

К. Э. Разлогов**Актуальные проблемы периодизации текущего кинопроцесса**

В основу статьи положена профессорская лекция на тему «Современный кинопроцесс: проблемы и тенденции» на конференции «Творческая личность – 2016: в кадре и за кадром».

Статья посвящена наиболее дискуссионным проблемам анализа современного кинопроцесса, понимаемого как взаимодействие социокультурной среды, творчества и производства фильмов и их общественного резонанса как художественного цикла. На основе 50-летнего опыта преподавания истории мирового кино и непосредственного участия в кинопроцессе автор прослеживает смену художественных тенденций и асинхронность их осознания в культурологии и искусствоведении. Анализируя смену вех от интеллектуального философского кино к нео-Голливуду и разграничению фестивального кино и коммерческого «мейнстрима», а затем – к выходу на первый план в художественном процессе телевизионных сериалов, автор показывает нелинейность и парадоксальность освоения мастерами экранного творчества новых технологий культуры. Особое внимание уделяется общественному резонансу творчества ведущих кинематографистов разных периодов: от Р. Росселлини и В. де Сика, Г. Чухрая и М. Калатозова до Ф. Феллини, М. Антониони и Л. Висконта, Ф.-Ф. Coppola, Дж. Лукаса и С. Спилберга.

Ключевые слова: кинопроцесс, периодизация, философское кино, Голливуд, «мейнстрим», сериал, творчество, киноиндустрия.

К. E. Razlogov**Current Problems of Periodization of the Current Film Process**

The article is devoted to the most debatable problems of the analysis of the modern film process understood as interaction of the sociocultural environment, creativity and production of movies and their public resonance as an art cycle. On the basis of 50 year experience of teaching world cinema history and direct participation in the film process the author traces change of art tendencies and asynchrony of their understanding in cultural science and art criticism. Analyzing the change of milestones from intellectual philosophical cinema to Neo-Hollywood and differentiation of festival cinema and commercial «mainstream», and then that the forefront in the art process is taken by television series, in the article here is presented nonlinearity and paradoxicality of development by masters of screen creativity of new technologies of culture. Special attention is paid to the public resonance of works of the leading cinematographers of different periods, from R. Rossellini and V. de Sica, G. Chukhray and M. Kalatozov, to F. Fellini, M. Antonioni and L. Viskont, T. – F. Coppola, J. Lucas and S. Spielberg.

Keywords: film process, periodization, philosophical cinema, Hollywood, «mainstream», series, creativity, film industry.

Современный кинопроцесс складывается из многих факторов. Он включает несколько потоков экранной продукции, по разному функционирующей в обществе. Не буду останавливаться подробно на трансформациях, происходивших на протяжении века с небольшим с момента первого публичного киносеанса 28 декабря 1995 г. Скажу о ситуации второй половины XX – начала XXI в.

Если в кинопроцесс включать все создаваемые для аудитории фильмы, а под термином «фильм» понимать любое произведения экрана независимо от длительности, художественного уровня, функциональной направленности и технической основы, то общая картина складывается следующим образом.

Полнометражные фильмы – игровые, документальные, анимационные, экспериментальные (длительностью более одного часа), создаваемые для кинотеатрального показа, по традиции, сложившейся еще в 20-е гг. минувшего столетия, пока остаются центральным звеном кинопроцесса.

С 90-х гг. XX в. их потеснили телевизионные сериалы, завоевавшие не только широкую аудиторию (она была изначально с момента появления мыльных опер на радио и телевидении), но и художественный престиж.

В последние годы все большее значение приобретает короткометражная продукция (часто самостоятельная), распространяемая преимущественно в интернете (Youtube) или на общих или специализированных кинофестивалях.

В более широком контексте визуальных (и аудиовизуальных) искусств оказываются произведения видеарта, демонстрируемые, как правило, в галереях и музеях.

На эту карту накладывается временная матрица кинопроцесса в целом.

Попробуем ее описать. Любое произведение создается в определенном социокультурном и собственно художественном контексте, в творческой и индивидуальной среде. Исходным моментом можно считать зарождения замысла. Далее начинается соб-

ственно творчество, в случае кинематографа – коллективное, как правило, на основе взаимодействия литературного и кинематографического процессов. Временные рамки здесь могут быть весьма значительными, особенно в случае экранизации классических произведений.

Формирование проекта начинается с написания заявки и получения на ее основе первоначального финансирования, затем следует написание сценария (не всегда литературного) и более или менее длительный подготовительный период, в течение которого социокультурный и художественный контекст может значительно измениться, как и во время съемочного и монтажно-тонировочного периодов (последний сильно осложнился и теперь обычно называется постпродакшн). Общественный резонанс, вызываемый демонстрацией того или иного фильма, в свою очередь, оказывает влияние на социокультурную и художественную среду. Таким образом, «оборот» произведения в художественной жизни общества приводит к тому, что под воздействием этой новой среды возникают новые замыслы, которые, в свою очередь, получают реализацию.

В отличие от литературного процесса, у кинопроцесса есть одна особенность: много времени проходит с момента зарождения замысла, за которым следуют утверждение заявки, получение финансирования (в советское время – через включение в план), съемочный период и (значительно более долгий) монтажно-тренировочный период. Потом – выход в прокат, когда рассчитывают, каким образом картина будет публично показана.

