

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ

Диана ГРИГОРЬЕВА

ОБРЕТЕННОЕ КИНО

90-е. Кино, которое мы потеряли. Составитель Лариса Малюкова. М.: Новая газета, Зебра-Е, 2006.

Те времена зацепили мое поколение лишь краешком, и я не могу рассуждать о событиях прошлого десятилетия в качестве свидетеля. Но ведь для меня это время такое близкое—буквально один шаг назад...

Книга «90-е. Кино, которое мы потеряли», созданная рядом известных киноведов при участии «Новой газеты», для таких как я—ларчик, который очень трудно открывается (по объективным возрастным причинам), и в котором скрывается очень ценное, а главное—редкое сокровище. Сокровище фильмов, в большинстве своем ни мной, ни остальными зрителями не увиденных, затерявшихся по пути к аудитории. А в книге, настойчиво поскребя по сусекам, российские киноведы показали нам, увязшим в голливудском ширпотребе и телевизионном болоте, что кино в последнее десятилетие XX века в России было.

В 1988 году в СССР ворвалась свобода (как прекрасно ассоциировать год своего рождения с этим словом). Ворвалась, раскрутив все гайки, как общественно-политические, так и моральные. Вместе со свободой идеологической возникла свобода зрительского выбора. Экраны цветных телевизоров, которые были к тому времени почти в каждой советской квартире, наполнились всякой зарубежной всячиной, от «Терминатора» и фильмов с Джеки Чаном до шедевров Феллини и Пазолини. Как точно заметил Даниил Дондурей в открывающей книгу беседе с Ларисой Малюковой: «Зачем

платить даже 30 рублей, если ночью ты по “ящику” посмотришь Кустурицу»¹. Современному российскому зрителю выпал невиданный ранее шанс—самому выбирать то, что он хочет смотреть. И, увы, сей выбор оказался не в пользу российского кино. Уже давно сложив определенное мнение о советском кинематографе и привыкнув к нему, российский зритель ринулся смотреть западные фильмы и потонул в потоке боевиков и дешевых комедий, с упоением наблюдая за полетом тяжелых кулаков супергероев, внимая незамысловатым шуткам. Российские же фильмы 90-х не дошли до проката во многом из-за того, что обретение идеологической свободы произошло одновременно с утрачиванием свободы экономической. Резкое снижение финансирования кинопроизводства государством, закрытие студий, износ инфраструктуры, необходимость выклянчивать деньги у различных спонсоров—это привело все

к той же несвободе, а именно, невозможности кинематографистов донести до зрителя свое творчество, свое кино. На место Госкино пришел не менее страшный «зверь», именуемый продюсером. Уважаемые и заслуженные советские режиссеры не только испытали охлаждение к своему творчеству со стороны зрителя (что явилось результатом закономерного центростремительного процесса—значительная часть аудитории, перекормленной советской кинопродукцией, возжелала новых, ранее запретных яств), но и просто не смогли оперативно отреагировать на произошедшие изменения и были «затоптаны» всевозможными «чернушниками», людьми с улицы, без образования, с одной лишь целью в кино—загрести как можно больше денег.

Однако можно выделить несколько давно и хорошо известных имен, для которых 90-е стали временем творчески продуктивным. Марлен Хуциев в 1991 году снял картину «Бесконечность». Для автора этого отзыва—фильм, полностью скрытый мутной эпохой 90-х. Но вернувшийся несколько лет спустя, может, и не в качестве «картинки», но как рассказ о ней, точно. По прочтении рецензии Мирона Черненко на «Бесконечность», становится понятно, что и Марлену Хуциеву снимать в тот период времени было ой как нелегко. Представьте, что вам, наконец, после долгой болезни разрешили полакомиться мороженым. Трудно будет отказаться? Да и есть ли смысл? Хуциев отказался и последовал вглубь. «Хуциев, как всегда, неторопливо и раздумчиво, без деклараций и истерик, выбирает собственную



