

ПРОЦЕСС

## **«ВЫЖИВАНИЕ БУДЕТ СЛОЖНЫМ»: РЕЖИССЕР В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО**

Из стенограммы конференции  
в НИИ киноискусства, 25 мая 2009 года

*Ирина ШИЛОВА:* Цель сегодняшнего нашего собрания заключается в том, чтобы попытаться понять, что происходит в нашей отрасли. А так как ситуация, в общем, уже дозрела до какого-то своего достаточно драматического положения, то, мне кажется, вы можете помочь нам разобраться в ней. Потому что мы—киноведы, а не журналисты, именно киноведы,—те, кто знают историю отечественного кино и рассматривают все перемены: смену русел, смену официальной политики по отношению к кино, экономического положения кинематографа и т. д.

---

Полная версия стенограммы конференции будет опубликована в ежегодном сборнике отдела изучения современного экранного процесса НИИ киноискусства «Хроники кинопроцесса 2009».

Причем поставленная задача—понять *ваше* самоощущение в профессии, ваше отношение к сегодняшней ситуации в кино и его, кино, состоянию. Сотрудникам отдела тоже предложено сегодня выступать с общими положениями.

Для начала представлю присутствующих молодых режиссеров: Алексей Герман-младший, Мурад Ибрагимбеков, Павел Бардин, Ирина Волкова, Анна Фенченко, Марина Любакова, Светлана Стасенко.

Начну с банальностей. Но есть вещи, которые стоит напоминать. Режиссер традиционно являлся в отечественном кино центральной фигурой кинопроцесса, главным ответчиком перед кинематографическим руководством, обществом и зрителем; остро чувствующим исторические обстоятельства и особенности существования в них человека, опознавателем и носителем тех идей и проблем, художественное воплощение которых способствовало формированию самосознания, чувств и представлений народа, становилось способом замещения других институций, не выполняющих (скажем, уже в 1970-е годы) свои функции. Частичный крах профессии связан с утратой именно этого статуса, лишившей художника права на творческую самостоятельность, на ответственность, и сделавшей его исполнителем чужих заказов—равно работодателей-продюсеров и массового, недифференцированного зрителя (по причине единых в разных лицах хозяев кинопроката).

Внутренняя беда отрасли, на мой взгляд, может быть представлена так.

Годы безвременья негативно сказались на состоянии важнейшей профессии—режиссера. Полнометражный дебют для талантливых молодых оказался чрезвычайно труднодоступным. Для продюсеров, часть которых вовсе не представляет смысла собственной профессии, послушные и готовые на все режиссеры куда предпочтительнее талантливой, но трудно управляемой молодежи. Потому фильмы мало отличимы друг от друга—как по затрагиваемой проблематике, так и по стилистике. Потому трудно представить себе «взнос» новых поколений кинематографистов, общие и необщие черты их авангарда.

Итак, главные вопросы:

1) Зависимость режиссуры:

- а) от качества заказа,
- б) от продюсерской установки на коммерцию,
- в) от качества сценарного материала,
- г) от профессионализма всех образующих съемочную группу мастеров,
- д) от финансирования и его регулярности.

2) Захват отрасли (за редким исключением истинных профессионалов, не потерявших, при всех финансовых искушениях, боли и отваги, способности пойти на риск в производстве нестандартных проектов) непрофессиональными руководителями, породившими свой тип цензуры и поставившими свой личный вкус во главу угла.

3) Самоустранение, на первых порах, государства от своих предпочтений, а затем весьма сомнительное стремление ввести «разболтавшийся кинематограф» в желанную колею. Беды безграмотности и некомпетентно-

сти, выразившиеся в навязывании патриотического воспитания, которому придается именно государственное значение, формирующее новое представление об исправленной истории. Принципиальное сведение многообразия к стереотипу и плакатности. Эта ситуация во многом повторяет ошибки патриотически-биографического фильма конца 1940-х годов—тогда был выпущен минимум десяток картин, смысл которых состоял в том, что существует некий герой—Павлов, Глинка, Пирогов, Мусоргский—у которого есть, к примеру, слуга, воплощающий собою народ, а все зарубежные деятели вместе с их итальянской музыкой, немецкой медициной и т. д.—враги, делающие все, что можно, чтобы искоренить российский дух. Фильмы эти были настолько слабы и схематичны, хотя делали их знаменитые режиссеры, вроде Козинцева, что зрителю они были... никак. По крайней мере, не знаю ни одного человека из своего поколения, который бы когда-нибудь о них вспомнил, но это зона нашей (киноведческой) деятельности, по которой мы можем попытаться понять, к чему могут привести призывы, которые сегодня начинают звучать из уст чиновников.

4) Решительное непонимание подходов к современному материалу. Утрата масштаба и индивидуальности в отображении человека. Страх постановки социальных проблем, хоть частично, а подчас и вполне мощно преодолеваемый в период «оттепели» и «застоя». (Вот на это хочу обратить особое внимание. Потому что, на самом деле, фильмы, которые появлялись в 1960-е, 1970-е, например, «Три дня Виктора Чернышева» М.Осепьяна, наверняка сегодня не только не были бы приняты зрителем, они были бы ему непонятны, а власти—враждебны. А в те годы кинематограф выступал как оппонент, но, странно подумать,—и как союзник, как распознаватель надвигающихся общественных бед. Ну, вспомните фильмы Миндадзе—Абдрашитова, фильмы, которые всегда заставляли человека думать.) Страх пробуждения зрителя, выведения его из состояния безразличия и инертности. По сути, отказ ему в сомнении, размышлении, самоформировании,—в том, что—на словах—требует провозглашенная демократическая политика.

5) Выведение понятия художественности за рамки оценок. (Проблемы критики и серьезные недочеты в ее оценках—как конкретных фильмов, так и кинопроцесса в целом. Здесь я целиком принимаю на себя вину, потому что критика реагирует чаще всего не на общий процесс, а анализирует фильмы. А так как значительных фильмов немного, а те, что есть, не получают прокат, то мы в замечательной ситуации: кино нет, а то, что показывают на киноэкранах, можно лишь легко и безболезненно, не без издевки придать анафеме.) Акцент на прямолинейности и однозначности в истолковании любых противоречивых и многозначных явлений.

6) Практически полный запрет (теперь уже с помощью денег) на экспериментальные, авторские работы и крах Союза кинематографистов, на всех порах своего существования поддерживавшего режиссеров, которые отстаивали свои позиции, право на собственный взгляд и на постановку острых проблем современного бытия. Только избранным, заслужившим признание еще в советское время, государство позволяет продолжать творческую деятельность. Но им уже малоинтересны проблемы сегодняшнего дня, беды сегодняшнего общества и отдельной личности.

