содружестве с «группой поддержки» — кинокритиками, социологами, культурологами, public relations — стоит предпринять долговременный волевой акт и ударить по массовому сознанию серией «фильмов качества», где высокопрофессиональная режиссура и прочие компоненты хорошего кино сочетались бы с социальными ожиданиями массовой публики. А вот их — ожидания — можно и должно прогнозировать, не на кофейной гуще гадая, а вполне рационально, по-научному, с помощью соответствующих служб, социологических и прочих» (Стишова, 1999: 21).

Теоретические статьи о зарубежном кино

О зарубежном кинематографе в журнале «Искусство кино» 1990-х писали очень много, но, как правило, это были рецензии, интервью и бесконечные статьи о западных кинофестивалях. Собственно статьей теоретических о зарубежном киноискусстве было совсем немного.

К примеру, кинокритик М. Черненко (1931-2004) напоминал, что «кинематограф как инструмент современной, а к тому же «атлантической» иудео-христианской цивилизации находится на авансцене культуры и искусства до тех пор, пока страна, нация, народ не интегрируются в цивилизацию общемировую. Примеров тому много, приведу лишь два самых ярких — великое кино Японии 60 — 70-х годов и, в несколько меньшей степени, новое кино Бразилии. Сослужив свою службу, кинематографии этих стран фактически ушли на дальнюю периферию общественной и культурной жизни, хотя как индустрия, как отдельные имена и фильмы, естественно, продолжают существовать» (Черненко, 1996: 58).

А кинокритик М. Трофименков отмечал, что на Западе «с постмодернистским кинематографом происходит удивительная метаморфоза. Не отказываясь от всего

джентльменского набора иронических игр, он опровергает все... стереотипы. Откровенная цитата вызывает слезы на глазах, холодная минималистическая или избыточная барочная фактура — не только восхищение формальным блеском, но и сочувствие к персонажам. Откровенное чувство прорастает сквозь изоцированную формальную ткань, доходя чуть ли не до неприличной сентиментальности. Вопреки всему сказанному и противниками, и чересчур снобистскими защитниками постмодернизма режиссеры умеют любить своих героев и способны на передачу тончайших оттенков чувств» (Трофименков, 1993: 58).

Далее он справедливо подчеркивал «ещё один аспект постмодернизма, на который обычно не обращают внимания. Феномен «модернизма» не исчерпывался бурей и натиском авангардистских течений. Он включал в себя весь образ жизни, ориентированный на научный и социальный прогресс (а не только на новизну в искусстве), раскол мира на враждебные лагеря (а не только раскол искусства на традицию и новацию), опыт войн и диктатур (влиывший на социальную и психологическую ориентацию художников). Так и постмодернизм не исчерпывается культурной «игрой в бисер», а включает на равных правах все формы современной цивилизации. «Постмодернистские условия» — это и смешение (метиссаж) всех племен и народов в бывших колониальных метрополиях, и сексуальная индифферентность и амбивалентность, и реальность городов, превращенных третьей волной НТР в кладбища старых заводов, и ритуалы уличных банд, и новые способы ведения войны, и страх перед СПИДом, и новые наркотики, и странствия молодежи, забывшей слово «граница». И поэтому кинематограф, отражающий новую реальность, неважно, разбавлена она или нет культурными мифами, по определению относится к области постмодернизма» (Трофименков, 1993: 59).

Находясь в этом же тематическом поле, музыкальный критик Д. Ухов писал, что «говоря о киномузыке эпохи постмодерна, надо уточнить, что именно в ней особенно отчетливо проявилась пресловутая двусмысленность постмодернистского любования прошлым в противовес авангардистской устремленности в будущее. Для постмодернистского дискурса нет разницы между заслуженно забытыми художественными ценностями и историческим кичем» (Ухов, 2000: 99).

Музыковед и культуролог Т. Чередниченко (1955-2003), в очередной раз доказывая доминанту телевизионного над традиционным кинотеатральным показом, считала, что, к примеру, «воплощенный в многосерийности «Санта-Барбары» циклизм — формула нового мирового времени. Мир пришел к отсутствию принципиально нового при идеологии возможности и необходимости обновления. ... Наступила тысяча и одна ночь истории. Нам можно не грустить об американизации. Она началась задолго до того, как кончилась «борьба двух систем». ... Ибо нет ни американизации, ни советизации, а есть вечное средневековое обывателя. Обыватель не мог не победить в системе современного понимания прогресса — ведь рынок и существует благодаря ему, обывателю, массовому потребителю. Всеобщее средневековое не могло не победить, поскольку обыватель — человек середины, в том числе и в стадийно-историческом смысле. Мечтатели, как всегда, попали впросак. А обыватели, как всегда, взяли свое» (Чередниченко, 1997: 49).

