



Современное российское кино в контексте мирового

О.К. Рейзен

доктор искусствоведения

В статье (окончание, начало в № 4 (38), 2018) предпринята попытка вписать параметры отечественного кинематографа последней четверти века в историю мирового киноискусства, соотнести доминирующие принципы и художественные методики, приводившие зачастую к сходным моделям и способам их воплощения. Работа ставит перед собой цель не просто выявить и описать компаративистские модели, но определить закономерности их возникновения и проявления, обусловленные историческими причинами.

УДК 778.5p(092)1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский
и мировой
кинематограф,
перестройка,
эзопов язык,
магический
реализм, чернуха,
жанровые
структуры

Клишированный Голливуд

Процесс выздоровления от «чернухи», массовое распространение которой, что греха таить, во многом был спровоцирован надеждами на фестивали и международный резонанс, сопровождался новым увлечением, теперь уже ориентированным на внутренний рынок. Хотя и здесь, за пазухой, поближе к сердцу, прятались оscarоносные надежды, жанровое кино. Разумеется, образцами для российского жанра стал жанр американский. Какие только изломы сюжетов не были перелопачены за прошедшие годы... Тезис о том, что сценарии не пишутся, а строятся, приобрел значение аксиомы, а высказывания режиссеров, что каждый новый фильм будет снят в новом жанре, пришли на смену исповедальным разговорам о путях исканий в искусстве.

Характерным примером такого рода деятельности можно считать фильмографию Ю. Быкова, чья режиссерская судьба сложилась намного удачнее актерской, выбранной им первой своей профессией. Дебютировав в жанре «buddy cinema»¹ в фильме «Жить» (2010), связавшим одной цепью охотника и преследуемого поделщиками преступника, Быков последовательно, фильм за фильмом, снимает маскулинное, жесткое, на грани гендерного шовинизма кино (если леди и возникают в его картинах, то жмутся где-то на окраине в качестве вспомогательных персонажей), представляющее крутых парней, будь

¹ Жанр «buddy cinema» буквально означает кинематограф приятелей, «расписанный на двух персонажей, объединенных «не-любовной» коллизией, а также дружбу, необходимость, опасность, совместное путешествие и прочие обстоятельства, объединяющие их. — Прим. авт.

то майор или идеалист-сантехник, в привычных координатах голливудских боевиков.

Впрочем, тут лучше предоставить слово профессиональной критике, поскольку оценка фильмов Быкова столь же симптоматична, как и оценка его продукции: «Идеологически “Майора” вряд ли можно отнести к прогрессивному направлению в кино, скорее он выносит оправдательный вердикт той системе, в которой, по мнению Быкова, невозможно формирование либерального, то есть гражданского общества». Вот еще цитата из интервью с режиссером: «...Либеральное общество — это когда ответственность постороннего человека за постороннего человека. Гражданина за гражданина. А феодальное — это когда есть моя семья, мои близкие, мои друзья и дальше по удалению. И в какой-то момент зритель должен поймать себя на узнавании, на ощущении: да я такой же мент, епрст...»². То есть те, кого на официальном уровне называют оборотнями в погонах, никакие не оборотни, а такие же, как мы все, — обыкновенные люди.

«Возможно, многие с этим не захотят согласиться, но атмосферу обыкновенного феодализма, имморальной семейственности, жизни по понятиям Быков передает со знанием дела. И это сообщает его картине ту степень убедительности, которая заставляет принимать фильм на столь разных политических и культурных широтах, как Шанхай и Лазурный Берег. Заставляет ценителей-профессионалов прощать и прямолинейность сценарных ходов, и грубоватость режиссуры. И даже то, что уже к середине фильм превращается в адскую смесь гиньоля и фарса, когда авансцена действия усеяна трупами, еще немного — и происходящее обернется стебной тарантиновской пародией. Но не оборачивается, оставаясь чисто русским феноменом, и если фильм циничен, то именно по-русски, в дostoевской и балабановской традиции. Впрочем, Балабанов в этом сравнении показался бы почти романтиком»³.

Или еще вот, из «Искусства кино»: «Бунт против расчеловечивания уже подводил Быкова к жесточайшему нигилизму атеистического толка. Его прежние картины “Жить” и “Майор” — редкие, кстати, для России образчики психологического жанрового кино — приводили гуманистов в неопишущую ярость за декларативное отрицание человечности. Стоило ли восставать против зла, чтобы ответить ему слепой яростью зверя? К слову сказать, “Майор” с его трагической коллизией долга и чести мог бы стать духовным побратимом французского “нуара” — полицейских драм Алена Корно, если бы не одно принципиальное “но”. В безжалостных, скованных льдом авторского отстранения

² Маслова Лидия. Заставь дурака с миром сразиться. Экзистенциальная драма о сантехнике // Коммерсантъ. 13.12.2014.