Здесь возникает проблема датировки фильма. Есть две системы датировки, которые постоянно расходятся. Поэтому, когда вы видите разные даты на один тот же фильм, не удивляйтесь, так как некоторые источники датируют по периоду производства, а некоторые – по выходу в прокат. В мире уже сложился правильный подход к решению этой проблемы. Фильмы точнее датируются по времени первого публичного показа. Картина может быть показана на фестивале, а в прокат выйти через 10 лет, фильм может быть закончен, а впервые показан через 15 лет, если, например, цензура его запретила. В этих и других подобных случаях делаются соответствующие оговорки. Без периодизации нам не обойтись, поскольку речь пойдет о современном кинопроцессе. Первый вопрос здесь связан со словом «кинопроцесс», второй – с понятием «современный».

То, что мы называем аудиовизуальной культурой, экранным творчеством и т. д., началось с изобретения кинематографа. Кино снималось на фотопленку, и это казалось его родовым признаком. Буквально на наших глазах кинопленка из кинопроцесса почти исчезла. Сейчас фотоизображение – достояние музеев, поскольку найти зал, где можно что-нибудь показать на пленке, практически невозможно, сейчас все

архивные показы становятся головной болью, потому что в большинстве кинотеатров, даже стационарных, соответствующие проекционные аппараты исчезли. Фильмы надо либо переводить на DVD, то есть переводить из профессионального в бытовой разряд, либо использовать цифровую проекцию – DCP. Зрители же все чаще скачивают фильмы с интернета или смотрят онлайн.

В профессиональном обиходе для предварительного просмотра отборщики фестивалей, да и прокатчики, получают уже не диск, а ссылку на тот или иной фильм у правообладателя. Если несколько лет назад на Московском фестивале мы получали в основном диски, что было довольно удобно, я мог их показывать студентам, мог ими оперировать, и согласие правообладателя было нужно лишь формально, сейчас диски исчезли. Сейчас есть ссылки, которые, конечно, технически возможно превратить в диск, но это довольно сложно, и никто, без особой необходимости, этим заниматься не будет. Можно купить диски отдельно, но профессионально мы сейчас работаем с этими ссылками, занимаемся скачиванием.

Я недавно был председателем жюри маленького фестиваля «Милосердие», где показывались, в основном, полупрофессиональные документальные фильмы, и люди, которые его организовывали, говорили, что если ссылка через Youtube, то вы можете сразу ее посмотреть, а если ссылка пересылается через диск, то с диска лучше сначала скачать, а потом посмотреть, потому что иначе изображение все время будет останавливаться, и вы ничего толком не сможете понять.

Конечно, когда мы говорим о кинопроцессе сегодня, сам термин «кино» опять приобретает условное значение «изображение в движении», под этим термином, как и под термином «фильм», понимается все то, что связано с движущимся изображением, как в художественном, так и в нехудожественном варианте. Чтобы как-то ограничить себя в нынешнем изложении, под кинопроцессом мы будем понимать процесс, происходящий с движущимся изображением как явлением культуры, и, в первую очередь, явлением повествовательным, но не только.

С другой стороны, видеоарт, который показывается в выставочных залах, нередко оказывается в реальном пространстве, а не в пространстве иллюзорном, которое изображается с помощью 3D, 4D и других современных технических ухищрений. Выставочный видеоарт нередко рассматривается как некое маргинальное явление на границе кинопроцесса.

Вторая граница кинопроцесса – это социальные сети, телевизионные новости, которые, с одной стороны, являются его составляющими как форма документалистики, а с другой – находятся за его пределами. И тогда возникает вопрос: можно ли под кинопроцессом понимать это все широкое поле, то есть кино, телевидение, видео, вплоть до интернета,

и, в перспективе, виртуальную реальность, которая уже становится элементом зрелищной культуры, она сейчас становится тем, чем было кино в эпоху ярмарочного кино?

И еще одна проблема, связанная с периодизацией. Когда я в своих курсах лекций первоначально рассматривал разные фазы современного кинопроцесса и разные представления о нем, то, как историк по образованию, базовую периодизацию строил десятилетиями, кроме периодов мировых войн и революций – это особого рода события. А так период после Второй мировой войны распался, как в учебниках по истории и истории кино, на 40-е, 50-е, 60-е и т. д. годы.

Внимательно изучая историю и современное кино в комплексе, я с удивлением обнаружил, что десятилетия – чистая условность. Динамика кинематографических процессов в реальности подчиняется иным законам. Конечно, как я уже показал, датировка изменений в киноиндустрии и кинотворчестве относительно в силу длительности цикла от замысла кинопроизведения до его до воплощения. Вместе с тем, если мы возьмем за основу даты первых публичных показов фильмов как точки отсчета их вхождения в социокультурный оборот, можно проследить определенные закономерности. Приведу в пример итальянский неореализм – ведущее художественное направление мирового кино после Второй мировой войны. Главная картина, утвердившая эстетические принципы неореализма, «Рим – открытый город» Роберто Росселлини, была впервые показана на Каннском кинофестивале 1946 г. Через два года появились «Похитители велосипедов» Витторио де Сика и сценариста и идеолога этого направления Чезаре Дзаваттини, и стало ясно, что речь идет не об отдельных произведениях, а о важнейшей тенденции в киноискусстве. Тогда стали искать дату зарождения неореализма еще в годы войны. В 1942 г. на экраны вышла лента Лукино Висконти «Одержимость», где четко прослеживались ведущие признаки неореализма – драматические конфликты, погруженные в бытовую повседневность простых людей. В том же году ветеран Алессандро Блазетти снял первую неореалистическую комедию «Четыре шага в облаках». При этом датой рождения неореализма как явления общественной жизни и культуры принято считать 1946 год.