Как и раньше, в журнале «Искусство кино» первого постсоветского десятилетия были в фаворе тематические и «имиджевые» подходы к зарубежному кино.

В этом отношении весьма характерна статья социолога М. Косолапова «Бонд — мифогенетический анализ» (Косолапов, 2000: 53-58), в которой убедительно доказывается, что «каждый элемент образа агента 007 выстроен в кино в соответствии с тем или иным мифом или героическим преданием. ... Нельзя связывать Джеймса Бонда с каким-либо конкретным мифологическим героем или типом героев, он абсолютно синкретичный персонаж — первопредок, культурный герой, трикстер, эпический герой, блаженный и многое другое в одном лице. В образе Бонда сконцентрировалось именно размытое секуляризованное массовое представление о «герое вообще». Кинематограф наделил Бонда таким множеством явных и потаенных мифологических свойств и признаков, что его образ, как мощнейшая собирающая линза, фокусирует целый пласт архетипических представлений на все случаи жизни, которые автоматически воспринимаются зрителем в меру его осведомленности (или невежественности)» (Косолапов, 2000: 54-55).

М. Косолапов вполне резонно, на наш взгляд, считает, что «кинематографический Бонд — носитель гуманитарных идеалов романтической эпохи европейской культуры — Ренессанса. Он идеальный «человек Возрождения». Внерелигиозен в том смысле, что верит

в Человека и достигаемость ограниченного мира, о сохранности справедливых демократических ценностей которого он неустанно заботится, не брезгуя для этого «варварскими» методами. Что ж, «естественное право» дает ему лицензию на убийство любого Левиафана. Бонд признает право простых людей на жизнь и всегда в состоянии вычислить ценность их жизни (она прямо пропорциональна количеству заинтересованных в спасении людей). Ценность своей собственной жизни Бонд не рассматривает, справедливо полагая себя «флуктуацией позитивной вероятности»... Каждое его движение обусловлено и автоматически несет гибель врагам и спасение человечеству. ... Практически не имеет значения, кто будет режиссером очередного бондовского фильма, важны лишь соответствие нового фильма канону и уровень профессионализма (читай — владение технологией кино), который позволит режиссеру наилучшим образом оформить это соответствие. ... Кинематографическая Бондиана стоит в одном ряду с «Эддой», «Калевалой», «Рамаяной», «Илиадой», «Одиссеей» и прочими эпосами и былинами» (Косолапов, 2000: 58).

Джеймс Бонд — яркий пример «мачо» в кино. В связи с этим интересная статья кинокритика А. Плахов «Мачизм как зеркало сексуальной революции» (Плахов, 1997: 39-46). В ней обращается внимание на трансформацию мачизма в западном кинематографе: «Кино, перестав быть авангардом масскульта, сохранило большее разнообразие мужских типов. Съёмочные площадки Голливуда заполнили новые ангелы: они молоды, обворожительны, романтичны и не афишируют свою принадлежность к мужскому полу. Они не возносят себя на мифологический пьедестал, как их предшественники, словно говоря: «Я красивое лицо, но не миф». Они — модели, но не символы, и они хотят быть самими собой, не утаивая своих слабостей и фрустраций. В этом — резкое отличие современной ситуации от той, что была в дотелевизионную и докомпьютерную эру. Тогда каждый заметный персонаж массовой культуры обязан был всю жизнь играть отведенную ему роль — в значительной степени социальную. Мужественность Героя Экрана всегда ассоциировалась и сочеталась с понятиями Закона, Борьбы, Справедливости, Честности, Вызова и Бунта. В результате герой-мужчина оказался перегружен и чрезмерно ангажирован. И постепенно был вытеснен на периферию, превратившись в антигероя, а потом вернувшись на круги своя, но в игровом, пародийном варианте. Гипермужественность в кино предстает сегодня в своей постмодернистской невинности, в схематичной наивности, в шутовском легкомыслии, в разнообразных нюансах иронии. ... Современный мачизм — зеркало, в котором отразились и преломились противоречивые итоги двух сексуальных революций. Первая — 60-х годов — принесла желанную свободу нравов, но разрушила баланс между полами, поколениями и классами общества. Она же окончательно похоронила систему звезд и кинематографических имиджей. То, что происходит сегодня, можно назвать безболезненной виртуальной секс-революцией эпохи СПИДа. Старый добрый мачо вписывается в нее как романтическая, ностальгическая ценность, всегда востребуемая консервативной частью общества. А то обстоятельство, что идеальный мачо оказывается божественным андрогином, следует, по всей видимости, списать на счет тотальной самоиронии, которой пронизана современная культура» (Плахов, 1997: 43, 46).