³ Там же.

* Сукманов Игорь.
Власть тьмы // Искусство кино, № 8, август 2014. С. 47.

европейских “полах” об убийцах, поневоле торжествует горькая и зачастую неутешительная мораль: смерть героя как финальный аккорд, как спасение заблудшей души, как торжество судьбы, скрепленной незыблемым нравственным постулатом. В быковском “Майоре” герою, обогренному кровью невинных, дарована жизнь. И финал, безграничный, как русский пейзаж, в силу этой безбрежности и ненаказуемости греха лишается моральных опор, подводит наш мир не к порядку, а к дурной бесконечности, к вечному терзанию души в аду нетленного хаоса, где справедливости нет места. Но такова бунтующая, не знающая меры русская душа. Таков Юрий Быков. И фильмы Быкова плоть от плоти его. В них, как у русского народа, “огромная сила стихии и сравнительная слабость формы”⁴.

В целом точный анализ, представленный этими выборочными фрагментами, основываясь на тождестве или противопоставлении быковского кино голливудским образцам, замалчивает немаловажный фактор неуместности крепко сбитых, отважных и решительных персонажей его фильмов в параметрах российской действительности. Крепко сбитые, решительные герои, которые вступают в борьбу с коррупционной системой и занимаются спасением человечества в формате отдельно взятого аварийного дома («Дурак», 2014), удирают от бандитов, но своих не сдают («Жить», 2010) или готовы, но, не в состоянии, — сознательно обогрить руки невинной кровью, все они родом из-за океана и попытки приживить их на русской почве, наделяя способностью к рефлексии, заведомо обречены. Американские герои действуют, русские — такова традиция литературы, кино, жизни, в конце концов, — только собираются. Поэтому жанровое кино и не согласуется с отечественным, поскольку жанр не нашел места в самой нашей действительности.

Впрочем, это относится к жанру, в центре которого — боевики. Может, отсюда и название?.. Ведь есть и удачные примеры (хотя неудачных, увы, больше), например, картина Н. Хомерики «Ледокол» (2016). Скроенный по образу и подобию американского фильма катастроф, фильм аккумулирует не только привычный набор драматургических штампов общего образца, но и демонстрирует всю антологию штампов мелкого помола, как то представленные параллельным монтажом почти гибель отца и почти гибель ребенка, — первый едва не тонет, второй едва не рождается мертвым; брошенный в гигантский айсберг кубик Рубика практически разрушает ледовую машину; собачка, оказавшаяся за бортом, ради спасения которой разворачивают ледокол и тому подобное.

Современный отечественный кинематограф в одном неизменно остается верен традициям — это операторский кинематограф. А. Хомидходжаев, Ф. Лясс, М. Кричман достойно несут эстафету русской школы операторского мастерства, тем более, что требования изобразительной эстетики сейчас особенно высоки, а техническая оснащенность позволяет творить чудеса на экране. В этом контексте пестрая эклектика «Ледокола», подкрепленная и костюмным решением, балансирующим на грани клоунады, не может не вызывать недоумения, не вписываясь в целомудренную строгость и целостность всей предыдущей фильмографии Н. Хомерики. Тем не менее драматургия «Ледокола» во многом вторит фабуле «Титаника», даром что обе ленты базировались на реальных событиях, каждая — на своих, но при этом пересекающихся в фабульных составляющих: огромный корабль, природные катаклизмы, ведущие к катастрофе, калейдоскоп человеческих судеб и характеров, представленных в экстремальных ситуациях. Кто же виноват, что природа жанрового кино зачастую вторит реальности, просто совмещая канон бытописательства со сказочным. А иначе кому бы это жанровое кино было бы интересно?

Реализм магический

Даже такой неблагонадежный источник, как Википедия, с апломбом жонглирующий всевозможными непроверенными данными, с осторожностью относится к определению магического реализма: «**Магический реализм** — это художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира. В современном значении этот термин скорее описательный, чем точный»⁵...

⁵ Магический реализм. Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Магический_реализм (дата обращения: 15.10.2018).

В то же время ни один литературовед не поспорит с истоками этого направления — Латинская Америка, и отрицать основательную изученность одного тоже не осмелится никто. А вот «в современном значении»?.. Где кончается фантастика и начинается магия? Можно ли отнести к магическим реалистам Гоголя и Булгакова? Стругацких? И что такое магический реализм в кино?