Взлет интеллектуального философского кино на Западе – это 1958 год, год появления первых полнометражных фильмов мастеров французской «новой волны». Выход на первый план фильмов Федерико Феллини, Микеланджело Антониони и переориентация творчества Висконти от бытового реализма к философским обобщениям и своеобразной оперности был отмечен победой на Каннском кинофестивале «Сладкой жизни» Феллини и открытием там же первого фильма тетралогии об отчуждении Антониони «Приключение» в 1960 г. Названные режиссеры, в

отличие от большинства нововолновцев, ставили фильмы и раньше, но в центре общественного внимания они оказались именно в конце 1950-х гг., когда на Востоке Европы появились «Пепл и алмаз» Анджея Вайды, первые фильмы Григория Чухрая и «Летят журавли» Михаила Калатозова. Хронологический «шаг» здесь вмещает не 10, а 12–13 лет, будь то «пространство» между фильмами Росселлини и Вайды или «Похитителями велосипедов» и «Сладкой жизнью». Следующий этап – это 1970–1972 г., годы расцвета «нового» Голливуда, который на самом деле начался чуть раньше, потому что первые картины Френсиса-Форда Коппола, Джорджа Лукаса и Мартина Скорсезе были сделаны еще во второй половине 60-х, но в центре внимания оказались в 70-е.

И я, с удивлением для себя, обнаружил, что периодизация с этапами по 12–13 лет наиболее точно отражает то, что происходит в кинопроцессе. Кино все-таки привязано к таким ритмам, если привязку делать по основной дате первого публичного показа.

А что такое 12–13 лет? Это половина длительности жизни поколения в понимании социологической теории. В социологии принято считать поколения по 25 лет. Сейчас это, может быть, будет меняться из-за того, что длительность жизни в промышленно развитых странах постепенно растет, как выросла она в Новое время, по сравнению со Средними веками. Схематизируя ситуацию, можно считать, что первые 25 лет люди учатся, следующие 25 лет завоевывают командные высоты в обществе, в следующие 25 лет они постепенно уходят на покой, и их слово перестает считаться чем-то существенным.

Если 12–13 лет – это половина поколения, то половина половины поколения – 6–7 лет. И какие-то процессы в кино, действительно, вписываются в такие 6–7-летние циклы. Скажем, интеллектуальное философское кино зарождается в конце 50-х гг., а его резкая политизация, в связи с событиями во Франции, движением в США против войны во Вьетнаме приводит к тому, что через 6–7 лет все западное кино серьезного художественного плана становится политическим. Аналогично Неоголливуд выходит на первый план в начале 70-х, а «Звездные войны» (прозвестник детско-подросткового крена кинопроцесса) выходят на экраны в 1977 г. – опять-таки через промежуток в 6–7 лет.

Когда я только узнал от специалистов в области естественных наук, что за 6–7 лет в организме человека меняется вся кровь, понял, что за этими циклами стоит нечто более существенное, чем периодизация кино. В основе художественных процессов оказываются неосознаваемые биологические ритмы. Какие-то вещи, которых мы не осознаем, могут быть исследованы, если мы дадим себе возможность мыслить не традиционно – десятилетиями, что проще, а попытаемся понять, какие реальные процессы за этим стоят. Что такое современный кинопроцесс, откуда он начинается, каким образом мы можем

осуществлять его периодизацию, что происходит на наших глазах, и, наконец, когда мы это осознаем.

Ведь современность, в конечном итоге, – это производное от того времени, которое ты прожил на земле. Первоначально, когда я начал читать курс современного кинопроцесса в РГГУ, лет 30–35 назад, я спокойно и наивно отсчитывал современный кинопроцесс с эпохи моей юности. Тем более, что это был период взлета кино как искусства: конец 50-х – начало 60-х гг. Я говорил, что современный кинопроцесс начинается с Феллини, Антониони, Висконти в Италии, с французской «новой волны», с эпохи сокращения аудитории кинотеатров, так как кинозрителями, в основном, стали молодежь и интеллигенция, откуда подъем интеллектуального престижа кино, появление факультетов кино в американских университетах.

Исследование кино – занятие достаточно серьезное. Именно тогда у интеллектуалов всего мира восторжествовала иллюзия, что центр мирового кинопроцесса, наконец-то, окончательно переключался из США (из Голливуда) в Европу¹. В действительности это был короткий период (приблизительно с 1958 по 1967 год), но именно в это время я увлекся кинематографом, начал читать специализированные журналы и книги о кино, смотреть фильмы и на этом основании построил концепцию современного кинопроцесса, отличительными чертами которого были перечисленные выше.

Спустя лет 15–20, продолжая читать этот курс, я вдруг сообразил, что для студентов, которые передо мной сидят, то что я рассказываю, то же самое, чем для меня было когда-то немое кино, творчество Эйзенштейна, картины довоенного периода, – глубокая, глубокая история.

Естественно, я задался вопросом, когда и с чего начинается современный кинопроцесс для моих студентов того времени (опять-таки лет 15–20 назад)?

Поскольку я, по основному образованию, историк (пусть и искусства), я начал с анализа исторического процесса с поправкой на память и посмотрел со стороны на то, что писал и рассказывал. Я задал себе вопрос, когда закончился тот период, который мне казался современностью? «Современный кинопроцесс», о котором я говорил, кончается, очевидно, событиями мая – июня 1968 г. в Париже, студенческой революцией, взлетом молодежного движения протеста, политизацией кинематографа, с одной стороны, и вводом наших войск в Чехословакию – с другой. Ведь все события современной истории (в том числе истории кино) происходят синхронно, только с разными последствиями, и, соответственно, могут интерпретироваться с противоположными знаками.

