

Л.В.Ростоцкая

В лабиринтах современного мирового кино

В статье рассматриваются некоторые особенности современного мирового кинопроцесса. По мнению автора, их суть заключается в своеобразии самой природы киноискусства, имеющей прямое отношение не только к искусству как таковому, но и к технологии. Речь также идет об общих для многих национальных кинематографий закономерностях, в значительной степени определяемых процессом глобализации.

Ключевые слова: особенности кинопроцесса, новые технологии, культурная политика, авторский стиль.

В последние десятилетия мировая кинематография переживает один из самых сложных, сумбурных и будоражащих своей неопределенностью периодов, что связано с целым рядом причин, как очевидных, так и не поддающихся четким дефинициям. Кинокритики, искусствоведы и культурологи разных стран шокируют утверждениями о «гибели кино», находя для этого множество оснований. В то же время по-прежнему не утихает неподдельный интерес к кинофестивалям, представляющим панораму мирового кино и к новым талантливым фильмам.

Кино всегда, на протяжении своей более чем столетней истории, пробуждало самые противоречивые чувства — от восхищения до полного неприятия, и всегда было окутано клубком самых непредсказуемых, а зачастую и парадоксальных проблем. Зерно грядущих противоречий в нем было заложено сразу, при «рождении», самой его природой, «генетически» несущей мучительную раздвоенность между искусством и технологией. На незыблемости и противоречивости этих двух ипостасей во многом зиждется та разногласия мнений, бесконечных споров и обсуждений, сумятица и хаос вечной неопределенности и неуверенности в будущем киноискусства. И хотя никто не оспаривает «родового признака» кино, гораздо важнее найти то органичное сочетание его разных граней, те «идеальные» пропорции, которые ведут к созданию произведения искусства, а не рыночного товара. Увы, на современном этапе часто превалирует лишь одна

Лидия Владиславовна Ростоцкая — старший научный сотрудник ИЛА РАН (liros@mail.ru).

сторона кинопроцесса. Более того, совершенно очевидны зрительские предпочтения: большинство не столько стремится посмотреть фильм того или иного режиссера, сколько увидеть новые чудеса технологии.

Конечно, современные технические изобретения, их непрерывное совершенствование и переход на все более высокий уровень инноваций оказывают глубочайшее воздействие на процессы, происходящие в культуре. Бесперывный технологический прогресс, тесно связанный с феноменом глобализации, вызывает неподдельное изумление. Его значение для мировой цивилизации сопоставляют с тем технологическим рывком, который произошел на грани XIX—XX вв. Но если некогда вызывали изумление телеграф, телефон, паровоз и многие другие открытия, то через 100 лет — мобильная связь и Интернет. Цифровые технологии произвели настоящий переворот и в культуре, радикально изменяя способы создания художественных произведений.

Процесс внедрения новых технологий в кинематографии не может не впечатлять: переход к цифровому производству и воспроизведению, использование усовершенствованного оборудования, цифровых проекторов обеспечивает существенно более высокое качество по сравнению с использованием традиционных аналоговых фильмокопий. Технологические инновации способны дать новый импульс искусству, творческому самовыражению, придать своеобразие и глубину особенностям киноязыка. Впрочем, новые головокружительные возможности далеко не всегда «работают» для искусства, расширяя его творческие перспективы. Более того, пока это скорее исключение из правил, поскольку кинопроизводство, непрерывно вбирающее в себя все инновации, чаще всего становится лишь средством их демонстрации. И хотя каждая новая «порция» технических изобретений открывает горизонты для следующей ступени их развития, при этом как правило, укрепляются позиции лишь развлекательных жанров.

Многие современные кинематографисты относятся к своим будущим фильмам исключительно как к товару, который, как и всякий товар, необходимо выгодно продать. При этом вовсе не требуется «рассказывать историю», выражать свое мировоззрение, способы постижения мира или особенности эстетики — необходимо лишь продемонстрировать обязательный набор определенных приемов. И этого вполне достаточно, чтобы попасть в число модных режиссеров, сценаристов, продюсеров и т.д. Конечно, в такие моменты возникают сомнения в том, что кино — искусство, у которого есть будущее.

Дискуссиям на тему неразрывности и взаимовлияния «техники и кинотворчества» столько же лет, сколько самому кинематографу. Уже тогда наметилась та вечная раздвоенность, заложенная в самом процессе создания фильма, та опасность несовпадения между двумя его сторонами, которая в столь резкой форме выплескивается в современном кино. Много лет назад, в марте 1935 г. в Ленинградском доме кино проходила конференция на тему «Техника на службе творчества», в которой, с одной стороны, принимали участие собственно кинематографисты, режиссеры, сценаристы, а с другой — инженеры и физики, разрабатывающие новое оборудование для кино. Исходя из того, что стержень, мотор инноваций заложен самой природой кино, никем не оспаривался прозвучавший на той давней конференции тезис о том, что «с момента изобретения кинематографа техника и ки-



Кадр из фильма П.Альмодовара «Матадор». Исполнители главных ролей Начо Мартинес и Ассумпта Серна

нотворчество неразрывны. Ставя перед собой новые художественные задачи, киноискусство «делает заказ» технической мысли, и наоборот — опережающая техническая мысль инспирирует развитие киноязыка». Замечательный советский режиссер Григорий Михайлович Козинцев в своем выступлении подчеркивал, что в кинематографии нельзя разделять понятия техники и творчества и что «резкая дифференциация этих понятий возникает всегда в момент деградации искусства»¹.

