

УДК 791.43/.45

КИНОКРИТИКА В ДИНАМИКЕ КИНЕМАТОГРАФА

Копылова Р.Д.

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия (Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская пл., д.5), e-mail: abdiai@mail.ru

Статья посвящена не исследованной в отечественном киноведении проблеме киноcritики, ее роли по отношению к творчеству кинорежиссеров, формированию отношения зрителей к выходящим в прокат фильмам. Не менее значимой ролью киноcritики считается формирование в общественном сознании системы эстетических ценностей и стиливых стандартов для искусства кино. Важна также маркетинговая и рекламная роль киноcritики. Но в России в 1990-е гг. ситуация изменилась. Если до этого времени деятельность киноcritики ориентировалась на идеологические и пропагандистские факторы, то теперь возникла системная зависимость между кино и критикой как институцией. В этот период изменилась конфигурация кинематографа, появились новые формы и участники кинопроцесса. Соответственно изменились роли, функции, мотивации киноcritики, форматы критических высказываний.

Ключевые слова: киноcritика, кинопроцесс, эстетические ценности, стиливые стандарты

FILM CRITIC IN THE DYNAMICS OF CINEMATOGRAPHY

Kopylova R.D.

Russian Institute of Art History, Saint-Petersburg, Russia (190000, Saint-Petersburg, Isaakievskaya sq. 5), e-mail: abdiai@mail.ru

Article is not investigated in the domestic film studies the problem of film critics, its role in relation to the works of filmmakers, attitudes emerging in viewers to rent movies. No less important role in the formation of film critics considered public consciousness of aesthetic values and style standards for the art of cinema. It is also important the role of marketing and advertising critics. But in Russia in the 1990s, the situation changed. Before that time the activities of critics focused on the ideological and propagandistic factors, but now there was a systemic relationship between cinema and criticism as an institution. During this period changed the configuration of cinema, new forms and participant's cinema and accordingly, changed roles, functions, motivation critic formats criticism.

Keywords: film critic, cinematography, aesthetic values, stylistic standards

Поворот к теме, отраженной в названии этой статьи, связан с размышлениями о том, как в кинопрактике и киномысле сказались те ценностные сдвиги, которые нашим сообществом проживались в 1990-е гг. и переживаются поныне. Речь идет о рефлексах, несущих на себе знак новых времен; меняющихся и утверждающихся ценностных ориентациях; трансформациях – как расчисленных, так и спонтанных, прямо заявляющих о себе и подспудных.

Последнее десятилетие устремленного к новому тысячелетию XX в., в глобальных масштабах наполненное тревогой больших ожиданий коренных перемен, стало для нашего кино временем ломки или, метафорически говоря, временем «линьки»: отречений (как выяснилось, слишком поспешных), порывов к новому, пока еще не имеющих ориентиров. В горячке чуть ли не любая новизна принималась как абсолютная ценность. Так, обретения советского кино отвергались только потому, что маркировались прошлым. Однако год за годом тоска по синтезу становилась все более беспокойной, чтобы к началу 2000-х гг.

превратиться в действенный импульс. В сложную динамику, в частности, вписалась и ценностная реставрация советского кино. Этот путь самоосознания нужно было пройти, и пройден он был в 1990-е гг.

Изучение кинопроцесса этого периода – пока еще не решенная задача историка отечественного кино. Сейчас, с дистанции в четверть века, отчетливо видно, что именно в 1990-е гг. зарождались многие тренды сегодняшнего кинопроцесса.

Кинопроцесс 1990-х гг. чрезвычайно сложен. Исследователю открывается пестрая картина, наполненная противоречивыми импульсами, разнонаправленными векторами. Появлялись новые имена, зарождались новые жанры, формы, стилевые тенденции. Одни закреплялись, другие исчезали как дань преходящему моменту.