Соблазн объявить магический реализм без берегов, по аналогии со Старшим братом, порождает несомненную анархию. И вот уже в число магических реалистов попадают то Кустурица, то Луи Малль, то бельгиец А. Дельво. И даже Куросава, не говоря уж о милом развлекательном фильме «День сурка» (1993), своей «причастностью» к магическому реализму обязанному лишь тем, что герои его застревают в одном дне.

Здесь не место и не время для подробного выявления истоков, типологических особенностей и примеров магического реализма

в кинематографе. Это тема отдельной монографии. И не одной. Однако трудно не обратить внимание на неожиданный всплеск этого направления в культурах стран, оказывающихся на перекрестке магистральных изменений и словов. В литературе — это Латинская Америка, в живописи — его отголоски определенно проглядываются в немецком экспрессионизме, в отечественном кинематографе прослеживаются в конце XX — начале XXI века.

Конечно, элементы магического реализма можно отыскивать то тут, то там. Деление на всевозможные течения и направления вообще штука чрезвычайно условная, изобретенная искусствоведами и историками для удобства ориентиров (любой художник неизбежно всегда крупнее того направления, к которому его относят). Вот и магический реализм, по крайней мере, отдельные его элементы встречаются в «Жене керосинщика», снятого Кайдановским еще в 1988-м, а задуманного и того ранее. Чего стоит неожиданно пошедший, по мановению рук доброй цыганки, среди лета снег: «Устал, Василий?.. Душно тебе?.. Ничего... Остынь...»? Вполне в духе Маркеса.

В «Жене керосинщика» магия пока еще проскальзывает в реальном лишь мазками, изломами атмосферы действия, нюансами поведения чудаковатых персонажей. Тогда как в «Гонгофере», снятом режиссером Бахытом Килибаевым в 1992 году, мистическая составляющая уже не только выходит на первый план (московская ведьма подменяет герою его карие глаза на голубые, нечисть всякая проживает в Чертаново, а памятник космонавту Волкову, установленный в степи, излучает сияние, способное заставить уши расти), но и органично сочетается с бытовыми нуждами персонажей (в «зачине» они приезжают на ВДНХ для закупки племенного быка), а главное, демонстрирует⁶ несомненную преемственность с отечественной литературой, от Гоголя до Булгакова.

Стилистика магического реализма еще очевидней в необыкновенно цельной картине действительности, представленной фильмом «Нога» (1991) Н. Тягунова, в которой фантом, ампутированная нога, не просто прорастает во врага/друга героя фильма в виртуозном исполнении И. Охлобыстина, но и трансформирует его собственную личность. Антропоморфизм, как неотъемлемая черта магического реализма, не мог остаться за пределами внимания кинематографа этого направления. В то же время одушевление окружающего мира в кино — в силу конкретности изображения — и стало камнем преткновения при экранизации произведений магического реализма в Латинской Америке. За редким исключением они не задались, оборачиваясь то излишне

⁶ Сценарий к фильму написан режиссером в содружестве с П. Луцким и А. Саморядовым. — *Прим. авт.*

буквальным «считыванием» метафор, то оказываясь на грани китча. В «Ноге» же понятие боли, персонифицированное в ампутированной ноге, превратившейся волею авторов в реального человека, аккумулирует не только его собственные воспоминания, но и соединяет боль физическую с душевной, прошлое и настоящее, реальность и воображение.

Кинематограф XXI века нет-нет, да всколыхнет традицию магического реализма, подкинутого в российский кинематограф веком прошлым: в фильмах «Москва» (2000) и «Мишень» (2010) А. Зельдовича, в «Шультесе» (2008) Б. Бакурадзе, в картинах, поставленных режиссером Миндадзе («В субботу», 2010, и «Милый Ханс, дорогой Петр», 2015). Как сценарист, Миндадзе проявил интерес к магическому в реальности еще в «Параде планет» (1984).

...Провинциальный заштатный НИИ (незнамо чего), расположенный в полуразваливающейся то ли усадьбе, то ли на заброшенном заводе (экстерьер не совпадает с интерьером), занимается измерением некоего Индекса. Испытуемые — обычные люди, расселенные на территории НИИ без права выхода, и испытатели в белых халатах до оскомины обычные люди. Даже призрак девушки, болтающийся то ли в воображении героя, то ли в самом деле поселившийся в коридорах института, — обыден до мелочей: в повадках, пластике, внешности. А в финале, когда кажется удалось дойти до самой сути и совершить прорыв, открытие, — НИИ распускают, испытуемых и испытателей отправят восвояси, кого куда, и все закончится ничем, в духе застойного кино и жизни, в которой никогда ничего не происходит.