Что касается интеллектуализации кинематографа, о которой я говорил вначале, она шла параллельно и у нас, и на Западе. У нас был XX съезд КПСС, появилось новое поколение режиссуры, пришедшее

после войны, расширилось количество производимых фильмов, кино стало престижным явлением культуры, фильмы получали всемирное признание, то есть интеллектуализация кино стала фактом. Пусть не до такой степени, как в США или во Франции: в университеты у нас серьезное кинообразование так и не пришло до сих пор, поэтому и отношение интеллектуальных и академических кругов к кинематографу по-прежнему пренебрежительное, а их кинофилы в России называются киноманами. Если бы хотя бы в части наших ведущих университетов уже тогда появились кинофакультеты, то, наверное, ситуация была бы несколько другой и в мировых рейтингах высших учебных заведений отечественные вузы не занимали бы столь незавидные места.

Я помню скептическую реакцию профессуры отделения истории и теории искусств истфака МГУ, который я заканчивал, на мое предложение в конце 70-х гг. прочесть хотя бы спецкурс о взаимосвязи изобразительных искусств и кинематографа. Нынешнее повальное распространение кинофакультетов связано не с серьезным отношением к «седьмому искусству», а с коммерциализацией высшего образования – многие молодые и не очень люди готовы платить за диплом актера или режиссера, пусть липовый.

Пока я рассказывал студентам о «современном» кинопроцессе, названные выше классики уходили из жизни. На самом деле от могучего интеллектуального философского кинопоколения 60-х гг. минувшего столетия среди нас остался только активный долгожитель Жан-Люк Годар.

Что же произошло в конце 60-х гг., когда начался новый период, казавшийся мне современным до конца тысячелетия? В СССР наступил период политического «застоя», сопровождавшийся, как выяснилось в дальнейшем, взлетом отечественного киноискусства на основе сопротивления догматизму эпохи и кризиса официальных ценностей. На Западе европейское кино постепенно потеряло свои ведущие позиции в мировом кинопроцессе. Пришел «новый Голливуд». Калифорнийская киноимперия перестала быть цитаделью американской культуры и переродилась в центр глобального кинобизнеса и планетарного киноискусства. Голливуд вышел из кризиса и преодолел проблемы, которые были связаны, с одной стороны, с распространением телевидения, а с другой – с законодательными ограничениями монополизации кинорынка в США.

Крупным голливудским компаниям запретили иметь свои сети кинотеатров. Это было самым чувствительным ударом по американской кинопромышленности, которой срочно пришлось переориентироваться на весь мир. Это позволило «мейджорам» выйти из кризиса, опираясь на новое поколение кинематографистов, становление которых пришлось уже на эпоху телевидения.

Мартин Скорсезе, Френсис Форд Coppola, Джордж Лукас и более молодой Стивен Спилберг пошли разными путями. Все они свои первые фильмы сделали в конце 60-х гг. Главная франшиза новой эпохи началась в 1977 г., когда вышли на экраны «Звездные войны», глобальный проект Дж. Лукаса, в ходе которого (уже со второго фильма цикла) он сознательно отказался быть режиссером и стал нанимать других режиссеров, официально заявив, что продюсер важнее режиссера, а режиссер – наемный работник у продюсера.

В предшествовавший период «авторского кино», наоборот, царил культ режиссера, объявленная французской критикой «политика авторов» утверждала, что автор, режиссер и сценарист – единое целое.

Не так давно во ВГИКе защищалась докторская диссертация Сосо Тугуши об авторском кино, которую я исключительно хвалил, потому что это была попытка реабилитации авторства в эпоху господства продюсерского кино. Я сравнивал работу Тугуши – режиссера, замахнувшегося на докторскую степень искусствоведа, со знаменитой книгой Зигфрида Кракауэра, известной под двумя названиями: «Природа кино» и «Теория кино» с одним подзаголовком – «Реабилитация физической реальности». Когда в практике и теории кино все знаменитости ушли от физической реальности в образность и поэтику, Кракауэр ее реабилитировал. Так и наш докторант пытался реабилитировать авторское начало в кино нового века.

А за это время в 1972 г. появился первый фильм-катастрофа нового этапа возрождения Голливуда – «Приключения Посейдона» Рональда Нима. И обнаружился первый парадокс. Он состоял в том, что, когда пришло телевидение, кинематограф, американский в первую очередь, стал бороться с ним методом супер-продукций, блокбастеров – мы будем показывать то, что на телеэкранах показать невозможно: телевизионный экран маленький, черно-белый, а мы покажем на большом экране цветное изображение. «Мейджоры» того времени стали делать большие постановочные картины. Появился широкий экран, соответствующая оптика, фильмы все больше стали цветными, черно-белое кино как норма еще сохранялось какое-то время, но это время было сочтено.

Тогда в 50-е – начале 60-х у них ничего не получилось, потому что те зрители, которые составляли основную аудиторию обычных коммерческих фильмов (то, что потом получило название «массовая культура»), первыми остались дома и стали смотреть телевизор. Они перестали ходить в кинотеатры, и поэтому общая аудитория больших постановочных картин сократилась.

Здесь можно привести в пример знаменитую картину Уильяма Уайлера «Бен-Гур», римейк который не вполне удачно попытался сделать Тимур Бекмам-

бетов под тем же названием и в той же Америке. Тимур – чрезвычайно талантливый и одаренный человек как в бизнесе, так и в искусстве, но у него радикально, на мой взгляд, не получаются попытки делать свои версии знаменитых картин. «Ирония судьбы. Продолжение» – полная художественная катастрофа, хотя полный успех коммерческий, то есть он удвоил аудиторию самого успешного отечественного фильма, смотреть который пришли не только молодые, но и старые, пришли и получили удар по любимой легенде. И второй раз судьба не сложилась с «Бен-Гуром». Все сравнивали его с картиной Уильяма Уайлера, получившей рекордные 11 «Оскаров». Гонка колесниц у Бекмамбетова не менее впечатляющая, но нерва и художественного драйва нет, он не смог его воспроизвести.