7) Умственное, головное (причем не всегда внятное) в режиссуре порождает систему головоломок, довлеет над эмоциональным; технологическое оказывается важнее человеческого, профессиональный уровень падает.

8) Ориентация на юного зрителя как на главный источник дохода кинотеатров приводит кино к инфантильности, отторгает от него большие зрительские группы, в предшествующие времена объединявшиеся в киноклубы, где зритель имел возможность не только смотреть, но и обсуждать фильмы текущего репертуара и исторические ситуации, их породившие, а также качество представляемых кинематографистами работ. И это во времена свободы слова!

Сегодняшний период можно считать экзаменационным. Падение посещаемости кинотеатров, очевидность кризиса безответственности, активизация управляющих кинематографом органов, перепроизводство режиссеров, большая часть которых уходит на телевидение, ставит ряд вопросов. Каковы те пути, которыми может двигаться кино, чтобы возродить свой престиж, свою роль и свое значение? Как строить свои отношения с современным зрителем, привлечь его в кинотеатры и сделать активным соучастником кинопроцесса? Как вернуть кино статус киноискусства, и возможно ли этого сегодня добиться?

Полагаю, что у вас вопросов может быть значительно больше. Но, главное, мне бы, правда, хотелось, чтобы вы обозначили свою точку зрения, рассказали нам о своих проблемах.

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Мне кажется, что не повторение патристического кино 1940-х годов, а повторение продукции студии «Беларусь-фильм» 1982–1983 года у нас происходит. Ну, не Козинцев тот, кто снял фильм под названием «Путь».

По поводу Госкино, насколько я понимаю, там не только патристическое кино. В том наборе тем, которые они обозначили, что, естественно, в какой-то момент смущает и нервирует, существование нормального, достойного и честного кино возможно. Почему? Когда в госзаказе пока робко формулируется—мы не знаем, что будет через два года,—что важна тема человека в сложных обстоятельствах или тема преодоления кризиса, все-таки не настали еще времена, когда может быть единственной темой героического поведения сотрудника спецслужб. Все зависит от личности человека, который участвует в кинопроцессе. Если ты изначально испуган, если ты боишься продюсеров, если ты боишься сказать «нет», когда тебе предлагают то, что тебя не устраивает с эстетической, нравственной, моральной, какой угодно позиции,—то этого уже не исправить, к сожалению, никакими заседаниями. Я, как правило, отказываюсь от того, что меня не устраивает, если я вижу в этом какое-то безумие, и каждый раз потом радуюсь.

Теперь по поводу зрителя, что он не ходит в кино и ходить не будет, что зритель инфантилен. Повторение ситуации 1984–1989 годов невозможно, потому что открыты рынки, потому что огромное место занимает голливудская продукция, которая, как правило, к сожалению, лучше выглядит, чем наша (во всяком случае, коммерческая). Существует конкуренция. Конкуренция на телевидении, конкуренция крупных прокатных компаний. Кон-

куренция, которая порождает востребованность более талантливых людей, потому что мы знаем, что значительную часть американских блокбастеров делают бывшие артхаусные режиссеры. Поэтому никогда мы не приведем большое количество зрителей в кинотеатры, если мы не закроем границы, если Никита Сергеевич Михалков бумажку свою не возведет в указание всему населению России, не станет президентом, и все мы пойдем смотреть только фильмы Никиты Сергеевича Михалкова. Если этого не будет, то все будут ходить на американское кино.

Поэтому, мне кажется, задача состоит в том, чтобы, как ни парадоксально, сохранить то, что мы наблюдаем в последние восемь лет—с проблемами, с неудачами, но, тем не менее, сохранить ту политику государственную в области кинематографии, которая существует. Потому что за последние восемь лет возникло большое количество замечательных режиссеров, таких как Леша Попогребский, Борис Хлебников и т. д. Все они возникли при поддержке государства. Дальше каждый будет выплывать сам, дальше каждый будет сам находить себе какой-то способ существования, потому что надо понимать, что мы сейчас существуем не в закрытой ситуации, а в ситуации большого открытого рынка. Мне кажется, это нужно для того, чтобы кино просто не погибло, а оно может погибнуть, если будет только десять проектов, посвященных «триумфу нашей военной техники в Абудабе», а господдержка молодых режиссеров и какое-то кино, которое говорит другим языком, исчезнет. Вот тогда мы погибнем. Во всех остальных историях мы можем выживать. Вполне. Это сложно, это тяжело, надо учитывать большое количество факторов. «Мерседес» никто из нас с этого не купит, конечно, усадьбу не построит, но, наверное, это и не обязательно.

**Марк ЗАК:** Скажите, действительно ли все теперь отдано в распоряжение отдельных энергичных личностей, или может существовать какая-то общая система, какая-то общая поддержка, общая политика? И будет ли ближайшие два-три года кино или не будет?

**Алексей ГЕРМАН-младший:** А этого никто не знает. В чем проблема, что остановилось кинопроизводство в России? Проблема очень простая: неоткуда взять денег. Заемные деньги взять невозможно, потому что банки не кредитуют. Инвесторы из кино сбежали, потому что все последние русские крупнобюджетные фильмы провалились, в том числе «Обитаемый остров» Федора Бондарчука.

Никто не знает, что будет эти два-три года. Очевидны две вещи: фильмов будет сниматься меньше, количество фильмов, запускающихся в производство, будет варьироваться в зависимости от того, появятся ли в стране деньги. Пока их нет. Кризис обострил самое худшее, что было в кинематографистах, и все, что связано с Никитой Сергеевичем Михалковым и с Димой Месхиевым, который радостно к нему примкнул. На самом деле это означает, что сейчас будет попытка перераспределения сохранившихся студий, которые еще работают, и попытка разных группировок подобрать их под себя. В том числе сейчас очень хотят включить «Ленфильм» в госкорпорацию. Как мне кажется, все, что с Союзом кинематографистов было,— это операция прикрытия, для того, чтоб Никита Сергеевич получил контроль над возможной госкорпорацией, куда будут включены все россий-

ские студии, а он будет царем. Поэтому выживание и сохранение живых площадок возможно только в том случае, если кто-нибудь будет бороться. Если никто не будет бороться, и все предпочтут на всякий случай интеллигентно сдать или сделать вид, как многие молодые кинематографисты сделали в ситуации с Союзом, что они такие творческие, тонкие и настоящие, что им не до дрызг,—то тогда, конечно, всех нас поглотят.

**Марк ЗАК:** Вы в запуске?

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Нет. Я сценарий пока пишу, потому что денег же нет. Посмотрим. Пока сложно, если раньше можно было пойти к олигархам, и они тебе,—конечно, не столько, сколько бы ты хотел, но какие-то—деньги все же давали, то сейчас у них у самих дела не очень...