Киновед Н. Цыркун, напротив, решила на исследование западного кинообраза деловой женщины, доказательно подчеркивая, что к 1990-м годам «здесь все перевернулось вверх дном. На месте робкой секретарши, которая если о чем и думает, так о том, чтобы угодить шефу и (предел мечтаний!) влюбить его в себя, — молодой человек, а роли его властных предприимчивых боссов, любви которых он добивается, принимают на себя женщины» (Цыркун, 1997: 51).

«Тинейджерская» тема в зарубежном кино оказалась в центре внимания статьи кинокритика С. Кузнецова. Он писал, что, «подобно педофилу», зритель в 1990-х хотел «получить от фильма о подростках ощущение свежести и чистоты, присвоив его себе в вуайеристском акте кинопросмотра. У тинэйджеров всегда есть надежда. Видя, как высоко подростки ценят секс и социальный успех, взрослые могут сказать себе, что их жизнь прожита не зря. Они достигли того, чего хотели в шестнадцать лет. Или — почти достигли. Заплатить за это пришлось совсем немногим — надеждой. Ведь взрослые тем и отличаются от подростков, что давно уже потеряли веру в существование того порога, за которым и начинается Настоящая Жизнь» (Кузнецов, 2000: 86).

Обращаясь к своему излюбленному жанру фильма ужасов, кинокритик Д. Комм подчеркивал, что «даже поверхностный взгляд на европейские фильмы обнаруживает

существование иной, оппозиционной Голливуду традиции ужасного. Традиция эта может быть названа поэтической или элитарной — в противовес американскому «ужасу в обыденном». Европейские фильмы ужасов роднит отношение к «страшному» не как к аномалии, случайному отклонению от божественной нормы, что является идеологией американского фильма ужасов, но как результату обнаружения тайных механизмов бытия. Они принадлежат высокому, «космическому» ужасу... Литературная основа этих лент может страдать логическими провалами, спецэффекты, как правило, отсутствуют вовсе, но их гипнотическая красота и тайна не выветриваются со временем, оставаясь признаком истинно поэтического мироощущения» (Комм, 2000: 101).

На этом вполне постмодернистском фоне одной из наиболее традиционных в журнале «Искусство кино» выглядела статья кинокритика О. Сурковой о творчестве режиссера И. Бергмана (1918-2007), в которой она утверждала, что кинематографический «мир, представленный Бергманом, всегда дисгармоничен — только короткие мгновения присутствия Божественного разряжают тягостную, вязкую атмосферу многих его фильмов. ... Всей жизни и творчеству Бергмана сопутствуют вера и неверие, сомнения и мольбы... и выяснение взаимоотношений с христианским Богом, которое, точно исповедь, представляет его кинематограф» (Суркова, 2000: 76, 78).

Выводы

Несмотря на все усилия редакции публиковать сенсационные материалы, превратившие «Искусство кино» в 1992-1994 годах, скорее, не в киноведческий, а в общественно-политический и литературный журнал (публиковавший не только сценарии и мемуары, но повести, романы и философские трактаты, не имеющие прямого отношения к кино), тираж издания с 1992 по 2000 год неумолимо падал. В 1992 году он снизился с 50-ти тыс. до 34,6 тыс. экземпляров. В 1993 — с 25 до 15 тыс. экземпляров. В 1994 — до 10 тыс. экземпляров. С 1994 года данные о тираже журнала вообще перестали публиковаться, но по данным, попавшим в интернет, он с 1995 по 2000 год составлял примерно две тысячи экземпляров, то есть даже ниже, чем в 1930-х — 1940-х.

Впрочем, в это время падали тиражи всех российских изданий. «Перестроечный» всплеск интереса к прессе сменился у широких масс желанием хоть как-то приспособиться к новым условиям экономических шоков и нестабильности.

После резкого увеличения кинопроизводства в начале 1990-х к середине 1990-х наступил длительный спад, но в журнале «Искусство кино» по-прежнему публиковались десятки рецензий на фильмы (правда, в основном — на зарубежные) и масса обзоров отечественных и зарубежных кинофестивалей. При этом писатель и публицист Д. Быков с раздражением писал о редакционном постмодернистском подходе «к массовой культуре как к потенциальному объекту серьезного и вдумчивого анализа», утверждая, что «такой подход не столько возвышает макулатуру до классики, сколько профанирует само понятие критики» (Быков, 2001: 42).