Сориентироваться в этой разноликой динамике исследователю естественным образом помогает кинокритика. Однако очевидным становится, что заданные рамки узки для нее: из инструмента анализа (не утрачивая своей весьма существенной функции) кинокритика превращается в самостоятельный предмет анализа. И постепенно, но неуклонно кино и кинокритика начинают выступать если не как равнозначные, то как равноправные субъекты кинопроцесса. Можно сказать, что и создатель фильма, и критик – активные протагонисты драмы, которую представляла собой кинокультура 1990-х гг.

Фигура кинокритика неизбежно должна выйти из тени, коль скоро мы обращаемся к понятию кинопроцесса. Ведь в кинопроцессе участвует не исключительно киноискусство как таковое, а вся сложная полифункциональная система кинематографа, и потому без изучения роли и функции кинокритики само представление о кинопроцессе будет неполным.

Кинокритик в своих суждениях независим (по определению), но между кино и кинокритикой как институцией существует бесспорная системная зависимость. В 1990-е гг. она вышла на поверхность, заявив о себе с идейной определенностью. Менялась конфигурация кинематографа, появились новые участники кинопроцесса, все большее значение приобретала фигура продюсера. Соответственно менялись мотивировки, роли и функции критики.

На границе 1990-х гг. аксиологический подход признавался в культурологии и искусствознании как один из самых перспективных, позволяющих фиксировать существенные трансформации коллективного опыта, общественного и, стало быть, художественного сознания. Проблема ценностей из области теоретических спекуляций была перенесена в общественную практику, в насущную действительность, когда сообщество и отдельная личность заново определяли свое место в мире. И не случайно в этот период дискуссиями кинокритиков о своей идентичности полнились тревожными

вопрошениями: «Кто я?», «Что я?» К концу десятилетия они вылились в конкретную проблему участия кинокритики в кинопроцессе и ее роли в нем.

Кинокритик оказался в пространстве, где приходится работать на адресата, или адресанта, кинокоммуникации: на зрителя, на публику, порой на режиссера, на имидж актера, иногда и на продюсера – новейшую фигуру отечественной киноиндустрии. В этих условиях задача арткритицизма в той или иной мере неизбежно редуцируется. Критик попадает в силовое поле превалирующих коммуникативных целей, заданных сверхактивной, если не сказать агрессивной, журналистикой, и вольно или невольно (достаточно часто вольно) к ним приспособливается.

Такая ситуация – как выяснилось, общая для всех видов искусств, а также разновидностей художественной критики, – именно в сегодняшнем кинопроцессе проявляется с пугающей определенностью. Случилось то, к чему кинокритика шла в течение 1990-х гг: наше кинематографическое сообщество оказалось перед обескураживающей альтернативой: что есть кино – искусство или бизнес, творчество или индустрия?

Так, в рамках XXII Московского кинофестиваля (2000 г.) прошел диспут, организованный журналом «Искусство кино» и Союзом кинематографистов, на тему, сформулированную достаточно провокационно: «Режиссер *против* продюсера» (курсив мой. – Р. К.) [6]. Эта формулировка обнаружила, что вопреки риторике по поводу вхождения российского кинематографа в систему рыночных отношений отечественное кинознание через полтора десятка постсоветских лет все еще отторгало представление о фильме как о товаре. Практические шаги по введению в кинематографический обиход института продюсерства отозвались очередным кризисом идентификации, охватившим широкую кинематографическую среду.

Знаменательно, что обсуждение отношений режиссера и продюсера – затея не тех, кто делает кино, а тех, кто его оценивает. Отмеченное в ходе дискуссии состояние неадекватности, характерное для настроения многих сегодняшних представителей кино, критики определили как функцию изменившейся социальной реальности, предполагающей смену привычных социальных ролей... Подчеркивалось, что критик сейчас – не тот, каким он был прежде, и режиссер – не совсем тот режиссер, каким он представал, скажем, в 1980-е гг., во времена безраздельного господства авторского кино. Так в чем же разница? Вот ключевое слово: **авторство**.