**Марк ЗАК:** Значит, выход для режиссера—начинать писать сценарии?

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Выход для режиссера—начинать писать сценарии и активно думать, где найти денег за исключением государства. Мне кажется, что всегда для того, чтобы снимать хорошее кино, надо было, в хорошем понимании слова, вертеться. А иначе ни у кого не получалось.

**Ирина ШИЛОВА:** На самом деле, при всем оптимизме выступления Алеши, я поняла только одно: все надежды каждый возлагает на себя... и на Господа Бога. Из этой структуры взаимоотношений выпадает то, что, собственно говоря, и позволяет делать кино—деньги. Без денег кино делать нельзя. Все попытки (и героические в том числе) закладывать квартиры, например, или, вообще, менять профессию (а сегодня так происходит—кинопрофессионалы вынуждены уходить на телевидение)—это хотя и не конец (я не раз видела, как в телевизионном кино успешно работают профессиональные кинематографисты), но смещение, и подчас оно оказывается непоправимым.

**Павел БАРДИН:** Кино, безусловно, будет, потому что кино можно снимать и на мобильный телефон. И то, что я наблюдаю у своих товарищей—была пауза, месяца 3–4, когда ни у кого не было работы, была паника, а сейчас оказалось, что бюджеты какие-то есть, они сократились, но они есть. Кто-то, кто давно мечтал снять собственное кино, но ему было некогда, наконец-то этим занялся, и, как выясняется, очень много людей других кинематографических профессий (не режиссерских) в производстве заняты: когда хочешь кого-то «выдернуть», не исключено, что человек уже в каком-то проекте работает. Не обязательно это полнометражное кино, но все равно индустрия жива, рынок какой-то все равно есть, и тот же Федор Бондарчук будет снимать фильм «Сталинград»—высокобюджетный, несмотря на то, что «Обитаемый остров», действительно, провалился. Это такая доля оптимизма.

А то, что надеяться нужно на себя—это безусловно. Хотелось бы обратиться с системными заявлениями, и в том числе к киноведам и кинокритикам, а как они могут в этой ситуации нам помочь снимать кино? Системных проблем, вас послушав, я вычленил две. Одна, которая вообще общая наша, российская,—это воровство. Оно непосредственно влияет на производство очень сильно: «от» и «до». Многие кинематографисты на собственном опыте могли с этим столкнуться, потому что деньги, независимо от

формы экспертных комиссий и т. д., в основном, даются не под режиссеров, а под продакшн-компании. Как с этой системой бороться, я не понимаю, но, конечно, хочется все-таки максимального внедрения киноведов в эту цепочку и внимания именно к тем, кто делает фильм: к авторам, а не к тем, кто берет на это деньги, а потом иным каким-то образом их тратит. И второй аспект этой проблемы, который касается кинокритиков в большей степени, чем киноведов—это то, что многие кинокритики получают деньги за свои рецензии и, соответственно, способствуют...

**Из зала:** Вы путаете, это журналисты.

**Павел БАРДИН:** Ну, кинокритики-журналисты, скажем так. Я могу в терминологии быть неточным, но некоторые журналисты работают кинокритиками, они получают эти деньги и, в результате, являются проводниками каких-то ложных ценностей, при этом зачастую кулуарно, или в каких-то других рецензиях, написанных искренне, проповедуя абсолютно правильные ценности.

И тут хочется перейти ко второй проблеме—это язык разговора со зрителем. Получается, что со зрителем разговаривают либо языком, ему непонятным, причем как авторы фильмов, так и киноведы, и кинокритики, и журналисты. Или разговаривают с ним за деньги—языком понятным, но который доносит совершенно не те мысли, которые на самом деле автору, может быть, хотелось бы донести.

Поэтому тут прежде всего необходима гигиена сообщества, я не знаю, насколько это возможно... Если бы внутри себя оно сумело определить паршивых овец, высказать им публичное «фи» и прекратить эту порочную практику получения за рецензии денег от прокатчиков и производящих компаний—это было бы, наверное, первым шагом к созданию правильного диалога со зрителем. Просто существует определенная этика журналистская, которая говорит о том, что журналист должен получать деньги в том месте, где он работает, а не от тех людей, о которых он пишет. Это совершенно очевидная вещь.

Если переходить на личный опыт, чего не хотелось делать, у нас [«Россия—88».—Прим. ред.] процентов 80—положительная критика, денег мы не платили никаких, у меня-то как раз очень позитивный опыт.

Надо практику руконеподавания, что ли, ввести. Я, например, с несколькими людьми в киносообществе просто не хочу здороваться. Список можно составлять индивидуально, но сейчас такая традиция—все со всеми вроде как дружат и, если поругаются, то обязательно в конце дискуссии помиряются, и все друг другу руку подают, и все вроде как приличные люди. Если эту традицию разрушить, мне кажется, это будет правильно...

**Ирина ШИЛОВА:** Критик имеет право свое суждение иметь. Но, высказывая свои самые критические суждения, делать это надо только из любви к кино. Если этого качества нет, надо заниматься чем-то иным. Я убеждена, что все рождается из желания понять, а в обсуждениях может быть всё: и ссора, и жесткость, и взаимные претензии. Это вполне дозволено, допустимо и правильно. Представляете, если мы все будем только друг друга хвалить... Мало того, что большинство из ваших работ никто из зрителей не видит, а видит в лучшем случае, только критика,—мы еще будем лгать?

Брать деньги за то, чтобы написать не то, что мы думаем? Вот тогда можно уже будет говорить не о кризисе, а о финале.

**Дмитрий КАРАБАЕВ:** Есть, однако, высший суд. Скажу нелепость, может быть, но, говоря о высшем суде, я имею в виду границу. Граница чуть-чуть отзывается на то, что у нас «обводится в красный кружок». Действительно, если у нас режиссер работает над социальной темой, то он рискует оказаться и без зрителя, и без денег, да и разнообразное начальство по головке его не погладит. Но все-таки, с моей точки зрения, новая система коммуникаций, благодаря Интернету и новым носителям информации, делает его востребованным «в мировом масштабе», то есть—в кинемати. И я поэтому выражаю скромную надежду, что тот режиссерский корпус, который, может быть, сейчас в нашем национальном контексте игнорируется или подвергается остракизму, все равно не будет утрачен и для сегодняшнего зрителя, и, что даже более важно, для процесса отечественного кино, который продолжается уже сто лет. В этом смысле, я надеюсь, в условиях большого киномира режиссура в ее лучшем понимании будет выживать.

**Ольга ЗИБОРОВА:** Я хотела бы не согласиться с тем, что зрители будут ходить на наше кино, если закрыть границы и ограничить Голливуд. Но я о другом—о ситуации в прокате и об отечественном мейнстриме.

У нас в кино (как и везде) происходит подмена понятия. И, в частности, это касается зрительских ожиданий и массового спроса.