Почему я вспомнил про фильм «Бен-Гур»? Это одна из самых успешных картин того времени, когда интеллектуально-философское кино получало свое развитие. Она, правда, окупилась, но рядом стоящие картины типа «Клеопатры» провалились в прокате, и выяснилось, что для коммерческого успеха такого рода постановочной картины, в цвете, на широком экране, с эффектами и т. д., нужна многомиллионная аудитория. А рядом работали дебютанты «новой волны», на деньги тетушки режиссера они вскладчину сняли картину «Красавчик Серж» (1958, реж. Клод Шаброль) и нашли продюсера, который в них поверил. Для него картина была почти бесплатной, и для того, чтобы она окупилась и чтобы получить огромную прибыль, нужно было в 1 000 раз меньше зрителей, чем «Бен-Гуру». Поэтому фильмы, подобные «Бен-Гуру», привели к катастрофе в Голливуде, а малобюджетные ленты (был период, когда во Франции режиссерские дебюты составляли 80–85 % годового объема производства игровых полнометражных лент) принесли большие деньги.

До сих пор есть несколько критериев успеха. Один (полностью липовый) – это объем бюджета, который ни о чем не говорит, разве что о претензиях продюсеров. Второй – кассовые сборы. Одна из моих студенток в Институте европейских культур, где я читал этот курс, как-то меня спросила: «А есть другой критерий оценки качества фильма, кроме кассовых сборов?» Конечно, для нас – есть: для того поколения, которое росло на интеллектуальном кино, если коммерческий эффект есть, то фильм плохой, его явно смотреть не стоит. А стоит смотреть то, что высоко оценивается критикой, любителями кино и получает премии на кинофестивалях, – это третий критерий.

А я пришел к студентам, которые считали, что главный и чуть ли не единственный критерий – это кассовый успех. Этот кассовый успех, который затмил все на свете, надо даже с чисто экономической точки зрения понимать нюансированно, так как есть еще критерий прибыльности. Кассовый успех у высокобюджетных фильмов далеко не всегда приводит

к окупаемости, не говоря о прибыли. Хорошо, если при своем огромном кассовом успехе, они через 10–20 лет покроют расходы и расплатятся с кредиторами благодаря показам в самолетах, в аэропортах, на телевидении и т. д. До сих пор знаменитая картина Ф. Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» не окупилась и продолжает показываться, чтобы вернуть кредит банкам. Соответственно, прибыльность в основном сопутствует малобюджетным фильмам, а не блокбастерам. Это реальность современных и Голливуда и Болливуда.

Когда этот перелом произошел? Что такое «Неоголливуд»? Чем Ф.-Ф. Коппола, С. Спилберг, М. Скорсезе отличаются от французской «новой волны»?² Как я уже отмечал, они отличаются тем, что, если мастера французской новой волны учились своей профессии в залах Французской синематеки, где смотрели фильмы на большом экране, то это новое поколение училось кино у своих телевизоров. Это было телевизионное поколение, которое с детства смотрело телевизор. Могу в связи с этим привести свой любимый пример. Когда моя старшая дочь, родившаяся в 1972 г., впервые попала в кино, она сказала крылатую фразу: «Папа, посмотри, какой большой телевизор!». А папа в то время писал книжки, где объяснял, что телевидение – это малоэкранное кино, где другая система планов, другие системы повествования, и вся логика изложения была построена на том, что телевидение – малоэкранное кино. Теперь пришло поколение, для которого кино – это большой телевизор. То есть поколение Спилберга, Копполы и т. д. – это люди, которые пришли в кино от телевизора.

Вместе с тем самое важное изменение состояло не только в этом. Оно состояло в том, что Голливуд, отвоевав те ведущие позиции, которые у него были в киноиндустрии и киноискусстве раньше, завоевал и новые территории. Голливуд именно тогда, в конце 60-х – начале 70-х гг., перестал быть преимущественно американским, представлять культуру США. Поскольку бюджеты стали больше, мейджоры начали ориентироваться на всемирную аудиторию. Голливуд стал планетарным центром кинематографа, с такими бюджетами фильмов, которые могли окупиться только в мировом прокате. И фильмы стали делаться не столько для американского зрителя, у которого были свои проблемы, сколько для зрителя всемирного. Отсюда конфликты, отсюда предпочтение «Звездных войн» земным войнам. С земными войнами всегда проблемы, разве что земные войны – это войны против марсиан, когда планету можно объединить под американским флагом, а в остальных случаях этого не получалось. И с этого момента я в своих лекциях постоянно повторяю: «Голливуд – не американское кино, а центр планетарного, транснационального, всемирного кинематографа, и в этом своем качестве он захватил весь мир и нас в том числе». Но только в том числе.

Когда в Голливуде делают картину на материале американской культуры, это совершенно особое явление, своего рода исключение. Была такая картина, очень мною любимая, «Малышка на миллион» культового режиссера и актера Клинта Иствуда, получившая несколько «Оскаров» (за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшее исполнение главной женской роли Хиллари Суонк, лучшее исполнение мужской роли второго плана Моргана Фримана). Актерская карьера Иствуда начиналась на телевидении, а взлет был связан с главными ролями в спагетти-вестернах итальянца Серджио Леоне рубежа 50–60-х гг. Это была изощренная эстетизация канонических мотивов и приемов американского вестерна, который именно в те годы переставал быть самым главным жанром в Голливуде по указанным выше причинам.