Все 1990-е годы содержание «Искусство кино» довольно существенным образом зависело от политических и экономических событий в мире и в России (см. Приложение), теоретические статьи о кинематографе очень часто занимали весьма скромное место на страницах журнала. В журнале также произошла смена поколений кинокритиков и киноведов: представители старшего поколения появлялись на страницах издания довольно редко (а некоторые, прежде олицетворявшие «государственную точку зрения», исчезли вовсе), тогда как «среднее поколение» (стартовавшее в профессии в основном в 1980-е годы) было представлено широко и разнообразно.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в постсоветские 1990-е колебалась от 6 до 35 в год. При этом в силу резкой политизированности и ориентации на некинематографические тексты минимум киноведческой теории в журнальных текстах пришелся на первые три постсоветских года.

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 1992-2000 — 132.

Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в первое постсоветское

десятилетие (1992-2000) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, дискуссии, посвященные преимущественно теоретическому анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, проблемы «Кино и зритель», кинокритики и киноведения и пр. (Л. Аннинский, О. Аронсон, Ю. Богомолов, С. Добротворский, Е. Добренко, Д. Дондурей, М. Зак, М. Зоркая, В. Матизен, К. Разлогов, М. Туровская и др.);

- теоретические статьи о зарубежном кинематографе (Д. Комм, М. Трофименков, М. Черненко, Н. Цыркун и др.).

В целом же «Искусство кино» в 1990-х годах, как и перестроечные времена, радикально переоценивал историю советского и мирового кинематографа и пытался объективно анализировать развитие текущего 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

- Абдуллаева З. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 39.
Абдуллаева З. Волга впадает в Каспийское море // Искусство кино. 1996. 11: 40-51.
Абдуллаева З. Любовь // Искусство кино. 1996. 4: 135-140.
Абдуллаева З. Оптический обман // Искусство кино. 2000. 10: 107-112.
Анастасьев А. Wow-ТВ! Язык российского телевидения // Искусство кино. 2000. 5: 101-105.
Аннинский Л. «В три господ бога мать!..» // Искусство кино. 2000. 12: 79-90.
Аннинский Л. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 40-41.
Аннинский Л. Феноменология советского кино // Искусство кино. 1996. 4: 95-96.
Аркус Л. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 41-42.
Аронсон О. (Музыкальное)-теле-(видение) // Искусство кино. 1999. 7: 27-29.
Аронсон О. Кант и кино // Искусство кино. 2000. 2: 96-99. 4: 75-78. 5: 95-99.
Аронсон О. Советский фильм: неродившееся кино // Искусство кино. 1996. 4: 144-147.
Биргер А. Гипноз фактуры // Искусство кино. 1992. 3: 26-33.
Богомолов Ю. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 42.
Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы // Искусство кино. 1995. 11: 16-23.
Брашинский М. Роман с застоем. 70-е // Искусство кино. 1999. 8: 89-103.
Быков Д. Но думал лишь о теле... // Искусство кино. 1995. 6: 74-77.
Быков Д. Блуд труда // Искусство кино. 1996. 4: 121-126.
Быков Д. 90-е. Сады скорпиона // Искусство кино. 2001. 1: 40-43.
Быков Д. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 42-43.
Горелов Д. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 44-45.
Гурко С. Эротические фильмы Пудовкина // Искусство кино. 1993. 11: 61-64.
Давыдова Е., Шпикер С. Теория триумфа, или Двадцать лет спустя // Искусство кино. 1995. 6: 120-125.
Дмитриев В. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 45-46.
Дмитриев В. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 170-171.
Добренко Е. «До самых до окраин» // Искусство кино. 1996. 4: 97-102.
Добренко Е. «Язык пространства, сжатого до точки», или Эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. 9: 108-117. 11: 120-129.
Добренко Е. Жизнь как жанр. Алеша Пешков — Максим Горький — Марк Донской // Искусство кино. 1997. 4: 117-131.
Добренко Е. Сеятель ветра. «Творимое пространство» Александра Довженко // Искусство кино. 1997. 9: 59-73.
Добренко Е. Три матери // Искусство кино. 2000. 8: 96-111.