Главная проблема для современной режиссуры, на мой взгляд, это условия, в которых вынужден существовать современный отечественный кинематограф. Диктатура бизнеса (правда, называется это свободным рынком, но я не уверена в действии антимонопольных законов, его регулирующих) делает эту профессию вторичной: бизнес-приоритеты диктуют правила, которым нужно следовать, чтобы увидеть свой фильм на большом экране.

Когда кино рассматривается только как объект индустрии (а у нас, судя по прокату, дело обстоит именно так), начинаются манипуляции с таким важным понятием как «массовый спрос». Зритель вынужден в массовом порядке посещать то, что ему предлагают, тем самым создавая иллюзию спроса и видимость того, что прокатные приоритеты соответствуют зрительским ожиданиям. Своего рода игра диктатуры бизнеса в видимость демократии. При такой постановке вопроса понятие «массовый спрос» приобретает спекулятивную начинку: в реальности этот спрос перестает быть зависимым от зрительских ожиданий.

Современный прокат поставил во главу угла принцип развлекательности. В рамках хорошо профинансированного «проекта», благодаря отработанной системе продвижения к зрителю, можно раскрутить любой фильм вне зависимости от его качества. О выборе зрителя тут говорить не приходится, потому что это—не его выбор.

И в таких условиях самым креативным звеном процесса становится реклама. По статистике 58% зрителей признают, что на их решение посмотреть фильм повлияла именно она: именно ее размах потенциальный зритель зачастую воспринимает как свидетельство качества фильма. Это звено кинопроцесса очень часто оказывается способным обеспечить творчески неудачному фильму отличный финансовый результат, столь мало соот-



ветствующий его реальному потенциалу. Конечно, «психическая атака» на зрителя основана на агрессивной повторяемости трейлера фильма по телеканалам, но именно рекламщики, отбирая кадры для телерекламы и придумывая слоганы, продвигают фильм к зрителю: это они создают в головах у потенциальных «клиентов» иллюзорно-виртуальную картину с привлекательным сюжетом, на которую «повалят» в кинотеатр. Создают, что характерно, апеллируя к человеческим чувствам и к пресловутым зрительским ожиданиям, именно этим обеспечивая «проекту» массовый спрос, то есть делая его коммерчески успешным. Получается, что рекламщики знают, какой фильм (учитывая данный сюжет и отснятые кадры) соответствовал бы ожиданиям публики, и на какие «точки зрительских ожиданий» надо нажимать, чтобы обеспечить картине финансово выраженный массовый успех. Но это совсем не те акценты, которые присутствуют в фильме: это темы, эмоции, мотивы, которых там нет, но которые публика хотела бы там увидеть.

Тот факт, что рекламный минифильм, как правило, не соответствует реальному, никого не волнует. Ленты, соответствующие реальным, вполне прогнозируемым зрительским ожиданиям (о которых знают и которые не держат в секрете рекламщики), не создаются. Оказывается, проще снимать фильм по шаблону, потом выдумывать надстройку: «что могло бы быть в этом фильме такого, что способно приманить зрителя?», затем пропийарить на этот счет публику по ТВ, привести ее в кинотеатр... и разочаровать. Дальше—по кругу.

Но даже самая мощная реклама обеспечивает картине посещаемость лишь в первую неделю проката, после чего сборы резко снижаются (на 60%), потому что за формирование общественного мнения после первой недели проката отвечает уже не телевидение, а «сарафанное радио», которое быстро ставит диагноз фильму-однодневке. Обычно после первой недели проката бывают катастрофические признаки падения спроса. Но для схемы, которая сейчас работает в отечественном прокате, этой недели достаточно. Дальнейшая судьба фильма-однодневки после первого выпуска на DVD и первого показа на ТВ становится малоинтересной; это не художественное произведение, это—одноразовый продукт.

Тот факт, что так сильно падает спрос на картину после первой недели проката, говорит о том, что зрители, вероятно, хотели бы видеть иную модель отечественного мейнстрима. Однако идея получения «быстрых денег» за один-два уик-энда столь увлекательна, что заниматься перспективным планированием сам рынок не будет. Он вычисляет формулу относительного успеха и предпочитает тиражировать шаблон до бесконечности. Поэтому продюсеру режиссер-автор не нужен как личность. Вместо *режиссера* фильму требуется послушный профессионал—технологически подкованный человек, желательно с рекламным прошлым. Отсюда девальвация профессии режиссера: минимум творчества, максимум компромисса. Откуда взяться художникам?

Все это приводит к еще одной несуразности, существующей в нашем кино сегодня. Судя по прокату, современного отечественного кино как будто вообще не существует. В год выходят несколько блокбастеров, продви-

гаемых телеканалами, и о них, разумеется, знает вся страна. Остальные 170–190 фильмов остаются для широкой публики незаметными, и она полагает, что их попросту нет. Часто встречающееся на киносайтах замечание, что «русское кино умерло», не вызывает удивления: ставить оценку «хорошо» десятку картин из когорты искусственно созданного «мейнстрима» ни у кого рука не поднимается. В итоге страна вообще не подозревает о существовании отечественной кинематографии, а у большинства (подчас очень неплохих) отечественных картин просто нет возможности пробиться на экран, чтобы быть увиденными и конкурировать «по факту». Зритель, тем временем, в опросах об отечественном кино голосует за советский мейнстрим (Рязанов, Гайдай и др.).

**Нина ЦЫРКУН:** Больше всего меня волнует тема зрителя, который, с одной стороны, вроде бы инфантилен, потому что ему предлагают фильмы, рассчитанные на тинэйджеров, с другой стороны, он обижен, потому что ему не предлагают того, что он хочет видеть. На самом деле, есть и то, и другое, и я согласна и с тем, что нам не вернуть в кинотеатры зрителей старше 25 лет (условно). В принципе, от 16 до 25 лет—это тот зрительский возраст во всем мире, который сформировался после того, как еще в середине 1950-х годов появилось массовое телевидение, и зритель, обремененный семейством, остался дома, на диване, и перестал ходить в кино. Мы всегда позднее присоединяемся к общемировому процессу, но это время наступило несколько лет назад, и обратной дороги не будет. Это не значит, что зритель в 25 лет такой же инфантил, как зритель в 14, поэтому составлять ему диету из одной манной каши было бы смешно. А, тем не менее, наша «диета» очень обеднена. Причем наметилось такое странное состояние—наши режиссеры лавируют между Сциллой блокбастера и Харибдой артхауса. У нас нет настоящего качественного мейнстрима, того, который нужен «среднему зрителю», мейнстрима, который может сочетать в себе и социальную острую проблематику и в то же время какой-то внятный нарратив и, таким образом, быть предназначенным—именно в силу своей смысловой доступности—для очень широких слоев аудитории.