Позднее Иствуд завоевал репутацию интеллектуального фестивального режиссера, которого из Америки приглашали на все европейские фестивали. Рядом, безо всяких Оскаров, с конца 90-х гг. минувшего века в нашем прокате демонстрировались разного рода лихие транснациональные голливудские картины. Они зарабатывали в российских кинотеатрах более 10 миллионов долларов. «Малышка на миллион», великая картина, увенчанная Оскарами, с актрисой, которая получила Оскар, режиссером, который получил Оскар, заработала в российском прокате всего 300 тысяч. Потому что это была картина, принадлежащая американской культуре. Американская культура нас, конечно, интересовала, наряду с французской, немецкой, английской и т. д., но успех был соразмерен национальному характеру той культуры, которой эта лента принадлежала, и несоразмерен транснациональному продукту Голливуда.

Именно поэтому, начиная с 70-х гг., современное кино – это, в первую очередь, кино голливудское, а уже потом национальное, локальное, авторское, поисковое и т. д. Иными словами, в общественном сознании нормальное кино – голливудское, а все остальное – арт-хаус, локальные вещи, которые могут быть кому-то интересны (фестивальное кино).

Была в свое время на этот счет дискуссия, тоже меня впечатлившая, между журналисткой газеты «Вэрайети», одного из самых популярных изданий шоу-бизнеса, и европейскими кинематографистами на Берлинском кинофестивале. Европейцы на нее наседали: «...нас Голливуд давит, американцы давят, поэтому мы не имеем таких успехов, как они». А она сказала очень разумную вещь (цитирую по памяти): «Разница в том, что вы делаете фильмы, а мы делаем кино. Вы делаете автомобили, которые имеют всемирное хождение, и ваш автомобиль есть эталон качества. Как и наши фильмы. Мы делаем кино, которое имеет всемирное хождение, а вы делаете отдельные более или менее удачные картины. Они могут быть лучше или хуже, более и менее интересными, они могут представлять ту или иную культурную

общность, но они – явления, принадлежащие различным субкультурам. В отдельных случаях, фильмы, которые вы сделали, могут вдруг стать всемирным явлением. В таких случаях мы обычно делаем ремейк вашей картины на английском языке у себя, в Голливуде, и это имеет всемирный успех.

Приведу еще один мой любимый пример. Жерар Депардьё снялся в картине, которая во Франции называется «Мой папа – герой». У нас ее почему-то выпустили под названием «Папа – мой любовник». Ремейк этой картины потом был сделан в Голливуде, причем безо всякого изобретательства, с тем же Жераром Депардьё в главной роли, поскольку Депардьё – звезда мирового класса. Режиссер, без какого-либо воображения, просто взял мизансцены, которые были в оригинале, озвучил на английском языке и выпустил как голливудскую продукцию.

В Германии все фильмы дублируются на немецкий язык. На немецкие экраны выходит французская картина с Депардьё. Она вызывает очень скромный интерес зрителей. Спустя год там же выпускается голливудская картина, под тем же названием, с тем же Депардьё, дублированная на тот же немецкий язык и имеет успех в 10 раз больший, чем французский оригинал. Почему? Да потому, что она вписывается в систему планетарного проката голливудской продукции. Эта часть кинопроцесса изначально рассчитана на международное распространение. С того момента, как Голливуд стал транснациональным центром кинопроизводства, все остальные кинематографии были маргинализированы. Всем стало казаться, что главный критерий качества картины – это кассовый успех, вот с этого момента начинается новый этап развития киноиндустрии. И для моих студентов того времени, действительно, это было так.

Я нашел с ними общий язык. Я перестал им рассказывать про «старые» фильмы, которые всех интересовали сугубо исторически, и стал с ними обсуждать то, что они сами смотрели, сами переживали. Я им рассказал, как Джордж Лукас четыре года обивал пороги киностудий, и ни одна голливудская студия не соглашалась финансировать его «Звездные войны», говорили, что это никто не будет смотреть. Наконец, фирма «XX век Фокс» (хозяин которой Руперт Мэрдок, кстати, австралийский миллиардер, принявший американское гражданство только в 1985 г.) сказала «да», и ей очень повезло. Хотя у компании были проблемы с Лукасом, который перерасходовал бюджет на серьезную сумму и вынужден был использовать свои доходы по фильму «Американские граффити», который был фестивальной продукцией, чтобы заплатить за монтаж «Звездных войн». Ему ничего прощать не собирались, как не собирались прощать Джеймсу Кэмерону перерасход сметы по «Титанику». Правда, когда выяснилось, что «Титаник» поднял посещаемость кинотеатров во всем мире на 12 %, об этом нарушении сметы перестали вспоминать. Кстати, именно премьеры «Тита-

ника» в Калининграде в конце 90-х гг. минувшего века стала толчком для возрождения российского кинопроката.

Что касается фирмы «XX век Фокс» (ставшей со временем «XXI век – Фокс»), то она несколько десятилетий жила за счет франшизы «Звездные войны», от которой Лукас со временем отошел, пока не перепродала проект компании «Уолт Дисней», продолжая его до настоящего времени.

То есть целая голливудская компания может позволить себе любые риски, финансировать картины, не рассчитывая на успех, только потому, что ее менеджеры угадали перспективу и вовремя сказали «да».