Вполне фабула для нравоучительной притчи, гротескно-сатирического обличения абсурда бытия, философских изысков в стилистике «Соляриса» или «Сталкера». И Н. Хомерики методично, стежками выстраивает полотно, в которое оказываются втянутыми не только участники странного эксперимента, но и зритель. Он намеренно отказывается пояснить, даже намеком, что же такое измеряет прибор, индекс чего должен приблизиться к числу 977, давшему название этому загадочному фильму, и зритель вправе построить собственное повествование, измерить собственный индекс, основываясь на тех подсказках, что ненавязчиво подбрасывает ему режиссер. Такая вариативность восприятия, продиктованная художественным произведением, — мера высокого мастерства. Но дело не только в этом.

По мере своего развития кинематограф все чаще обращается к вопросам философии, научившись говорить (вовсе не обязательно вслух и пластическими образами), научился и высказы-

ваться. О том, что такое человек, для чего он приходит в этот мир, почему так отчужден, одинок, что такое счастье, Бог, любовь?.. Не стоит забывать, что к этим проблемам homo sapiens шел веками, а ответов так и не находил. Кинематографу же пришлось осваивать центральные проблемы мироздания за столетие с небольшим, одновременно осваивая и азбуку самого киноискусства. Поэтому зачастую то, что литература, театр, музыка и прочие музы прорабатывают столь изящно, кино может изложить чуть ли не в балаганной стилистике.

С другой стороны, О. Мандельштам полагал, что ученик бежит быстрее учителя, имея в виду знания и опыт, полученные «по наследству» в уже готовой форме. И может бежать дальше. Так и кинематограф, получив опыт смежных искусств, побежал стремительно. Он освоил все: экзистенциальное смятение Кафки, сартровское пожизненное наказание свободой, месть природы за цивилизацию, некоммуникабельность... Калейдоскоп неразрешимых вопросов, обрушившихся на человечество. Искусство давно не в силах дать на них ответы, поскольку ответов попросту нет. Оно не в силах и одарить катарсисом, если в самом деле искусство, а не утешительный пряник. Можно только предложить попробовать существовать по каким-то иным законам, нащупывая их потихоньку, на интуитивном уровне. А вдруг получится?..

Фильм «977» (2006) при всей своей причастности к законам Буало, словно изгоняет из кинотеатра такие обыденные понятия, как время, пространство и даже, как кажется, действие, погружая окружающий мир в состояние невесомости, возвращая, если угодно, к первоосновам, некоему внутриутробному состоянию. Он тоже не дает ответов, но меняет правила игры, повествовательные, смысловые, семиотические, какие угодно, а из реальности уходит привычная констатационная наполняющая, и она сменяется магией, которую еще придется познать.

Дела сердечные

Говорят, самое трудно в искусстве — рассказать простую историю. И это, действительно, трудно. Ведь все счастливые семьи счастливы, а несчастные, как известно... И попробуй найти новые слова, повороты сюжета. Но ведь находятся. Быть может лучший фильм великого путаника Д. Линча так и называется «Простая история» (1999). Он о старике, который едет на другой конец Америки на газонокосилке без водительских прав к заболевшему брату, с ним он поссорился десять лет назад. Для Линча снять такой простой фильм было настоящим экзаменом. И он его выдержал.

...И чего только не происходит в жизни героя повести Е. Ставинского «Час пик», а потом и в одноименном фильме, когда главный персонаж узнает о своей болезни. В жизни помощника машиниста Кости тоже ничего не происходит. У него сердце — бумеранг. Так и называется фильм Н. Хомерики. На плановом медицинском осмотре Косте сообщают, что у него редкая болезнь сердца, и он может умереть в любой момент. Вот просто так, взять и — умереть. И он не делает ничего. Живет, как жил. Встает, ест, разговаривает с мамой, встречается с девушками, ходит на работу. Простая история простого человека. А в размеренной обычности будничных дел прорастает, тем не менее, настоящая трагедия. Просто прорастает...

Когда-то в застойные годы на экраны вышел фильм. У него не было широкого проката, и он мало кому запомнился. Речь шла о буднях бригады «Скорой помощи» — без помпезного пафоса, подвигов и свершений, просто врачи, медсестры и водитель выезжали по вызовам, ели, болтали, любили... Безответно. Назывался фильм — «Дела сердечные» (1973). И как тут не вспомнить «Аритмию» Б. Хлебникова? Ленте навязали идеологический контекст, обличение медицинских институтов, выявление язв общества... А это было просто кино про любовь: к людям, чужим и близким, к своему делу, профессии. В противовес «Нелюбови» (2017).