К примеру, Сергей Сельянов, утверждая, что нашему зрителю не надо ничего, кроме комедий (кроме комедий он якобы ничего не хочет смотреть), тем не менее, регулярно финансирует фильмы Балабанова. Я не знаю, что он на них выигрывает, может быть, ничего. Но мне известно и то, что фильмы Балабанова будут окупаться «вдолгую», то есть они долго будут ездить по фестивалям, плюс телевидение, у нас имеются мультиплексы, в которых есть малые залы, изначально задуманные для показов «фильмов не для широкого зрителя», но которые пока не используются по назначению. В любом случае, дальновидный продюсер делает ставку не только на крупнобюджетные и быстро окупающиеся, в течение первого уик-энда, блокбастеры, но и на фильмы самой широкой категории, как бюджетной, так и художественной.

Вот что меня волнует, и хотелось бы услышать отношение к этой ситуации режиссеров. Есть мнение, которое я разделяю, что кино, по большому счету, умерло, отпраздновав свое столетие, и начался некий этап какого-то нового вида аудиовизуальной культуры, посткинематографический. Ска-

жем, человек, занимающий лидирующую позицию в нашем современном кино, Тимур Бекмамбетов, не случайно слоганом для своей компании «Базилевс» избрал слова «Мы делаем не кино, мы делаем Событие». Это означает, что фильм занимает свое место в течение определенного количества недель на киноэкране, но этому предшествует длительная рекламная кампания, которая в данном случае началась в Интернете. Это новый тип кампании, который не сразу и критика раскусила, не поняв в чем дело, а публика тем более: погромом в офисе, который оказался прелюдией к фильму «Особо опасен!» Тимур Бекмамбетов собрал 300 млн. в мировом прокате и, безусловно, правота формально за ним остается—действительно, событие состоялось. Однако же именно такого рода фильмы, как мне кажется, и являются примером, моделью того типа хозяйствования, который привел к глобальному кризису. И странно видеть, что сейчас, когда все уже раскусили причину кризиса и знают, в чем он состоит, в чем его опасность и т. д., надуваются те же пузыри. Вся Москва обклеена афишами фильма «Путь», снятого дебютантом Владимиром Пасичником (с бюджетом 15 млн. долларов). Это означает, что для того, чтобы только окупиться, он должен собрать в прокате 30 млн., потому что половину забирают кинотеатры. Сколько ушло на рекламу—не знаю, какие цифры могут тут фигурировать... Знают продюсеры Искандер Галиев, Роман Комков. Но что это за «Путь»? Я не видела еще фильма, в анонсе практически ничего не сказано о режиссере (синописис—5 строк), но в качестве главного достоинства фильма отмечается тот факт, что тут задействованы 19 или 20 чемпионов различных международных игр и мастеров спорта, которые, собственно, и составляют основную приманку этого фильма. Фильм, как сказано в пресслезе,—«масштабный приключенческий боевик, действие которого происходит не только в разных точках земного шара, но и в разные эпохи». И еще одна приманка—Майкл Мэдсен, специально приехавший на премьеру. Это тоже один из ходов, освоенных нашими продюсерами, когда приглашаются западные звезды, которые на Западе уже закатились и теперь восходят на Востоке. Отличные актеры, не спорю, но как бы сошедшие с первых позиций в западном кино, что создает ощущение нашей провинциальности. Как-то неприятно ощущать себя собирающим крохи с чужого стола, в то время как у нас много своих хороших и актеров, и режиссеров. К тому же Бекмамбетову у меня, с одной стороны, много претензий, но с другой—мне импонирует то, что он продвигает в своей голливудской конторе и в «Базилевсе» наших специалистов, специалистов по компьютерной графике, в первую очередь, а также и актеров. Он их готовит, он открыл школу при своей компании, и, мне кажется, это очень хороший путь.

Меня волнует еще вот какая вещь: почему у нас при всех предпосылках, появившихся с началом «перестройки», не сложилось такого благодатного явления как «новая волна»? Почему вообще у нас не было никакой «новой волны», если не считать эпоху ФЭКСов, 1920-е и, может быть, отчасти 1930-е годы? Почему мы действуем по принципу средневекового способа производства: каждый как бы на своей делянке. Когда на «Кинотавре» пару лет назад пробовали организовать питчинг сценаристов и режиссеров, он не получился, потому что все страшно боялись открыть свою

коммерческую тайну. Тогда устроили питчинг продюсеров, которые тоже страшно жались и все скрывали: и источники доходов, и пути поиска денег, ну, это ладно, но каждый боялся поделиться своими творческими планами, чтобы не украли. Вот эта ситуация разобщенности и взаимного недоверия, тоже характерная как один из компонентов случившегося глобального кризиса, мне кажется, требует какого-то осмысления и работы над собой. Пробыться в одиночку очень трудно. Битлы не даром организовались в четверку. Это самая устойчивая фигура. Они пробивались в ту пору, когда было сложно пробиться одиночке. А сегодня, когда даже такой успешный продюсер-одиночка, как, например, Игорь Лебедев, владелец компании «Другое кино», в общем, крепко стоящей на ногах, попробовал сделать фильм, на мой взгляд, очень удачный—«Закрытые пространства»—под псевдонимом Игорь Ворксла, то он не смог как следует продвинуть его к зрителю. Фильм затерялся. Он не смог поддержать даже свой фильм, потому что нужны... ну сверхбольшие деньги для этого. У нас, к сожалению, нет такой компании, как «Юнифранс», которая поддерживает начинающих молодых режиссеров. Но почему бы нам не создать какой-то такой банк, что ли, режиссерско-продюсерский, который бы организовал взаимопомощь? Для того чтобы у нас кинематограф зацвел всеми цветами.

И последнее, о чем я хочу сказать. Мы сейчас все с тревогой заговорили о запретах на социальное кино. Но хотелось бы спросить: а где вообще вы его видели? Где у нас острое социальное кино, за судьбу которого следовало бы опасаться? За исключением фильма Павла Бардина «Россия—88», который появился только что, я таких фильмов не знаю. За последние 5, 10–15 лет не припомню острых фильмов на современную тематику, если не иметь в виду размышление о современном дне через прошлое, как говорят про «Груз 200». По-моему, самоцензура появилась у нас раньше, чем вот эта ожидаемая цензура. И странно, что появилась она как раз в умах молодых режиссеров, которые вроде бы не имеют опыта такого... избиения, некоторые ведь родились после «перестройки». Чего уж бояться-то? Либо это просто робость—боязнь не справиться с сырой реальностью, которая, конечно, требует гораздо большего умения и мастерства, нежели обращение к образу прошлого или к нейтральной тематике. Или что? Я хотела бы услышать ответ на этот вопрос.