У этого периода кинопроцесса была важная особенность, связанная с тем, что резко помолодела аудитория. В период расцвета интеллектуального философского кино в рамках кинопроцесса сохранялось своеобразное ощущение единства поколений. Молодежь, студенчество и интеллигенция сохранили верность кинотеатрам, пришло новое поколение режиссуры, критики, и актеры были молодые, и все дружно бунтовали против буржуазности и осаждали Сорбонну. Это было пусть иллюзорное, но безусловное интеллектуальное единство, воплощенное в лучших фильмах того времени, как и в классических работах «стариков» – Луиса Бунюэля, Ингмара Бергмана, Лукино Висконти... Одни и те же фильмы нравились всем: и критикам, и зрителям, и кинематографистам. Они выходили на первый план. А сугубо коммерческие картины никого особо не интересовали, поэтому мейнстрим повсеместно находился в кризисе, и творческом и экономическом.

В следующей фазе современного кинопроцесса в 70-е гг. ситуация была совершенно другая. Зритель помолодел, средний возраст киноаудитории перестал быть 25–30 лет, а стал 15–20, а то и 10–13 лет. Ведущие позиции в кинобизнесе завоевал семейный и детско-подростковый кинематограф. Дети, подростки и их родители стали отдавать предпочтение совсем не тем фильмам, которые любили повзрослевшие зрители и критики моего поколения и в прокате, и на фестивалях. И когда современный критик, воспитанный на образцах серьезного искусства, заходит в кинотеатр, где показывается текущий репертуар, он хватается за голову и кричит: «Ужас! Это не искусство, а злодейская массовая культура». И у критика-интеллектуала уже нет общего языка с этим кинематографом, а значит – с этим зрителем и с кинопромышленностью.

Кинопромышленность работает на реального зрителя. Доля, которую занимают даже лучшие фестивальные картины в кинотеатрах, плавно приближается к нулю, и только сумасшедшие, которые находят свою формулу престижного успеха, или люди, сотрудничающие с телевидением или с музеями, где получают какие-то гранты, могут такого рода фильмы себе позволить. А индустрия тем временем

нацелена на юного зрителя с попкорном.

Как я уже говорил, есть несколько критериев оценки качества произведения:

- идеологическая оценка (что нужно власти),
- кассовая оценка (за что зритель готов платить),
- оценка интеллектуальной профессиональной среды (Оскар, Ника, Золотой орел)
- оценка по весу творческого работника (если ты – Феллини или Бондарчук, то ничего, кроме шедевра, создать не можешь, даже если ты – Бондарчук-сын).

Совсем недавно я понял, что есть еще один – пятый – критерий, который, возможно, сегодня самый важный: это рейтинги в интернете, которые все смотрят в сети. Они нередко становятся более важными, чем остальные четыре, отсюда все эти хакерские попытки накручивания данных, как было в случае премьеры фильма «Крым».

Для того чтобы это открытие произошло в моей голове, должно было пройти некоторое время. В головах моих студентов это произошло раньше, потому что они уже на эти рейтинги ориентировались и рассказывали мне об этом при обсуждении фильмов. Рейтинг – это точно один из критериев, на которые ориентируются молодые люди, и для каких-то социокультурных групп, быть может, самый важный.

Различные системы критериев, как правило, не совпадают: что нравится начальству, то нередко отвергают и зрители, и критики, что нравится критикам, не пользуется коммерческим успехом, чемпионы проката получают низкие рейтинги, картины великих режиссеров проваливаются и т. п. Хотя бывают и исключения. Я нередко приводил в пример классические фильмы Михалкова 70-х гг. типа «Неоконченной пьесы для механического пианино». Какое-то время его картины нравились всем, а более поздние работы перестали нравиться кому бы то ни было. На мой взгляд, это произошло потому, что он сознательно отказался от ориентации на предпочтения начальства, критиков или зрителей, а стал делать картины, которые он хотел и считал нужным создавать.

Его классические ленты, такие как «Пять вечеров», например, нравились в меру интеллигенции, не раздражали начальство и имели, по тем временам, нормальный коммерческий успех (порядка 20 миллионов зрителей – тогда это было средним показателем). Но не возмущившие профессионалов 80 миллионов, как «Пираты XX века», и не 100 тысяч, как шедевр для избранных – «Мой друг Иван Лапшин». Ну и вес у него был тоже нормальный, фамилия Михалкова обязывала.

Когда он стал делать то, что ему хотелось, консенсуса быть не могло. Из большой любви к дочери он все-таки снял продолжение «Утомленных солнцем», и критический истеблишмент его тут же возненавидел. Тогда него появился шанс сделать поистине великое произведение. Ведь шедевры не появляются на этом усредненном балансе начальства,

критики и зрителей, когда ты всем нравишься. Любое великое произведение – это скандал. Это то, что начинается со скандала, а потом, через 20–30, иногда через 100 или 200 лет, признается шедевром.

Насколько, к примеру, «Утомленные солнцем-2» будут со временем признаны великим произведением, сказать трудно, это смогут решить только наши потомки. Поэтому критический прогноз на 5–10 лет – это опасно. Прогноз на 150–200 лет – явление абсолютно безопасное: нас самих и всех наших современников к тому времени уже не будет в живых, если кто-то и будет спорить, то только наши потомки.

Так прошел еще один период чтения моего курса, еще 15–20 лет, и я вдруг сообразил, что эти самые «Звездные войны», фильмы-катастрофы, Голливуд как центр мирового кино для моих новых студентов (группы менялись каждые два года) – далекое прошлое. Эти фильмы, в свою очередь, тоже стали музейными экспонатами, ушли из живой культуры.

И я вновь задал себе вопрос: что есть на самом деле сегодня современный кинопроцесс? С чего можно начать современное кино? И пришел к выводу, что, наверное, с того момента, когда в культурной жизни телевизионные сериалы становятся важнее, чем игровые полнометражные сенсации на фестивалях и в кинотеатрах. Теперь я, чтобы найти общий язык с аудиторией, начиная со школьников, должен был произнести не имена Феллини, Антониони и Висконти, а название сериала – «Игра престолов». И тогда между мной и аудиторией возникала некоторая культурная общность, мы понимали, о чем говорим.