В далекие 1930-е годы американский режиссер Рубен Мамулян перенес на экран «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Стивенсона, о которой И. Ильф в письме жене писал, что фильм «сделан превосходно». Да что Ильф! Американские киноакадемики дружно пришли в восторг. Особенно — от звука, который был в новинку в 1931-м, а звуковая дорожка впечатляла, в том числе по современным меркам. Каких звуковых шумов в ней только не было: шуршание крыльев летучей мыши, стук каблучков преследуемой, скрип штиблетов преследователя, скрежет деревьев на ветру... Спустя годы, Р. Мамулян рассказал, что он записал звук биения собственного сердца и добавил его в звуковую дорожку. После этого расхожей в американской кинематографической среде стала поговорка: «Снять хорошее кино несложно. Надо только добавить в него звук собственного сердца». Может, оно и так. Аритмия...

* * *

Работам, связанным с анализом современного кинопроцесса заведомо уготована незавидная участь: обвинения в субъективности, упущении тех или иных знаковых фильмов, а то и направлений, но главное, — отсутствие временной дистанции,

позволяющей действительно объективно оценить те или иные моменты современной киноистории. В то же время вся история кино столь молода, по сравнению с другими видами искусства, по крайней мере, — что об объективности говорить не приходится. Данная работа и не претендует на глобальные обобщения и выводы, это лишь попытка соотнести происходящее в отечественном кинематографе с мировым опытом, обнаружить связи, преемственность и отличия, что позволяет прийти к выводу, что не все так плохо в нашем «королевстве»...

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010.
2. Булгакова О. Фабрика жестов. М.: НЛО, 2005.
3. Маслова Л. Заставь дурака с мэром сразиться. Экзистенциальная драма о сантехнике // Коммерсант. № 227. 13.12.2014. URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/2632895> (дата обращения: 15.10.2018).
4. Сукманов И. Власть тьмы // Искусство кино, № 8, август 2014.
5. Эйзенштейн С.М. Избранное. Т. 2. М.: Искусство, 1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu. 6 Nov. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena, review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017). URL.: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika. // NPR. May 17. 2012. URL.: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

REFERENCES

1. Bulgakova O. Sovetskiy slukhoglaz: kino i ego organy chuvstv [Soviet hearing eye: cinema and its senses]. Moscow: NLO, 2010.
2. Bulgakova O. Fabrika zhestov [Sign Factory]. Moscow: NLO, 2005.
3. Maslova L. Zastav duraka s merom srazitsya. Ekzistentsialnaya drama o santekhnike [Make a fool with the mayor to fight. Existential drama about plumbing] // Kommersant, № 227. 13.12.2014.
4. Sukmanov I. Vlast' t'my [Power of darkness] // Iskusstvo kino, № 8, August 2014.
5. Eyzenshteyn S.M. Izbrannoye [Favorites], T. 2. Moscow: Iskusstvo, 1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May '17 22.27. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 6 Nov. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena. review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017). URL.: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika // NPR. May 17. 2012 // URL.: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts

Olga K. Reisen

Doctor of Arts, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5p(092)1

ABSTRACT: The author of the essay examines the main trends in contemporary Russian cinema, correlating them with similar manifestations in world cinema and, simultaneously, tracing the origins of these phenomena to the Soviet cinematic past. Thus, the essay's section devoted to the analysis of manifestations of the Aesopian language in cinema, reveals models of the use of metaphors, symbolic allusions, etc., — observed in the cinema of the socialist countries or in Spanish cinema under the Franco regime - as ways of countering censorship bans. In this context, it should be noted that these trends became firmly established in the cultures of the mentioned countries and have been preserved in them after the acquisition of political freedoms.

The section entitled "Utopian Realism vs "New Sociality" analyses the technique of combining slice-of-life approach with the magic tale canon, opened by American director Frank Capra and screenwriter Robert Riskin in the 1930s, known as "utopian realism" and widely employed in the Russian cinema of the past quarter century, in particular in the stage-to-screen trend of the New Drama.

The essay also looks at forms and methods of the trend of magical realism typical of the turning points in the historical development of different countries and here exemplified by the cultures of Latin America and the Russian cinema of the 1990s.

Further, the author analyses the adaptation of Hollywood genre clichés for Russian blockbusters, as well as a more frank representation of social realities in the context of new developments in the sphere of economy.

KEY WORDS: Soviet and world cinema, Perestroika, Aesopian language, magical realism, New Drama