свободу, отправляясь в самую важную и далекую киноэкспедицию в своей жизни—экспедицию в себя самого...»²

Снимает в 90-е и Никита Михалков, причем делает это весьма успешно. Сначала берет «Золотого льва» в Венеции и номинируется на «Оскара» за «Ургу», далее получает «Оскара» за «Утомленные солнцем» и Государственную премию России за «Сибирского цирюльника». Пожалуй, две последние картины не должны быть «потерянными» для российского зрителя—про них много писали, говорили и даже показывали по телевидению. Однако «Урга», получившая кучу наград на международных кинофестивалях, все же пролетела мимо российского зрителя поколения 90-х. Из рецензии Татьяны Москвиной становится понятно, что «Урга—территория любви»—фильм чистый, береженный от помпезности и пафоса, которого будет в избытке в «Цирюльнике», и от исторической эпохальности, в которую углубится Михалков в своих последующих проектах.

В книге много говорится о проблеме времени. Нахлынувшая свобода словно пустила стрелки часов заново. Люди просто решили отречься от прошлого и начать жизнь с чистого листа. То же самое произошло и с кино. Молодым кинематографистам захотелось разрушить в себе советское прошлое, ибо оно зачастую ассоциировалось только с затхлостью и несвободой. Большинство как-то резко позабыли искусство Тарковского, Германа, Муратовой и многих других советских творцов, коим несвобода не только не мешала создавать шедевры, но и порой была стимулом (об этом, кстати, говорил Тарковский в своих интервью). Примеры упомянутых режиссеров наталкивают нас на мысль, что творческий уровень художника растет, когда он ограничен в своих действиях, и сам ограничивает себя, чтобы потом преодолеть эти преграды. Трудно создавать то, что заранее обречено на осуждение, но еще трудней приходится, когда рамки настолько широки, что девальвируются, и поле возможного увеличивается в миллионы раз.

В 90-е наше кино смотрели мало. Не было рекламы, проката, картины просто перестали выпускаться. И не было героев, до поры до времени, потому что не было зрителя, для которого этот герой смог бы появиться. Составить целостный портрет персонажа того поколения почти невозможно. Может, потому, что некоторые творцы до такой степени ушли в себя, что порой на пленке проявлялось отражение самого режиссера (та же «Бесконечность» Хуциева), или же герои были настолько фантастичны («Оранжевый джаз» Александра Исупова, фильмы Киры Муратовой), что собрать из этой вакханалии лиц и образов одного персонажа мало кому было под силу. Однако можно проследить некую «эволюционную цепочку» через все 90-е, которая, может быть, и создала нынешнего героя 2000-х годов, этакое «товарища», «брата» с пистолетом в кармане, способного любого замочить ради спокойствия своих друзей и близких («Бригада», «Бумер» и т. п.). Для этого вернемся в 1988 год, когда V съезд кинематографистов уже отшумел и, наконец, стали осуществляться свободные проекты, за которые, как говорится, и боролись. Сергей Соловьев снимает «Ассу»—фильм-протест с новыми героями. Главный персонаж—творческий мальчик Бананан, солист молодежной группы. У Бананана странное для советского гражданина поведение—он мечтателен и поэтичен, необычно одевается, и зовут его не Сережей; в общем, парень не

из таких как все. Но протест Бананана—пассивный, сродни сопротивлению европейских хиппи: мы живем, как нам нравится, но никого не заставляем жить так же. Однако время таких борцов, как выясняется, уходит. Бананана убивают, и на его место приходит новый герой, чей протест выражается в действиях. В «Ассе» он воплощен рок-певцом Виктором Цоем. У героя Цоя глаза горят решимостью изменить мир, создается стойкое ощущение, что он пришел для того, чтобы бороться, а не просто наблюдать. Соловьев заканчивает свой фильм этим портретом, и зритель верит в победу нового героя. Правда, чуть позже выходит фильм Рашида Нугманова «Игла» с тем же Цоем в роли человека, способного восстать против криминала и преступности, такого же, что внушал надежду в концовке фильма Соловьева. Но финал «Иглы» наводит на совершенно иные мысли—новому протестному герою ничего не удастся изменить, всегда найдутся люди, которые будут править балом, а остальным придется или танцевать, или прислуживать. На смену советской чиновничьей системе придет бандитский беспредел. После финальной битвы герою «хватит сил лишь на то, чтобы красиво прикурить сигарету и, пошатываясь, уйти из кадра»³.

