

[Рецензия] Смена вех. Отечественное кино середины 1980-х — 1990-х / Отв. ред. Е. В. Сальникова; сост. Д. А. Журкова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё.— М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022.— 688 с., ил.

СПУТНИЦКАЯ Н. Ю.
ORCID ID: 0000-0003-1989-4182



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

[Review] Smena vekh. Otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h / Otv. red. E. V. Salnikova; sost. D. A. Zhurkova, N. A. Hrenov, V. D. Evallie.— Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitaciya», 2022.— 688 pp.

SPUTNITSKAYA, N. Y.



Сборник решает задачу комплексного изучения кино эпохи перемен, с учетом идеологии и культурной географии. Структура издания отражает его задачи: дать общую характеристику периода, исследовать локальные проблемы киноискусства сер. 1980–1990-х гг., предложить новые исследовательские ракурсы, выявить ключевые стилевые особенности, которые до сего дня оставались вне фокуса киноведческой науки и не получили должного освещения в современной фильмам кинокритике. Такой комплексный подход оказывается результативным для изучения не только конкретного исторического периода, — позднесоветского и раннего постсоветского кино, — но и современного медиапроцесса. Многие предлагаемые к рассмотрению аспекты, (в частности, такие как звуковая фактура, экспериментальная анимация, модернистские приемы, монструозность власти), представляются важными элементами, без которых изучение современных кино и медиа не может дать достоверных результатов и исчерпывающих выводов. При этом, на страницах сборника та или иная кинематографическая работа получает диаметрально противоположную оценку, что не только порождает живую атмосферу научной дискуссии, но и высвечивает неоднозначность анализируемого материала и самой эпохи в целом.

Вертикальная организация сборника представляется весьма удобной для читателя и исследователя.

Во вступительной части сборника означены его три основные сюжетные линии: изучение поэтики кино в неразрывной связи с традициями (Николай Хренов. Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся

поэтики), внимание к рождению в контексте национальной кинематографии новых форм экранных искусств и их изучение в социокультурном контексте (К. Разлогов. Великий перелом: в направлении сериального формата), детальный анализ фильмов-знаков времени (Е. Сальникова. «Чучело», 1984).

В совокупности выборка фильмов для анализа не вполне обычна: вместе с традиционными для описания заявленного исторического периода работ в фокусе оказываются так называемые картины второго плана или малоизвестные современной аудитории фильмы (работы «младших современников Тарковского»; «Черный монах», «Анна Карамозофф»), а также фильмы быстро утратившие зрительский интерес или внимание критики, но которые сегодня оказываются важными для формирования достоверной картины развития кино 1980–1990-х гг. В центре внимания авторов находится и анимация, и жанровое телевизионное кино, и киномузыка, и шумы, фильмы-события, лица-события и различные тематические пласты. Новизна работы определяется, в первую очередь, в выборе объекта анализа и исследовательской оптики.

В центре внимания Н. Хренова, статья которого открывает первую часть книги, оказывается поиск оснований для анализа с помощью такого теоретического конструкта как *образ-время* Ж. Делеза, который позволяет выявить специфику работы авторов со временем, оказывается ключом к поэтике знаковых режиссеров позднесоветского кинематографа. И, прежде всего, речь идет о роли сновидений, мифотворчестве и фантазийных мотивах, которые привлекаются прежде всего в фильмах притчи, фантазмагории. Автор выявляет авторские стратегии высказываний о современном мире, создания кафкианского мира через анализ мотива сна и притчевых компонентов, проникающих в повествование и на уровне сюжета, и, что важнее всего, на уровне организации повествования, поэтики фильма. В то же время внимание исследователя сосредоточено на способах разрушения времени на экране и деконструкции базовых мифов соцреализма. Такие образы как музей, сцена, море и встречи героев с мифологизированными персонажами советской и российской истории, способны деконструировать советский миф и вывести на первый план повседневные практики, простого человека, прежде всего интеллигента, работника интеллектуального труда, противопоставив его номенклатурному персонажу.

Не случайно для анализа эпохи и ее социально-культурной атмосферы, авторы сборника предлагают обратиться к фильмам на первый взгляд лишь косвенно связанным с анализируемым временным периодом, таким, как «Крылья», «Проверка на дорогах», фильмы раннего застоя, картины А. Тарковского, к так называемым героям безгеройного времени, если использовать емкое и точное, уже ставшее классическим определение М. Туровской. Так Н. Хренов привлекает к анализу эпохи героев Вампилова, Данелии, Балааяна, вплоть до беспощадной в своей откровенности знаковой картины К. Муратовой («Астенический синдром»), детальному исследованию творчества которой посвящена статья В. Эвалльё (Поэтика и смыслы К. Муратовой).