- Добротворская К. «Цирк» Г. В. Александрова. К проблеме культурно-мифологических аналогий // Искусство кино. 1992. 11: 28-33.
- Добротворский С. И задача при нем // Искусство кино. 1996. 9: 5-15.
- Добротворский С. В сторону рая // Искусство кино. 1996. 9: 54-56.
- Добротворский С. Восприятие стандарта // Искусство кино. 1994. 2: 75-83.
- Добротворский С. Тело власти // Искусство кино. 1996. 4: 113-116.
- Добротворский С. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма // Искусство кино. 1992. 11: 22-28.
- Дондурей Д. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 87.
- Дондурей Д. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 162-163.
- Дондурей Д. После империи: кинорынок по-русски // Искусство кино. 1993. 11: 3-9.
- Дондурей Д. Постсоветское искусство в поисках новой идеологии // Искусство кино. 1996. 2: 154-155.
- Дондурей Д. Рынок вместо собеса // Искусство кино. 1996. 10: 28-37.
- Дондурей Д. Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 6-7.
- Дондурей Д. Шаг вперед, два шага назад. О модернизации киноиндустрии в России // Искусство кино. 1994. 7: 14-18.
- Донец Л. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 89.
- Дорошевич А. Метафизика Андре Базена // Искусство кино. 1993. 11: 64-68.
- Дорошевич А. Триллер вместо детектива // Искусство кино. 1994. 11: 73-81.
- Зак М. С любовью к балбесу // Искусство кино. 1996. 9: 16-22.
- Зархи Н. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 92.
- Золотусский И. Вина и жертва // Искусство кино. 2000. 12: 68-73.
- Зоркая Н. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 46-47.
- Зоркая Н. Советский кинотеатр, или Что там было на самом деле в прошлые годы // Искусство кино. 1995. 11: 118-127.
- Зоркая Н. Сотворение «гомо советикус» // Искусство кино. 1994. 6: 129-135.
- Изолов Н. Что такое кадр? // Искусство кино. 2000. 9: 120-127.
- Кагарлицкая А. Закон тусовки // Искусство кино. 1995. 6: 78-82.
- Казакова С., Казаков С. «Их Императорских Величеств синематограф» // Искусство кино. 1995. 3: 62-68.
- Капралов Г. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 50-51.
- Карахан Л. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 4: 158-160.
- Карахан Л. Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 9-10.
- Кисунько В. Телевидение и (или) культура // Искусство кино. 1998. 8: 96-103.
- Клейман Н. Неосуществленные замыслы Эйзенштейна // Искусство кино. 1992. 6: 9-21.
- Клейман Н., Косолапов О., Сирипля Н. Эйзенштейн сегодня // Искусство кино. 1996. 5: 10-21.
- Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 87-96.
- Козлов Л. После империи: национальное кино о условиях рынке // Искусство кино. 1994. 9: 121-122.
- Комм Д. Eigohogog: латинская школа // Искусство кино. 2000. 9: 99-108.
- Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 162-174. 4: 158-174.
- Косолапов М. Бонд — мифогенетический анализ // Искусство кино. 2000. 4: 53-58.
- Кротов Я. Размышления о порнографии // Искусство кино. 1992. 7: 104-112.
- Кузнецов С. Дело молодое // Искусство кино. 2000. 8: 81-86.
- Кушниров М., Шпагин А. Двадцать лет спустя // Искусство кино. 1993. 8: 5-11.
- Лаврентьев С. «А я люблю военных!..» // Искусство кино. 1997. 5: 83-87.
- Лаврентьев С. На грани // Искусство кино. 1996. 11: 36-39.
- Левин Е. Об Эйзенштейне // Искусство кино. 1996. 5: 27-33.
- Липовецкий М. Президент Штирлиц // Искусство кино. 2000. 11: 73-76.
- Малькова Л. Вертов, Ленин и мы // Искусство кино. 1996. 4: 66-72.
- Марголит Е. «Он человек был...». Ленин — герой кино оттепели // Искусство кино. 2000. 5: 84-94.
- Марголит Е. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 51-52.
- Марголит Е., Шмыров В. Отсчет привидений, которые не возвращаются? // Искусство кино. 1992. 6: 26-36.