Спустя без малого десяток лет, Алексей Балабанов снимает «Брата», ставшего первым российским по-настоящему кассовым фильмом. Главный герой—Данила Багров, бывший солдат, восстанавливающий справедливость «на гражданке», становится своим для большинства российских зрителей (достаточно сказать, что после успеха фильма и возведения его главного персонажа в культ, многие молодые семьи своих новорожденных малышей нарекли этим доселе не очень популярным именем). Однако существует мнение, что суть фильма российский зритель абсолютно не понял. Как пишет Юрий Гладильщиков в своей рецензии «Знай нашего “Брата”»: «Парадокс, но фильм и его герой оказались “потерянными” именно потому, что стали культовыми»⁴.

Характер и действия Данилы Багрова оказались точным попаданием в народные ожидания, ведь после того как герой Цоя растворился в начале 90-х, наступило время поисков нового человека в новых условиях. Как итог—сколько-нибудь массовый отечественный герой сгенерирован не был, и зритель потянулся к голливудским «сверхчеловекам», наделенным фантастической силой, способной изменять мир. Культовые для конца 80-х—начала 90-х фильмы с Джеки Чаном, Брюсом Ли, Арнольдом Шварценеггером создали в России миф о новом бесстрашном герое, который, на первый взгляд, обладая чертами парня с соседней улицы, на самом деле совершает невероятные действия, всегда выходя победителем из, казалось бы, безвыходных ситуаций. Возможность пробуждения сверхкачеств в простом человеке стала важнейшей составляющей притягательности голливудских боевиков 90-х для российского зрителя, не находящего таких черт в героях российского кино той поры. И, разумеется, появление подобного персонажа отечественного розлива немедленно обеспечило бы ему всенародное обожание.

В итоге именно это произошло и с Данилой Багровым из балабановского «Брата». Но герой Сергея Бодрова был воспринят абсолютно не таким, каким его задумывал режиссер. «Если пересмотреть “Брата” взглядом свежим и непредвзятым, легко заметить, что фильм-то о другом. О персонаже

трагическом. Трагически инфантильном и одиноком, отчаянно пытающемся найти хоть какую-то опору в жизни и какой-то смысл. О человеке без памяти и свойств. О новом российском «потерянном поколении»⁵. Получилось так, что молодой зритель не узнал самого себя в новом герое или же просто не захотел узнать. Зачем воспринимать в герое слабость, потерянную способность реализовать собственную свободу, когда запросто можно поверить в сверхвозможности, в могучую силу, которой любые преграды нипочем. И невозможное уже кажется возможным, дай только в руку пистолет и чуточку удачи. Причем, заметьте, удача тут стоит не на первом месте.

Правда, есть и другая точка зрения. Некоторые моменты фильма, например, эпизод в трамвае, когда Данила Багров, наводя дуло пистолета на глумящихся над кондуктором кавказцев, произносит легендарную фразу: «Не брат я тебе, гнида черножопая»,—могут свидетельствовать о том, что создатели фильма лепили героя, именно предугадывая то, что от него ожидает российский зритель. Вполне ясно ведь, что потерянный и слабый, по задумке режиссера, герой, будучи раскрытым в фильме с помощью подобных приемов, не будет воспринят большинством аудитории в соответствии с замыслом автора. Настроения в обществе были понятны, основная масса населения России не гнушалась не только высказать за ужином крепкое словцо по отношению к кавказцам и евреям, но и порассуждать более предметно. Напрашиваются два вывода: либо это ошибка Балабанова, и он не просчитал, каким образом его посыл будет воспринят публикой, либо таков был замысел (напомню, что фильм вовсе не заканчивается поражением героя, а скорее наоборот). Во втором случае выходит, что российский зритель воспринял «Брата» так, как и должен был воспринять.