**Светлана СТАСЕНКО:** Я хочу ответить на вопрос: почему у нас нет «новой волны». Потому что «новая волна» французская, если я правильно помню, родилась вокруг журнала «Кайе дю синема». Сначала появился журнал, потом появилась концепция, где они сформулировали, что хотят сказать. После этого появилось кино. Появился журнал, появились люди, которые могли сформировать концепцию и донести эту концепцию до зрителя. Появились, простите, киноведы, которые хотели разговаривать со зрителем, а не в своем узком кругу писать умные статьи. У нас киноведы не хотят создавать мостик между зрителем до 25 лет и артхаусом, назовем это так, или социальным кино, или как угодно. Вот я, например, и многие, здесь присутствующие, часто ездили на фестивали «Сталкер». У нас была возможность общаться со зрителями. Я сидела с ними иногда по два, по три часа. Люди хотят смотреть социальное кино, люди хотят о нем говорить. У

них нет возможности это делать, и киноведы виноваты в этом в том числе. Только что говорили, что люди, которые занимаются рекламой, научились это делать, научились делать ролики привлекательными, почему же наши умные киноведы сделали все, чтобы отторгнуть зрителя от таких фильмов как «Дикое поле», «Бумажный солдат», «Коктебель», «Россия—88» и т. д.? Почему мы с высоты своего интеллекта не хотим говорить со зрителем?

**Лидия КУЗЬМИНА:** Как-то не хочется потерять мировой контекст, потому что он заставляет помнить о том, что идеальных условий для хорошего кино не бывает. Никогда. Свои проблемы есть у маленьких стран и у больших, есть проблема бедности, проблема сытости и прочие нюансы в творческо-производственном процессе. Так или иначе, задавлены обстоятельствами извне все. У самых великих были вечные проблемы с финансированием и свои взаимоотношения со временем, в котором они жили. Все-таки не будем думать, что наше время драматичнее других. Во многих отношениях оно благополучнее других. Поэтому хотелось бы согласиться с Алексеем Германом: нам надо не оплакивать упущенные возможности, а надо сохранить ту тенденцию, которая сложилась в последние годы. В самом деле: наше кино стало выездным и фестивальным, появилось в поле зрения у мировой кинообщественности. За короткое время у нас собрался целый букет престижных призов, причем заработали эти награды режиссеры молодые—Звягинцев, Герман, Вырыпаев, Серебренников.

Думаю, у нас так появилась «новая волна», в том смысле, что появилась плеяда режиссеров, соответствующих времени, и эти режиссеры находятся в центре внимания. Это то, что выросло вопреки вакханалии блокбастеров, в их тени, и игнорировать это кино, по счастью, невозможно. Любопытно, что этому «остросовременному» режиссерскому крылу не надо много денег—их сюжеты этого не требуют, что тоже залог их творческой независимости. И хотелось бы напомнить, что в смысле экономической поддержки у них все не так уж фатально: есть продюсеры, в круг интересов которых такое кино входит. Кинокомпания «Коктебель» нацелена на подобные проекты, Сельянов всегда готов экспериментировать. И, насколько я могу судить, в продюсерском корпусе вообще есть некое внимание к фестивальному кино, это престижно. Сигарева с его «Волчком» опекали «Коктебель» и Рубен Дишдишян из «Централпартнершип». Мне кажется, кино сегодня—это нормальный рабочий процесс, без того жуткого хаоса в умах и финансовой неразберихи, что были десять лет назад.

Теперь некоторые нюансы. Первое: здесь называли французскую «новую волну». Поминать ее в связи с нынешней ситуацией бессмысленно, как бессмысленно сетовать на то, что давненько у нас не было Ренессанса и «да винчей» сколько уже времени не рождалось. Столь же необходимо перестать ссылаться на авторитет кино в советское время. Бесспорно, приятно думать, что режиссеры были властителями дум и нравственными ориентирами, но это было свойство времени, а не профессии. Режиссеры сейчас ищут общий язык с совершенно другой действительностью. Возможно, Годар, начиная он сейчас, в ней бы не выжил.

Еще одна реплика, касающаяся популярности нашего нового кино (имею в виду качественное кино). Большинство наших качественных лент

все-таки артхаус, то есть кино не для всех. Интересоваться им будет небольшая аудитория, но этот интерес может быть устойчив, и свое место российский артхаус займет. Беспокоит то, что пока не занял,—публика неинформирована и дезориентирована. Вопрос вопросов: как привлечь заинтересованного зрителя? Мне кажется, тривиальными решениями (вроде массивной рекламы, даже если это было бы возможно) не обойдешься.

Есть такая скандальная знаменитость—Ларс фон Триер. Когда-то, на заре своей творческой биографии, он делал хорошее авторское кино и был никому не интересен. Потому что, во-первых, это был артхаус, которым вообще интересуются немногие, а, во-вторых, датский артхаус—которым не интересовался вообще никто, кроме датской богемы. В тесном сотрудничестве государства и энтузиастов из датской киношколы определилась некая общая кинополитика—там поощряли и поощряют (причем очень активно, придумывая множество механизмов по выискиванию хороших сценариев и пр.) дешевый (в экономическом отношении) вариант национальной камерной драмы. И вы все теперь этот тип кино знаете: по фильмам «Последняя песнь Мифунэ», «Торжество» и прочим картинам, сделанным в рамках Догмы, проекта, который придумал Триер, когда ему надоело быть бедным и никому не известным артхаусным режиссером. Эти картины посмотрел весь мир, но посмотрел он их только потому, что Триер встал в позу великого, сделал ряд эпатажных заявлений, облек приемы типичного датского кинематографа в революционную форму—то есть устроил феерическую пиар-акцию. И под шумок, незаметно, он протасил на мировую арену этот самый вариант датской (и—шире—европейской) камерной драмы, ее стало модно снимать. Это как-то забылось, но на волне этой популярности заметили братьев Дарденн и др. В Дании востребованность такого кино породила так называемую «новую датскую волну» и дала импульс развитию национального кино. Посмотрите, какой успех имела пиар-кампания, продвигающая типичное и даже, не побоюсь этого слова, банальное европейское кино, предпринятая, в сущности, одним человеком и, замечу, режиссером. Она, в сущности, изменила облик мирового кинематографа, слегка его скорректировала. Так что все бывает—было бы желание и изобретательность.

Но я хочу отметить в этой пиар-кампании очень беспокоящую лично меня вещь—по сути, обман зрителя. Ведь немногие разобрали за громкими заявлениями и акциями автора Догмы, что же в самом деле происходит. При помощи эпатажных акций, подмены понятий и словесной эквилибристики меня заставили посмотреть вполне типичные, симпатичные—и не более того—датские картины. И то, что эти картины сами по себе не плохи, не отменяет того факта, что меня заставили их посмотреть обманом, точно так же, как Бекмамбетов—свой «Ночной дозор». Больше того, освоив методику манипуляции зрителем, Триер сделал это своим художественным кредо. Всякое форсирование ситуации чревато такого рода моральными издержками.