Тема авторства в кино возникала неоднократно. И совсем не случайно. В контексте современного положения российского кинематографа феномен продюсерства может казаться прямым антиподом идеи авторства. Фигура продюсера воспринимается как знаковая, символизирующая конец целой эпохи отечественного кино, когда кинопроцесс фокусировался режиссерским творчеством. Более того, трансплантация института

продюсерства в организм российского кинематографа иными была истолкована как деформация, если не разрушение, прежней шкалы ценностей, представлявшейся универсальной.

Конфликт между кино – искусством и кино – массовым зрелищем, кино – творчеством и кино – бизнесом, кино – художеством и кино – индустрией вошел в повседневную жизнь нашего кинематографического сообщества. Перенос этого конфликта из мира абстрактных закономерностей в сферу ежедневных практик обернулся процессом далеко не безболезненным. Разве не к этому источнику восходят ценностные смещения кинознания, переживаемые нашими кинематографистами?

Принимая во внимание эти обстоятельства, мы не сможем свести разворачивающуюся коллизию «режиссер – продюсер» исключительно к вековечному спору поэта с книгопродавцем («Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать»). С другой стороны, эту коллизию целиком и полностью нельзя отнести к особенностям исторического момента и национального менталитета, отрицающего всевластие коммерческого успеха.

Отторжение взгляда на фильм прежде всего как на товар естественно для кинематографиста, поскольку и насколько он является *художником*, оценивающим свою деятельность мерой высокого искусства.

Вопросы, где кончается право режиссера и начинается право продюсера; может ли продюсер отобрать у режиссера отснятый материал и передать его другому режиссеру для перемонтажа и досъемок и т. д., и т. п. постоянно и мучительно возникают даже на территориях хорошо организованного отлаженного кинобизнеса с четко проработанной правовой основой. Можно сказать, что неизбежное противоборство творца и предпринимателя в кинематографе не только данность, с которой приходится мириться, но и движущая пружина кинопроцесса.

Одна из тенденций, заявивших о себе в 1990-е гг., – консервация в кинознании ряда стереотипов, сформированных в период ценностного приоритета режиссерского творчества и авторского кино. Параллельно с ней развивается тенденция прямо противоположная, условно говоря «рейтинговая», возносящая на вершину ценностной шкалы публичный успех. В первую очередь успех зрительский, массовый, коммерческий – но не только. Это может быть и успех у «другой» публики, успех так называемых фестивальных (или артхаусовских) фильмов; успех тиражируемый и в значительной мере создаваемый прессой и электронными СМИ.

Как будто сам собой напрашивается вывод о регрессивном характере первой тенденции, укорененной в прошлом, и, соответственно, ее негативная оценка. Тогда вторая тенденция, видимо, должна оцениваться как прогрессивная и позитивная, поскольку она связана не с прошлым, а с настоящим. Но подобный подход, каким бы логичным он ни

казался, приведет нас к банализации проблемы, многосложность которой отрицает однозначные выводы. С определенностью можно лишь сказать, что первая тенденция выражает креативную ориентацию («на киноискусство»), а вторая – коммуникативную («на публику», «на зрителя», «на высокий рейтинг»).

Динамика этих тенденций составляет основу многих кинособытий последних полутора десятка лет. Однако эти процессы наблюдались и в 1990-е гг. Главный редактор «Искусства кино» Д. Дондурей, кинокритик и профессиональный социолог, определил этот период как десятилетие «самозаказа художника».

Приоритет автора и авторства, сформированный на предшествующих этапах, перешагнул рубеж постсоветского кино. По заключению Дондурея, господствовавший в киноиндустрии самоказ и является причиной кризиса идентификации, путаницы социально-профессиональных ролей, в то время как многие режиссеры занимаются продюсерством, работают с инвесторами; инвесторы, директора картин или менеджеры объявляют себя продюсерами...