Через несколько лет Балабанов снял «Брата-2», картину уже менее интересную в художественном плане, но хорошо показавшую всему российскому кинобизнесу, как надо делать деньги на нашем кино. Таким образом, первого «Брата» можно назвать фильмом, открывающим новые горизонты для картин, основанных на предпочтениях массового зрителя, и тем самым подводящим черту и под кинопроизведениями 90-х, которые так и не увидела большая часть аудитории, и, вероятно временно, под поисками нового героя в российском кино.

Кинематографу свойственно создавать мифы. Так, например, в 20-е и 30-е годы молодое советское кино усиленно создавало мифологию молодой Страны Советов, в 40-е—миф о бесстрашном солдате или трудяге, отдающему свою жизнь на благо Отечества, в 50-е—познавало судьбы простых людей, в 60-е, в поточной продукции—внедряло миф о счастливом человеке, живущем при социализме, в 70-е—воссоздавало романтических героев, находясь в некоем идейном застое и, в основном, ориентируясь на классические литературные произведения (за малым исключением авторского кинематографа), в 80-е—миф протеста, в котором герои стремились к свободе. А какими понятиями можно определить российское кино в эпоху 90-х? В книге «90-е. Кино, которое мы потеряли» собрано большое количество рецензий на фильмы этого периода, но определить общее направление, вектор течения кинопроцесса тех лет очень сложно. И это не зависит от качества рецензий. Скорее, это—одна из основных проблем и, по совмести-

тельству, основных причин того, отчего российское кино на излете своего первого столетия обрело статус «потерянного».

В конце восьмидесятых вроде бы начала проследиваться новая тенденция в российском кино. Атмосфера свободы все больше просачивалась на экраны. Появились фильмы, пьянящие зрителя воздухом перемен, кино начало демонстрировать все то, о чем раньше даже шепотом произносить запрещалось. Но внешняя свобода имеет и обратную сторону, именуемую вседозволенностью. Свежесть и молодость были уничтожена чернухой и пошлостью, заполонившими российские экраны в начале 90-х. Та линия внутренне свободного, целостного, авторского, кино, что вопреки всему существовала в СССР, была сломлена. Конечно, случались в переходное время и хорошие фильмы, но их было немного. Об этих «исключениях» (а как еще их можно назвать?!) и повествуется в книге «Кино, которое мы потеряли».

Парадоксально, но начало и середину 90-х в российском кино можно сравнить с периодом послевоенного итальянского неореализма, конечно, не по идеям и методу, а, скорее, по той центробежной силе, с которой последователи отталкивались от предшественников. В обоих случаях рухнуло тоталитарное государство, в обоих случаях кинематограф избавился от навязываемых ему единственно правильных схем. Итальянцы на какое-то время поверили в возможность построения общества равенства, на место вымышленных, великосветских героев «кинематографа белых телефонов» пришли люди из народа, рабочие, земледельцы, беднота. Снимая жизнь простых людей, итальянские режиссеры надеялись выявить общественные противоречия и исправить их. В российском же кино 90-х произошло освобождение от соцреализма, появились странные персонажи, явно сконструированные, придуманные миры и ситуации. Переоценка ценностей происходила не только в темах фильмов (обретение свободы—прекрасной или страшной, покаяние, обличение прошлого), но и в самом методе кино. Судите сами: «Пегий пес, бегущий краем моря» Карена Геворкяна вводит в совершенно неведомое, проникнутое древними верованиями и обрядами пространство малого народа нивхов; «Царевубийца» Карена Шахназарова преломляет время, растворяя современных героев в персонажах трагических событий прошлого; «Нога» Никиты Тягунова превращает фантомные боли в фантомное существование; финал «Солнца неспящих» Теймура Баблуани утверждает почти невозможный в реальной жизни, сказочный, удивительный своей нездешней справедливостью исход трагической истории. И даже «Окраина» Петра Луцика потрясает феерической концовкой, по форме напоминающей лучшие образцы голливудских боевиков, а по смыслу, наверное, последние минуты «Забриски поинт» Антониони, в которой мир подрывается не динамитом, а только лишь одним яростным желанием героя: «Да горите вы все синим пламенем!»