Новому кино нужна не реклама, а точная информация. И мне кажется, что ситуация такова, что тут уже есть, за что зацепиться. Целый ряд наших знаковых режиссеров вышли из театра: это и Сигарев, чей дебют впе-

чатлил жюри «Кинотавра», и Вырыпаев, и Серебренников. Лично я совсем не сторонник такого кино. С моей точки зрения, желание оглушить зрителя жесткой проблематикой не вполне соответствует важности и глубине тех проблем, ради которых все затевается. Тем не менее, у этого кино есть своя публика, в том числе, воспитанная в театре. И есть свой рупор идей, свой театр,—«Практика». Здесь контакт со зрителем уже налажен. Может быть, от этого и оттолкнуться? Названные режиссеры—весьма современные люди, они как раз могут работать в самых стесненных условиях, призывали искать выход в безвыходных ситуациях—может, они—с их изобретательностью, работоспособностью и умением вертеться—и смогут предложить выход на своего зрителя? Тут просто не хватает творческой, осмысленной воли. А так—условия есть.

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Проблема носит, к сожалению, исключительно экономический характер. Невозможно развитие русского кино (назовем его артхаусным, хотя я не понимаю, что значит это понятие) на этом этапе с тем количеством экранов, которое у нас есть. Реально в России для сложного, хорошего кино работает не более 70 экранов. У нас 3 000 экранов, в Америке—под 30 000. И пока количество экранов не достигнет такого числа, что в прокате удавшийся русский артхаусный фильм гарантированно будет показываться, допустим, на 300–400 экранах (это перспектива на много лет), до тех пор русское кино всегда будет в резервации и всегда будет выживать.

**Ирина ШИЛОВА:** Лёша, у нас сейчас пустуют все малые залы. Я нечаянно пошла... просто пусто! Для одного-двух человек не показывают. Так что дело совсем не в этом. Сколько бы ни было экранов, ничего не будет до тех пор, пока специализация кинотеатров не дойдет до ума, и людям не скажут: «Ребята, вот вы, которым сорок, думающие о вечности, или вы, которым за пятьдесят, думающие о смерти и Боге, можете зайти вот в такие кинотеатры». Просто создать своего рода ориентировку по кинотеатрам. Потому что тогда в эти залы на 50–70 человек, наверное, будут собираться люди. Кстати говоря, ужас нашего века ведь в чем еще состоит? В том, что потеряна идея какого бы то ни было единения. Все выживают в одиночку, и это почти катастрофа.

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Мы живем в реальности определенной экономической системы. В реальности того, о чем говорит ряд ведущих продюсеров в последнее время—что кризис приведет к повышению посещаемости кинотеатров. Не будет этого, это глупость. Потому что они сравнивают наше «сейчас» с Великой депрессией в Америке в то время, когда билеты в кинотеатры стоили копейки, и поход в кино не был социальным актом с попкорном, с пивом и с «повести девушку». Это были другие деньги.

Мы на протяжении ряда лет пытались создавать ассоциацию молодых кинематографистов. Союзы, центры молодого кино России—это все не получилось, все развалилось, к сожалению. Мы пытались создавать режиссерский профсоюз, чтобы была подпорка, на которую может молодой режиссер опереться. Мы собирались много раз, это ничем не кончилось. Сейчас мы собираем большую ассоциацию и пытаемся предложить

какую-то программу по поддержке молодого кино. Нас достаточно много, под 100 человек. Закончится ли это чем-то—я не знаю. Опыт показывает, что как только такие начинания оказываются близки к завершению, тут же все это рушится изнутри. Когда мы начинали, нас такое количество группировок кинематографических пыталось растащить... Огромное количество людей, с которыми я раньше здоровался, звонили и говорили: «Зачем же вы это делаете? Не надо, вот есть Союз, сходите в Гостиный двор, исключите Матизена...»

Выживание будет сложным, никаких инструментов сформировать не удастся, значение СМИ и медийного пространства, если это не центральные телеканалы, минимально, поэтому, мне кажется, надо не ослаблять попыток обратить внимание государства на бедственное положение молодого кино...

**Ирина ШИЛОВА:** И желательно без посредников.

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Главное—без посредников. То, что мы пытаемся сделать—это получить возможность выхода на прямой диалог. Сейчас будут сильно сокращаться дебюты в кино, и нужна возможность донесения какого-то консолидированного мнения до власти, что это неправильно. К сожалению, общение с властью в России сейчас в кинематографической среде монополизировано, это основная опасность. Но никаких других способов вытаскивания нас из того места, в котором мы находимся, пока не существует. Инвесторы в кино не придут, давать на русское кино деньги не будут, возможность осуществления копродукции с Европой реальна, но это не такие большие деньги, и там много подводных камней, поэтому, мне кажется, надо писать письма... Почему нет?

**Павел БАРДИН:** Мне хотелось по поводу общности добавить. Мы, в принципе, друг с другом общаемся посредством фильмов. Смотрим фильмы друг друга и общаемся. И я не думаю, что все режиссеры ощущают такую абсолютную потребность в общности. Общность могла бы сложиться, однако этот момент, мне кажется, проморгали. Причем не молодое поколение, не мы, а старшее.

**Марина ЛЮБАКОВА:** Мы тут говорили о некоммерческом кино, которое идет ограниченным прокатом. Дело, конечно, не только в количестве кинотеатров: владельцам невыгодно показывать эти фильмы. И здесь могут важную роль сыграть те же критики, те же журналисты, чтобы сделать эти фильмы—удавшиеся, хорошие фильмы, которые идут ограниченным прокатом,—событием. Культурным событием. Потому что СМИ, если им не платить, этого делать не будут. Но кто-то должен это делать, чтобы обратить внимание зрителя на эти фильмы. Ведь, если пустить их прокатом не в 30 копий, а в 100 или 200, народ все равно не пойдет, потому что он ничего о них не знает.

**Светлана СТАСЕНКО:** Надо сделать модным смотреть некоммерческое кино! Это могут сделать критики. Они умные. Это могут сделать телеведущие. Это может быть плотный союз совместной работы критиков и телеведущих, но сделать появление крупного сильного артхаусного фильма модным событием—реально. И это реальная задача для кинокритиков, и это реальная задача для умных ведущих, которые, слава Богу, у нас есть.



**Павел БАРДИН:** Для этого все честные кинокритики должны честно говорить, что такое «Тарас Бульба», а не за деньги хвалить фильм, чтоб на него шли.

**Сергей КАПТЕРЕВ:** Можно говорить о системном кризисе кино. Везде. Один мой друг говорил, что кино переживет коммунизм на 10 лет. Потому что оба эти явления связаны с манипуляцией умами.