Особенности кинопроцесса 1990-х гг., видимо, нельзя верно осмыслить, не приняв во внимание празднество освобождения от содержательно-идеологического госзаказа. Психология освобождения только усилила устойчивость стереотипа свободы художника как высшей ценности. Прежде в нашем кино личностно-индивидуальная компонента не выходила за границы творчества сценариста, режиссера, актера, оператора. В 1990-е гг. ее рубежи раздвинулись.

Один из наиболее успешных продюсеров того времени – Валерий Тодоровский, – отвечая на вопросы, почему он занялся продюсерством, сказал, что именно благодаря продюсерской деятельности может участвовать в воплощении такого количества своих проектов и замыслов, на которые ему как режиссеру просто не хватило бы ни времени, ни сил. Эта манифестация определенного типа деятельности, когда изначально бизнес, отнюдь не находясь в небрежении, все-таки играет служебную роль по отношению к творчеству.

Опыт В. Тодоровского доказывает: конфликт между кинотворчеством и кинобизнесом может быть разрешен при условии, когда первая скрипка принадлежит художнику. Точнее было бы сказать: мы начинаем относиться к кино не только как к искусству, но и как к бизнесу. Другое дело, считать ли признаком отсталости то, что мы *все еще* видим в кино искусство, а не только бизнес – или усматривать в этом некое особое качество, от которого не только не надо избавляться, но которое нужно всячески поддерживать на пользу развития киноиндустрии в ее российском варианте?

Сказанное имеет к критике самое прямое отношение. Ее сегодняшняя динамика, само функционирование в коммуникативном пространстве свершается под знаком кинобизнеса в упорном отстаивании ценностей свободы творчества.

Крен в противоположную сторону – глухое неприятие массового кинематографа, фильмов, принадлежащих, по современной терминологии, к мейнстриму. Критика не только не поддерживает опытов в этом направлении, но дает им, как правило, разностные оценки, по-прежнему опираясь на критерии, годные для авторского, но никак не для жанрового кино. Можно опасаться, что вступление в эпоху продюсерского кино ознаменуется преобладанием рекламно-пиаровских установок. Другая опасность – лоббирование (хотя бы только наперекор жанровому кино, массовому кинозрелищу) так называемых фестивальных, артхаузовских картин.

Представление о том, что кино превращается в высокое искусство усилиями продюсеров, опровергается общеизвестными фактами истории. Высокое искусство кино создавали художники. Продюсеры способствовали им.

Массовый зрительский кинематограф – создание продюсеров. И никто с этим не спорит. Главной же проблемой как было, так и остается соединение «правильного бизнеса» и «высокого искусства».

Голливудская продюсерская модель вряд ли может стать эталоном для нас уже потому, что нынешняя российская ситуация ей прямо противоположна: нужно не придумывать высокое искусство кино, которое существовало и существует, а перевести его на твердую почву киноиндустрии. Отсюда и задача «правильной» критики – соответствующая ориентация киносознания, для которого критика одновременно является и форпостом, и выразителем, и инструментом формирования.

Список литературы

1. Копылова Р. Д. След следа // Петербургское «новое кино». – СПб., 1996. – С. 47–68.
2. Копылова Р. Д. Современная отечественная кинокритика: между пиаром и артхаусом // Киноискусство и кинозрелище. – СПб., 1991. – С. 3–45.
3. Липовецкий М. В отсутствие медиатора. Сюжет внутренней колонизации // Искусство кино. – 2003. – № 8. – С. 79–94.
4. Не стреляйте в кинокритика! // Киноведческие записки. – 1998, № 40. – С. 211–213.
5. Режиссер против критика // Искусство кино. – 2002. – № 1. – С. 162–172.
6. Режиссер против продюсера // Искусство кино. – 2001. – № 4. – С. 166–174.

Рецензенты:

Казин А.Л., д.филол.н., профессор, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств, г. Санкт-Петербург;

Иоскевич Я.Б., доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств, г. Санкт-Петербург.