И итальянский неореализм, и российское кино 90-х движимы были чудовищной силой отталкивания от хронологического предшественника. И в Италии, и в России такой период скоро себя исчерпал. Неореализм быстро пришел в упадок, главным образом из-за невозможности осуществления его основной идеи. Раннее постсоветское кино погребла лавина голливудской продукции и отечественной чернухи. Но сходство этих двух явлений друг с другом заканчивается, как только мы начинаем осознавать результа-

ты каждого из них. Итальянский неореализм оказал влияние на весь мировой кинематограф. Российское кино 90-х не достучалось даже до соотечественников. Так почему же это произошло?

Конечно, причин множество. Большинство из них очевидны. Но если посмотреть на ситуацию отстранившись, то вырисовывается вот такая картина. Итальянский неореализм появился после художественно слабого кинематографа фашистской Италии. Большое возникло из малого, мощное из беспомощного, глубокое из поверхностного. И поэтому неореалисты могли не оглядываться назад, создавая новое кино, ведь единственное, что их связывало с предшественниками—принцип «не делать как они». Ручеек же российских фильмов проистек из советского кинематографического моря (кстати, хронологически совпадающего почти со всей историей и традицией кино в нашей стране), отвергать влияние которого было бы самоубийством. Порывать все связи с теми высотами, которые взяло советское кино, у российских авторов нового времени, в отличие от итальянских неореалистов, не было права. Однако это произошло, пусть не со всеми, но с большинством. А зрительская аудитория разделилась на тех, кому по прежнему был милей советский колосс, и тех, кто обратил взоры к заокеанскому гиганту, и не заметила неприкаянного малыша. Неслучайно самыми сильными проектами 90-х в российском кино все же оказались картины мастеров старой закалки—Алексея Германа, Александра Сокурова, Киры Муратовой.

И все-таки кино 90-х заставляет нас говорить о нем, а киноведов—писать и исследовать. Все это может значить только одно—в наше время российский кинематограф конца XX века востребован и нужен, может быть, даже больше, чем в годы своего создания и нерасцвета. Сжавшееся время, когда десять лет отдаляют нас от прошлого сильнее, чем в иные времена пятьдесят, заставляет нас уже сейчас обращаться к кинематографу 90-х, чтобы исследовать ту эпоху и понять, что же с нами тогда случилось.

У зрителя с российским кино 90-х сложились весьма странные отношения. Я определяю их как «обоюдно долговые». Человек задолжал фильмам свое внимание, участие и, главное, осмысление. Кино же задолжало идеалы, которые так и не создало, свое художественное видение, свой собственный взгляд на те вещи, который зритель должен понять.

Какое оно—кино того времени, когда все вдруг стало с ног на голову, и жизнь всей страны пошла с нуля? Сложное? Оторванное от реальности? Безысходное? Потерянное. Правильно, потерянное. Главное определение уже получено. Осталось найти, посмотреть и осмыслить.

1. Д о н д у р е й Д а н и и л. Местоблюстителю.—В кн.: 90-е. Кино, которое мы потеряли. М.: Новая газета, Зебра Е, 2007, с. 9. Здесь и далее—ссылки на эту книгу.

2. Ч е р н е н к о М и р о н. Конечная остановка: «Бесконечность».—Там же, с. 30.

3. Р о с т о ц к и й С т а н и с л а в. Правила игры.—Там же, с. 13.

4. Г л а д и л ь щ и к о в Ю р и й. Знай нашего «Брата».—Там же, с. 136.

5. Там же, с. 138.