С «Игрой престолов» у меня были весьма странные взаимоотношения. Я с самого начала по поводу этого сериала давал множество интервью, говорил о том, что пришла новая эпоха, люди изголодались по эпическим повествованиям, но сам не видел ни кадра этой сенсации. Некоторое время спустя в самолете в перечне программ, которые предлагались пассажирам, я наткнулся на знакомое название и успел посмотреть один случайный эпизод. На следующий раз в длительном рейсе Москва – Сеул я уже прицельно просмотрел целый сезон (не помню, правда, какой именно). Втянувшись в эту историю, я подарил жене полную коллекцию пяти сезонов в русской версии на дисках, и мы вместе ее просмотрели от начала до конца. Шестой и седьмой сезоны мы уже смотрели по мере выпуска на экраны вместе со всеми, хотя я пропустил главную серию шестого сезона «Война бастардов» и досматривал ее в самолете. Поэтому я смог в полной мере ощутить глобальное значение этой новой экранной мифологии и правильно ответить на вопрос, чьего воскресения ждет человечество накануне «Пасхи» (этот христианский праздник, как известно, отмечает годовщины воскресения Иисуса Христа)? Конечно, героя «Игры престолов» Джона Сноу, убитого в конце предыдущего сезона.

Когда началась эра всемогущества сериалов? Для меня это началось с того момента, как мне позвонили мои американские друзья и сказали: надо срочно посмотреть сериал, который сделал Давид Линч. Это был «Твин Пикс». Так сериал стал явлением культуры, сопоставимым с лучшими фильмами, предназначенными для кинотеатров.

Это был рубеж 90-х гг. Что произошло в это время? Была разрушена Берлинская стена, распался Советский Союз, начался новый этап отечественной истории, в том числе и истории нашего кино и мирового искусства экрана. Произошла своеобразная синхронизация кинематографического процесса с процессом историческим в планетарном масштабе.

Иными словами, кинематографическая современность отсчитывается не от миллениума, а от рубежа 90-х гг. минувшего века, хотя осознали мы это только в 2000-е. В профессиональном смысле новую фазу кинопроцесса начал перенос центра тяжести от игровых полнометражных фильмов к сериалам. Почему это произошло, тоже понятно – кино стало цифровым. 3D, спецэффекты возродили идею Эйзенштейна о монтаже аттракционов, а рассказы, истории, психология ушли на телевидение.

Эта миграция началась раньше и проходила в течение нескольких десятилетий. Я как-то делал доклад об экранизациях произведений американского драматурга Теннесси Уильямса. Героями моего повествования были «Трамвай «Желание» Элиа Казана (1951), «Кошка на раскаленной крыше» Ричарда Брукса (1958), актеры, которые играли ведущие роли в этот период – Марлон Брандо и Пол Ньюман, Вивьен Ли и Элизабет Тейлор... Потом я вдруг подумал, почему и куда произведения Уильямса исчезли из кинотеатров? Где-то они сохранились? И нашел по справочнику всю классику его драматургии, но только на телевидении, потому что в кино для этого места уже нет. Платить за это деньги в кинотеатре никто не будет, в кинотеатр ходят смотреть другой тип зрелищ. Молодые зрители ищут не истории, которые визуально рассказывают, а яркие зрительные и звуковые впечатления, ставшие возможными благодаря новым технологиям.

Это не значит, что кино стало хуже или лучше. В современном голливудском кинематографе парадоксально воплотилась мечта авангардистов начала

XX в. о чистом искусстве, искусстве для искусства, художественном приеме, который приобретает самодовлеющее значение. Все то, чего классики авангарда и модернизма хотели от искусства, осуществилось, только не в сфере экспериментального творчества, а в самой что ни на есть массовой глобальной культуре. Тем временем повествовательность расцвела в сериалах.

Таким образом, я последние годы начинаю читать курс «Современный кинопроцесс» с «Твин Пикс», и, в более широкой перспективе – с сериалом «Клан Сопрано», который имел большой зрительский успех. Конечно, смотреть сериалы сложнее, они требуют большего времени, чем кинофильмы, а время – всегда дефицит. Случай полного просмотра «Игры престолов» – исключение. Другие знаменитые сериалы приходится просматривать отрывочно, следить за ними по отзывам в интернете и в прессе. Тем не менее это и есть ведущая сила кинопроцесса последних десятилетий³.

С 1990 г. прошло уже четверть века, и наверняка уже начался какой-то новый этап развития экранного творчества и/или индустрии экрана, который будет современным кинопроцессом, но уже не для нынешнего «взрослого» поколения, а для тех, кто сейчас с гаджетами бродит и ловит покемонов. Соответственно, начинается что-то новое, но осознали мы это только через несколько лет, потому что, конечно, в 90-е гг., после этого звонка насчет «Твин Пикс», мне и в голову не пришло, что началась новая эпоха. Наиболее вероятным прогнозом кажется пришествие виртуальной реальности (VR), но здесь надо соблюдать осторожность. Она уже появилась как эксперимент на международных кинофестивалях, но ее перспективы в рамках кинопроцесса в целом остаются весьма туманными.

¹ Божович В. И. Современные западные кинорежиссеры. – М.: Искусство, 1972.

² Подробнее см.: Артюх А. А. Новый Голливуд: история и концепция. – СПб.: Алетея, 2015.

³ См.: Р. Э. Арбитман. Серийные любимцы. 105 современных сериалов, на которые не жаль потратить время. – М.: Центрполиграф, 2016.