- Матизен В. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 52.
- Матизен В. Арифметика идеомифа // Искусство кино. 1996. 4: 141-143.
- Матизен В. Кинокритика: попытка структуры // Искусство кино. 1995. 6: 68-70.
- Матизен В. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 173.
- Матизен В. Краткий курс паратеории советского кино // Искусство кино. 1993. 9: 122-126.
- Матизен В. Стёб как феномен культуры // Искусство кино. 1993. 9: 59-62.
- Михалкович В. Отче наш, советский // Искусство кино. 1996. 4: 109-112.
- Михалкович В. Поезд и призраки // Искусство кино. 1995. 11: 4-9; 218-221. (история немого кино).
- Михалкович В. Эфирное тело зрителя // Искусство кино. 1996. 1: 51-57.
- Муратов С. Самосожжение // Искусство кино. 2000. 3: 103-110.
- Муратов С. Смена эпох // Искусство кино. 1996. 1: 122-129.
- Нусинова Н., Цивьян Ю. Взгляд друг на друга. Два русских кино 20-х годов // Искусство кино. 1996. 4: 30-26.
- Плахов А. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 53-54.
- Плахов А. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 174.
- Плахов А. Мачизм как зеркало сексуальной революции // Искусство кино. 1997. 5: 39-46.
- Плахов А. Начало конца века // Искусство кино. 1995. 11: 24-29.
- Плахов А. Реинкарнация маленького Будды и Большого стиля // Искусство кино. 1995. 3: 51-55.
- Плахова Е. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 54.
- Подорога В. Блокбастер. Материалы к поэтике разрушения // Искусство кино. 1999. 1: 65-75.
- Подорога В. Молох и Хрусталеv. Материалы к новейшей истории «петербургского текста» // Искусство кино. 2000. 6: 56-71.
- Подорога В. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия // Искусство кино. 1994. 6: 90-102.
- Полуэхтова И. Штрихи к портрету // Искусство кино. 1997. 1: 110-115.
- Польская Л. Ток-шоу: о пользе лишнего при необходимом // Искусство кино. 1996. 1: 31-35.
- После империи: национальное кино о условиях рынке // Искусство кино. 1994. 9: 121-128.
- Постсоветское искусство в поисках новой идеологии // Искусство кино. 1996. 2: 154-173. 6: 156-173.
- Притуленко В. Тени в раю. Детское кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1993. 8: 98-107.
- Прохоров А. Век второй. От cinema к screenema // Искусство кино. 1995. 11: 30-40.
- «Прыжок» Вертова // Искусство кино. 1992. 11: 96-108. (дискуссия).
- Разлогов К. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 55.
- Разлогов К. Кино — «не культура» // Искусство кино. 1997. 6: 45-47.
- Разлогов К. Киноклассика или киномодерн? // Искусство кино. 1995. 11: 10-15.
- Разлогов К. Пришествие телевидения // Искусство кино. 1997. 2: 56-58.
- Разлогов К. Стереотипы и парадоксы кинопоказа // Искусство кино. 1998. 8: 88-95.
- Рассадин С. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 55-57.
- Рошаль Л. Вертов и Сталин // Искусство кино. 1994. 1: 104-113.
- Рошаль Л. Скрытое обаяние образа. Итальянский неореализм и неигровое кино // Искусство кино. 1993. 7: 120-126.
- Рубанова И. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 58-59.
- Рыклин М. Жиль Делёз: кино в свете философии // Искусство кино. 1997. 4: 132-136.
- Рыклин М. История и «мораль знаков» // Искусство кино. 1995. 12: 110-112.
- Саркисян С. Цветной слух // Искусство кино. 1995. 8: 139-145.
- Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 5-21.
- Стишова Е. Постсоветское искусство в поисках новой идеологии // Искусство кино. 1996. 2: 167-169.

- Стишова Е. Приключения Золушки в стране большевиков // Искусство кино. 1997. 5: 99-107.
- Стишова Е. Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 20-21.
- Суркова О. Наинесчастнейшее несчастье // Искусство кино. 2000. 12: 73-78.
- Тарханова К. Восстание стариков // Искусство кино. 1995. 6: 125-131.
- Трофименков М. Блюз Восточного побережья: «...только желания и неприятности» // Искусство кино 1993. 5: 51-60.
- Трофименков М. Приключения человеческого тела. Европейское и русское порно: поточная тоска и праздник жизни // Искусство кино. 2000. 6: 73-79.
- Трошин А. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 59-60.
- Туровская М. «Синдром Танталя», или Кинематографические мечтания // Искусство кино. 1996. 12: 18-27.
- Туровская М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино // Искусство кино. 1997. 5: 108-113.
- Туровская М. Фильмы холодной войны // Искусство кино. 1996. 9: 99-106.
- Ухов Д. Звуковая дорога // Искусство кино. 2000. 9: 91-98.
- Фомин В. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 60-61.
- Фомин В. Всё будет ужасно... хорошо! // Искусство кино. 1997. 3: 38-51.
- Хохлова Е. Новое об «эффекте Кулешова» // Искусство кино. 1992. 6: 21-25.
- Цыркун Н. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 88.
- Цыркун Н. Незамысленный взгляд на «мыло» // Искусство кино. 1999. 5: 83-86.
- Цыркун Н. Секреты секретарш // Искусство кино. 1997. 5: 47-52.
- Цыркун Н. Шпионы и мы // Искусство кино. 1996. 4: 131-134.
- Чередниченко Т. «Санта-Барбара» как универсальный хронотоп // Искусство кино. 1997. 2: 42-49.
- Черненко М. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 62.
- Черненко М. Умер Максим?.. // Искусство кино. 1996. 9: 57-59.
- Шемякин А. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 63.
- Шемякин А. Прощание с подпольем, или «Синефилы, вперед!» // Искусство кино. 1995. 6: 71-73.
- Шилова И. После империи: национальное кино о условиях рынке // Искусство кино. 1994. 9: 125.
- Янгиров Р. Начало «царской» хроники // Искусство кино. 1995. 3: 56-61.