В то же время исследователи обращают внимание и на другие аспекты развития творчества Муратовой — звук (Е. Петрушанская), мотивы абсурдизма (К. Горячок), рассматривают его в контексте творчества других «младших современников Тарковского» (Е. Сальникова). К. Разлоговым в статье «Великий перелом: в направлении сериального формата» рассматриваются не только эволюция, но и сосуществование различных форматов: полный метр, многосерийный фильм, реклама, сериал; анализируется динамика вытеснения кинопоказов телевизионными трансляциями мыльных опер. Автор оперирует огромным корпусом текстов, привлекает внимание читателя не только к отечественному контенту, но и описывает специфический ландшафт, в котором находился телепотребитель рубежа 1980–1990-х гг. Этапным для массовой культуры сериалом исследователь считает авторский продукт (сериал Д. Линча «Твин Пикс»). Нельзя не согласиться с автором, что для

современного исследователя принципиально внимание к особенностям рецепции зарубежного контента в российской культурной традиции, которая во многом определяет ключевые дискурсивные стратегии кинематографа «эпохи перемен». Таким образом, Разлоговым рисуется безграничное поле, на котором смогли реализоваться самобытные творческие индивидуальности и художественные течения, которые будут рассмотрены коллегами автора в следующих разделах монографии. Так, например, раскрывает особенности российского сериального продукта в жанре исторических фильмов, игровых фильмов-расследований Е. Сальникова в статье «Трагедия истории не по Аристотелю».

В заключающей первый блок статье о фильме «Чучело» Е. Сальникова, прежде чем приступить к анализу художественной ткани фильма Р. Быкова, обращается к оперативной критике, в которой существенное внимание было уделено именно социальному звучанию картины и центральным образам, нежели способу конструирования экранной реальности. Именно поэтому автор предлагает подробный детальный анализ художественного строя фильма Быкова, в частности, особенностям репрезентации утраты *детского* в школьной субкультуре, анализирует образ оркестра и темы пострига, соединение реалистического и условного и определяет черты, которые сделали фильм этапным, породившим целую волну социальных драм школьно-подростковой тематики с элементами притчи.

Второй раздел «Дискурс кинопроцесса» открывается статьей Е. Сальниковой «Перемен дождались», в которой исследователь анализирует такие особенности кинематографических высказываний как цитатность, интерес к прошлому и ретроспекции «с ярко выраженной перестроечной спецификой». Авторское внимание отдано именно фильмам-событиям, многие из которых не вошли в фонд шедевров отечественного кино и искусства, но создали необходимый для анализа культурно — кинематографический фон, на котором были сформированы паттерны существенные для развития экранного искусства последующих лет. Важно обратить внимание что автор не только устанавливает преемственность фильмов, (связывает, например, фильм Аристов с фильмом Панфилова «Прошу слова»), но и обращает внимание на современные тренды, которые произросли из анализируемых в этой статье фильмов, в частности — «Нелюбовь» А. Звягинцева.

Е. Петрушанская в статье «О звуковом пласте отечественного кино переходного периода» анализирует проблемы и задачи звукоряда фильма, актуальные для переходного периода, для характеристики которого автор оперирует термином кластер. Предлагая емкий и насыщенный исторический экскурс, автор доказывает важность звуковой фактуры фильма как интернационального пласта киноязыка. Привлечение понятий науки шумологии и аналитические процедуры, с помощью которых автор анализирует роль и значение шумов в художественной ткани фильмов позволяет выявить в материале диегетические тенденции. Особенная шумовая организация кинокартин позволяла создавать выразительные дуальные образы, созвучные эпохе гласности, с ее новым пониманием слов, роли и значения новой речи. Если слова служили проводниками иллюзии, то шумы выступали как знаки реальности, знаки подлинного мира. Автор убедительно доказывает в своей статье, что шумовая фактура формировала понятный и доступный многонациональному государству и народам СССР месседж, став интернациональным языком, сложным и эффективным высказыванием, призывающим к переменам. Некомфортные звуковые массы позволяли подчеркнуть острые, сложные вопросы, ввести зрителя в неоднозначный и пугающий мир. Анализ звуковой фактуры фильмов Сокурова, Муратовой, Балабанова вносит существенный вклад в изучение не только периода, но и творчества этих самобытных мастеров отечественной кинематографии. Отдельно хотелось бы отметить привлечение документального материала, в частности — автор анализирует документальный фильм С. Ароновича.

Исходя из номинации раздел «История — Общество — Кино» трудно назвать исчерпывающим, однако составители находят интересный поворот, открывая его емким «введением» в тему которым служит история В. Мукусева о постановке документального фильма. Автор рассказывает о медийном пространстве конца 1980-х гг., программе «Взгляд», фигуре Цоя и героях времени. Эссе «Еще раз о переменах. Фильм А. Учителя “Рок”» предваряет серьезные детальные разборы поэтики А. Германа, А. Балабанова, Г. Панфилова и др. В этой связи хочется отметить композиция этого раздела представляется наиболее удачной, в силу своей «острой сюжетности» и интересной драматургии: от завязки «у полки» — к разбору фильмов, взятых «крупным планом» и далее — к многофигурной композиции.