Здесь виновато не тоталитарное государство, мне кажется, буржуи виноваты больше. Когда они ввели компьютер и смешали элитарное искусство и рабочий инструмент, доступный любому маленькому ребенку, цифровой фотоаппарат, на который можно снимать во время кризиса... Такое обесценивание образа, которое сейчас произошло, не могло не привести к общему кризису кино.

Во время Великой депрессии—от «Кинг-конга» до «Гроздьев гнева»—были прекрасные фильмы, сотни прекрасных фильмов. Сейчас, конечно, такого сделать нельзя, какой бы кризис нас ни поразил. Уже нельзя сделать ничего ни при отсутствии денег, ни при их наличии. И это делает только более благородной задачу и достижения тех людей (и заставляет меня восхищаться профессией режиссера), которые в условиях несуществования кино, в условиях его превращения в археологическую дисциплину—в отсутствие явления—пытаются его удержать на плаву.

**Павел БАРДИН:** Знаете, мне кажется, «смерть кино»—это как последний тур Пугачевой. Все время это происходит, но никак не произойдет на самом деле. Я думаю, что спустя 30 лет будут снова говорить о смерти кино и вспоминать благословенное начало XXI века.

Я, может, оскорблю кого, но мне мнение критиков вообще не интересно. Я имею на это право. Разговор о другом. Вот я не видел фильм «Жестокость». Вам [И.М.Шиловой.—Прим. ред.] он нравится. Ваше мнение для меня авторитетно (по поводу чужого кино). Поэтому мне интересно было бы посмотреть, а площадки нет. Или когда режиссер униженно со своим диском приходит: «Покажите мое кино, мне интересно мнение публики»... Да я в жизни никогда так не пойду! Мне кажется, наоборот, должны говорить: «Ребята, вы сняли классный фильм, мы слышали, приходите, давайте покажем...»

**Алексей ГЕРМАН-младший:** Зал, где посмотреть, найдется, не такая большая проблема. Надо говорить о том, как позволить молодому кино выжить. Повторюсь, я не считаю, что государство поставило такой заслон, чтобы совсем невозможно было снимать социальное кино. Если ты хочешь снимать на госденьги «Штурм Кремля», это не получится. Мне кажется, что настоящим критикам надо обязательно входить в экспертный совет.

Во-вторых, если есть вероятность безумных планов по пересъемке «Броненосца “Потемкин”» с Домогаровым в главной роли, то этим планам надо противопоставить какую-то оппозицию, надо высказывать свое мнение и ни в коем случае не сдаваться.

Вопрос сейчас состоит не в том, что негде показать кино, а в том, что вообще может кино не быть. И, хочется этого или не хочется, но государство—это тот партнер, с которым надо коммуницировать, с которым надо разговаривать и надо пытаться стоять на своем. Потому что, если сейчас

мы не будем стоять на своем, за нас будут говорить другие люди. И они скажут все аргументированно, красиво и именно так, как чиновничье ухо хочет услышать. Здесь сдаваться нельзя, тогда мы проиграем.

**Ирина ШИЛОВА:** Беда в том, что мы проиграем.

Мы, небольшая группа людей, которые все-таки занимаются историей киноискусства и, к сожалению, вынуждены описывать всю продукцию, на 90% состоящую из того, в связи с чем можно сказать: «Мне за вредность заплатите, пожалуйста».

И вам, и нашему объединению (я имею в виду моих сотрудников, которые любят кино и работают за жалкие 5 тысяч руб. в месяц и готовы работать по-настоящему) очень нужен союз, наш взаимный интерес друг к другу. И, даже если суждения того или иного киноведа не вдохновляют вас, мы понимаем, что мы собрались сюда не только для того, чтобы обсуждать только лишь сложившуюся ситуацию. Мне представляется, что будет хорошо, если мы будем собираться и обсуждать и происходящее в кино, и ваши конкретные фильмы, и ситуацию, какой она представляется каждому из нас, сверять наши позиции. Это маленький союз сотоварищей по делу, обмен мнениями о происходящем. Тогда и в наших текстах появится то, что мы могли недосмотреть...

Мы без вас не можем существовать, и вы, похоже, тоже заинтересованы в нас.

Я очень вас благодарю и очень жду новых встреч и ваших новых фильмов.

## *Вместо послесловия*

Ситуация, о которой в стенах Института кино говорили режиссеры и киноведы, озабоченные состоянием нашего кино, за истекший год сильно обострилась. Неутешительные прогнозы, увы, начинают сбываться. В самом конце 2009 года правительство приняло постановления, утвердившие новую модель госфинансирования отрасли. Отныне деньги на полнометражные художественные картины будут перечисляться в Фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, откуда дальше отправятся нескольким компаниям—«лидерам кинопроизводства». Провозглашенная цель—забота о нравственности и патриотизме зрителя, повышение этического и эстетического уровня экранной продукции—едва ли может быть достигнута такими средствами, поскольку неограниченная власть капитала в сфере искусства—не нами открыто и проверено временем—опасна и для искусства, и для зрителя. Искусство сужается до массово «востребованного», далеко не всегда эстетически и этически безупречного. Без малого тридцать лет назад Лиотар написал слова, под которыми впору подписаться сегодня: «Облечись в китч, искусство подстраивается под тот сумбур, который царит во “вкусе” любителя. Художник, галерист, критик и публика находят удовольствие в чем угодно, и наступает момент расслабленности. Но такой реализм чего угодно—это реализм денежный: в отсутствие эстетических критериев ценность творения остается возможным и сподручным измерять по доставляемой им прибыли. Этот реализм подстраивается под все течения, так же,

как капитал—под все “потребности” при условии, что эти течения и эти потребности платежеспособны. Что до вкуса, то к чему деликатничать, если ты спекулируешь или развлекаешь» (Жан-Франсуа Лиотар. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985. М., 2008. С. 21).

Не нужно быть пророком, чтобы предсказать ближайшее будущее нашей киноиндустрии. Чего, в самом деле, можно ждать, если «двигатель искусства»-эксперимент, а также недоходные анимация и документалистика, «сомнительные» дебюты и то, что принято называть авторским кино (где зритель должен вдумываться в увиденное, соразмышлять с режиссером), остаются на попечении государства—по «остаточному принципу»? В опубликованной выше дискуссии недаром упомянут период, известный в истории российского кино как «малокартинье». Сокращение фильмопроизводства на рубеже 1940–1950-х годов тоже диктовалось соображениями повышения качества экранной продукции. Чем это обернулось, известно—большая удача нашего кино, что часть тех планов осталась нереализованной.

А каковы перспективы неангажированной критики, отраслевой профессиональной кинопрессы, заведомо убыточных малотиражных гуманитарных изданий, которых в стране не так много? Вопрос риторический.

*Редакция*