Приложение. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1992-2000 годах

1992

2 января: начало экономической реформы в России. Отмена государственного регулирования цен в России, что вызвало гиперинфляцию рубля и резкое расширение потока эмиграции россиян на Запад.

29 января: президент России Б. Ельцин издал указ «О свободе торговли».

31 января — 1 февраля: встреча в США президентов Дж. Буша-ст. и Б. Ельцина, подписание Российско-американской декларации о завершении холодной войны.

7 февраля: подписан Маастрихтский договор, на основании которого на основе Европейского сообщества образован Европейский союз.

14 февраля: Декларация глав государств СНГ о принципах сотрудничества.

6—22 апреля: VI Съезд народных депутатов, на котором утверждено переименование РСФСР в Российскую Федерацию.

Фестиваль «Кинотавр»-1992. Гран-при: «Солнце неспящих» (Грузия), режиссер Т. Баблуани, «Улыбка», режиссер С. Попов.

17 июня: визит в США президента России Б. Ельцина, подписание соглашения «О взаимопонимании» между РФ и США.

Август: США принимают «Акт в Поддержку Свободы»: Freedom for Russia and Emerging Eurasian Democracies and Open Markets, создающий основу для экономической помощи ослабленной кризисом экономики России.

3 ноября: на президентских выборах в США победил Б. Клинтон.

1—14 декабря: Седьмой Съезд народных депутатов.

1993

1 января: На территории России вступил в действие закон о въезде и выезде, который был принят в СССР ещё в 1991 году, по которому граждане России получили возможность свободно выезжать за рубеж.

3 января: в Москве подписан договор СНВ-2 между США и Российской Федерацией. Страны взяли на себя обязательство сократить на две трети число имеющихся у них ядерных боеголовок.

20 января: Б. Клинтон становится президентом США.

3-4 апреля: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Канаде.

Фестиваль «Кинотавр»-1993. Гран-при: «Анкор, ещё анкор!», режиссер П. Тодоровский, «Остров мёртвых», режиссер О. Ковалов.

1-12 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Я - Иван, ты - Абрам / Moi Ivan, toi Abraham (Франция-Беларусь, режиссер Иоланда Зоберман).

21 сентября: телеобращение Б. Ельцина с изложением указа «О поэтапной конституционной реформе» (о роспуске Съезда народных депутатов и Верховного совета России и назначении выборов в Государственную думу, наделении Совета Федерации функциями верхней палаты Федерального собрания). Телевыступление председателя Верховного Совета РФ Р. Хасбулатова с оценкой действий президента как государственного переворота. Экстренные заседания президиума и палат Верховного Совета РФ. Постановление Президиума Верховного Совета РФ о прекращении полномочий Б. Ельцина. Возложение обязанностей президента на вице-президента А. Руцкого.

23 сентября: Начало блокады здания Верховного Совета РФ. Открытие Съезда народных депутатов России.

27 сентября: здание заседаний Съезда народных депутатов и Верховного Совета РФ по приказу Б. Ельцина окружено войсками.

3-4 октября: Б. Ельцин разгоняет Российский парламент (Верховный совет). Американская телекомпания CNN в прямом эфире транслирует вооруженный штурм мятежного Белого Дома (здания Верховного Совета) в Москве, предпринятого частями российского спецназа и танками. Сторонники мятежного парламента делают попытку захватить здание телевидения в Останкино.

12 декабря: большинством голосов была принята новая Конституция Российской Федерации. Состоялись выборы в Совет Федерации и Государственную думу I созыва — новый законодательный орган Российской Федерации.

1994

11 января: Начало работы Государственной Думы Российской Федерации.

12-15 января: визит президента США Б. Клинтона в Россию.