Особенно хочется отметить захватывающую панораму, которая возникает в исследовании Ю. Богомолова «полочных» фильмов о войне как питательной среды для появления фильмов А. Балабанова. Изучая трансформации темы войны и военного поколения в кинематографе 1990-х, исследователь обращается к постсоветским фильмам А. Германа, прежде всего к «Хрусталеv, машину!», чтобы проследить почву, на которой зародилась специфическая эстетика и современный нам герой. К фильмам

Германа как неотъемлемой части художественного процесса, без которой невозможно в полной мере понять и оценить время обращается к А. Новикова. Анализ воссозданной в кадре послевоенной эпохи и ее сравнение с атмосферой фильма С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» оказывается неожиданным и эффективным исследовательским приемом. Как бы закольцовывая, начатый Мукусевым разговор, в статье «Трагедия не по Аристотелю» Е. Сальникова обращается к «полочной» «Агонии» Э. Климова, чтобы выйти к самым острым и насущным вопросам сохранения самобытности российского кино в ситуации «рыночной экономики», теме острой критики власти (в частности, через репрезентацию ее хищной природы) и официального дискурса в исторических фильмах 1990-х гг. Привлекая массив фильмов и телесериалов, обращаясь к компаративному анализу с продукцией сегодняшнего дня, исследователь делает выводы о способах построения нарратива, специфических модификациях жанра в ситуации «фантома постколлективизма» — так точно автор определяет атмосферу эпохи.

Авторы сборника объясняют свое внимание к поэтике модернизма и постмодернистским приемами в кинематографе переломным моментом, что позволяет сравнивать «перестройку в кино» с такими важными периодом отечественной истории культуры как Серебряный век и Оттепель. Исследованию роли модернистских приемов посвящен раздел «*Между модернизмом и постмодернизмом*».

Центральным в разделе «*Кино и литература*» оказывается фильм И. Дыховичного «Черный монах», разговор о котором предваряет анализ культурного феномена «Анны Карамзаф» Р. Хамдамова, в которой «состоялось тотальное преобразование исторической драмы в философскую фантастику». Таким образом, в разделе представлена ситуация утверждения постмодернистской эстетики, анализируется роль фантастических тропов и мистических образов, рожденных на материале образов классической литературы и описывается неоднозначная реакция аудитории на эти экспериментальные фильмы.

Интересные и актуальные материалы предложены в последнем разделе сборника «*Популярное: тропы, сюжеты, форматы*», переключаясь с рубрикой «*Между модернизмом и постмодернизмом*». Так статья Л. Сараскиной посвященная мотиву куклы у А. Грина и О. Тепцова рассматривает готическую прозу как эстетический ориентир позднесоветского кино и культуры. Обращает на себя внимание выбор материала для анализа научно-фантастического кино, которому посвящены статьи Е. Сальниковой «Брэдбериана» и исследование А. Юргеновой анимации, в котором в качестве объекта выступает малоизученный пласт научно-популярных «взрослых» анимационных фильмов. В частности, исследователь осуществляет экскурс в развитие психоделической анимации в СССР, выявляет ключевые аллюзии и способы конструирования образов. К анализу привлекаются графические и живописные работы ученых, на малоизученном проблемном и художественном поле, исследователь работает со всем тщанием и приходит к интересным выводам о значимости образа космоса.

Без внимания остался документальный экран, впрочем, составители оговаривают в начале сборника, что «Вынуждены быть фрагментарными — отечественное кино последних полтора десятилетий представляет гигантский и чрезвычайно неоднородный конгломерат картин». Между тем, авторы выделяют на страницах сборника ряд важных работ неигрового кино. В сборнике отсутствует указатель фильмов и индекс персоналий. Присутствует постатейная фильмография.

Сложная и противоречивая эпоха отечественного кино ранее получала освещение в таких коллективных монографиях как «90-е. Кино, которое мы потеряли», «Отечественный кинематограф на рубеже столетий (1986–2002)», «Отечественное кино. Вступление в новый век»¹. Однако фокус исследователей был направлен, прежде всего, на авторское кино, и на периферии оказывались сериалы, научная фантастика, отдельные аспекты конструирования образа, мотивы и семантические поля не отмеченных критикой, но значимых для культурной истории кинофильмов. Отсутствие единого монографического издания, дающего комплексный анализ киноискусства сер. 1980–1990-х гг. с привлечением научного аппарата и новой исследовательской оптики является сегодня одной из насущных проблем в организации системного знания в области истории позднесоветского кино. Данный Сборник восполняет этот пробел и может быть рекомендован в качестве учебного пособия, для подготовки курсов и семинаров, он может быть адресован специалистам, студентам, аспирантам, обучающимся кинематографическим специальностям, искусствоведам, культурологам, историкам, а также самому широкому кругу читателей, интересующимся вопросами экранной культуры.

¹ 90-е. Кино, которое мы потеряли. М.: Новая газ.: Зебра Е, 2007. 254 с.; Отечественный кинематограф на рубеже столетий 1986-2002. М.: ВГИК, 2005. 260 с.; Российское кино: Вступление в новый век. М.: Материк, 2006. 448 с.