14 января: Президенты России, США и Украины подписали в Москве трёхстороннее заявление о порядке передачи России ядерных боеголовок с территории Украины, о компенсации и гарантиях безопасности Украины. Президенты Ельцин и Клинтон подписали Московскую декларацию о взаимном ненацеливании стратегических ядерных ракет начиная с 30 мая 1994 года.

1 февраля: Вступили в силу Шенгенские соглашения, подписанные странами ЕС и предусматривающие введение полной свободы перемещения граждан между государствами-участниками Европейского союза.

27 мая: Россию из США вернулся писатель А. Солженицын (1918-2008).

Фестиваль «Кинотавр»-1994. Гран-при: «Ангелочек, сделай радость» (Россия-Туркменистан), режиссер У. Сапаров.

22 июня: Россия присоединилась к программе НАТО «Партнёрство во имя мира».

1 сентября: вывод российских войск из Германии.

27-29 сентября: визит президента России Б. Ельцина в США.

11-31 декабря: начало первой войны в Чечне.

1995

1 марта: убийство российского телеведущего и журналиста В. Листьева (1956-1995).

10 мая: встреча политических лидеров США и России в Москве, на которых принят ряд заявлений, в том числе о необратимости процесса сокращения ядерного оружия.

16 июня: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Канаде.

14-19 июня: захват чеченскими террористами заложников в больнице Буденновска.

Фестиваль «Кинотавр»-1995. Гран-при: «Особенности национальной охоты», режиссер А. Рогожкин; «Пьеса для пассажира», режиссер В. Абдрашитов.

17-28 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий не присуждался. Серебряный Георгий за режиссуру: Р. Варнье, «Французская женщина» / *Une femme française* (Франция-Великобритания-ФРГ), М. Штайндлер, «Спасибо за каждое новое утро» (Чехия).

23 октября: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в США.

1996

21 апреля: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Москве.

Фестиваль «Кинотавр»-1996. Гран-при: «Кавказский пленник», режиссер С. Бодров-ст., «Летние люди», режиссер С. Урсуляк.

16 июня-3 июля: президентские выборы в России, на которых Б. Ельцин в двух турах с большим трудом победил лидера коммунистов Г. Зюганова.

31 августа: окончание первой войны в Чечне, подписание мирного соглашения, начало вывода российских войск из Чечни.

31 декабря: завершение вывода российских войск из Чечни.

1997

23 апреля: Б. Ельцин и лидер КНР Ц. Цзэминь подписали совместную декларацию о многополярном мире и формировании нового мирового порядка.

27 мая: президент России Б. Ельцин, Генеральный секретарь НАТО, главы государств и правительств НАТО подписали в Париже «Основополагающий акт о взаимных отношениях, сотрудничестве и безопасности между НАТО и Российской Федерацией».

Фестиваль «Кинотавр»-1997. Гран-при: «Брат», режиссер А. Балабанов.

19-29 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Комната Марвина» / *Marvin's room* (США, режиссер Дж. Зэкс).

9—11 ноября: визит Б. Ельцина в Китай, подписание ряда соглашений о сотрудничестве.

1998

17 мая: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Бирмингеме.

Фестиваль «Кинотавр»-1998. Гран-при: «Время танцора», режиссер В. Абдрашитов.

17 августа: резкий обвал курса рубля по отношению к мировым валютам, дефолт.

1-3 сентября: визит президента США Б. Клинтона в Россию.

16-19 декабря: США нанесли воздушные удары по Ираку.

1999

24 марта – 10 июня: военное вторжение США и НАТО в Югославию.

Фестиваль «Кинотавр»-1999. Гран-при: «Блокпост», режиссер А. Рогожкин, «Молох», режиссер А. Сокуров.

19-29 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Жажда жизни» (Япония), режиссер К. Синдо.

30 сентября: начало второй войны в Чечне.

18 ноября: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Стамбуле.

31 декабря: отставка Б. Ельцина с поста Президента России.

2000

26 марта: В. Путин избран Президентом России.

3-5 июня: визит Президента Б. Клинтона в Россию.

Фестиваль «Кинотавр»-2000. Главный приз: «Лунный папа», режиссер. Б. Худойназаров. Грант-при: «Дневник его жены», режиссер А. Учитель.

19-29 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Жизнь — это смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (Польша-Франция), режиссер К. Занусси.

6 сентября: встреча президентов В. Путина и Б. Клинтона в США. Совместное заявление «Инициатива по сотрудничеству в области стратегической стабильности».

Постепенное повышение мировых цен на энергоносители привело к началу роста экономики России, продолжавшемуся до августа 2008 года.