Органическое слияние двух ипостасей кинопроцесса — художественной и технологической, последняя из которых должна служить прежде всего средством раскрытия творческого замысла автора, а не быть самодостаточным электронно-компьютерным чудом, — весьма редкое явление в современном кино. «Техника необходима, — говорил великий испанец Луис Бунюэль. Но я хочу высказывать то, что думаю, не будучи озабочен камерой, благодаря которой достигаются эффекты... Камера подчинена моему видению, а не я — камере... Я никогда не думаю о технике». Завоевавший мировую славу испанский режиссер Педро Альмодовар сказал в одном из интервью, что для него «два точных характера и несколько строк хорошего диалога так же действенны, как самые дорогие спецэффекты». А вот как формулирует свое представление о предназначении киноискусства один из самых своеобразных кинематографистов нашего времени — испанский режиссер Виктор Эрисе: «Кино было для меня формой постижения мира, создания его части... В этом суть понимания кино как средства для поисков истины, открытия чего-то прежде неизвестного или, возможно, утраченного где-то на жизненном пути»². Но такое понимание киноискусства далеко не безраздельно господствует в теперешнем культурном пространстве.

Сколько-нибудь серьезное обсуждение ситуации в кино всегда в конечном итоге приводило к определению в ней роли государственных институтов. То, что ее невозможно переоценить, не оспаривается никем: зависимость киноискусства от государственной культурной политики очевидна. Примеры независимого кинопроизводства в истории кино крайне немногочисленны. К ним можно отнести практику «нового латиноамериканского кино» 60—70-х годов, направления, возникшего как альтернатива государственной системе кинопроизводства. Стремясь к отражению социально-политических проблем, его создатели искали такие пути, методы и приемы, которые были бы способны до минимума упростить техническую сторону, сформировать собственную систему проката, что позволяло бы им сохранить неангажированность от государства. На современном этапе, учитывая даже минимально необходимый технологический уровень, почти невозможно снять фильм без вложения в него значительных средств, что и определяет зависимость от тех, кто может их предоставить, а это, как правило, государственные органы.

Вся история кино наглядно демонстрирует зависимость развития кинематографии от политики государства в культурном пространстве, или, упрощая, как сейчас принято, «культурной политики», причем эта зависимость со временем лишь возрастает.

Культурная политика влияет на формирование определенных моделей развития кинематографии, но и сама зависима от множества факторов, включая форму политического строя. Наиболее очевидна зависимость культуры от политики государства в двух основных направлениях: финансовом и идеологическом. При этом, само собой, важно, какое именно из них и в какой степени превалирует. Например, внешне мощная поддержка национального кино со стороны государства далеко не всегда оказывается благотворной. Так, если она сопровождается жестким идеологическим давлением, то, как правило, приводит к выпуску стереотипных лент, снятых под определенным, заданным углом зрения и составляющих при этом



Сцена из фильма Виктора Эрисе «Юг». Главные роли исполнили Омеро Антонутти и Иснар Боляин



Сцена из фильма Фернандо Труэбы «Художник и его модель»

большую часть кинопродукции. Такая ситуация сложилась в испанском кино в период правления Франко: высокие цифры выпуска национальных фильмов, их высокая доля в прокате (до 30%) и при этом настолько низкий художественный уровень большинства кинолент, что испанское кино не воспринималось всерьез ни зрителями, ни мировой критикой. Один из лучших испанских режиссеров Хуан Антонио Бардем назвал отечественное кино тех лет «политически неэффективным, социально фальшивым, интеллектуально жалким, эстетически ничтожным и индустриально хилым»³.

Другая модель взаимодействия кино и государства может сформироваться при смене политического режима. Когда в последней четверти XX в. сначала в Испании, а затем в России произошли кардинальные события, изменившие государственный строй, в культурах обеих стран возникли резкие, почти шокирующие трансформации, которые при всех специфических особенностях позволяли говорить о некоем общем знаменателе, определяющем безусловное сходство процессов, имевших место в разных национальных культурах. В обоих случаях разрушение монопольной системы государственного финансирования и идеологического контроля, повлекшее соответственно и полное упразднение цензуры, породило неоднозначную и в чем-то парадоксальную ситуацию. Долгожданная и, казалось бы, недостижимая творческая свобода, не стесняемая прежними догмами, вызвав ощущение эйфории, стала фундаментом для самых разнообразных и непредсказуемых проявлений в культуре.

В Испании переходный период проявился особенно ярко: вся страна была втянута в живительную атмосферу подъема, везде проходили выставки, концерты, спектакли, конференции и фестивали, начинающим кинематографистам, музыкантам и писателям оказывалась государственная поддержка. Своеобразным символом этого возрождения культуры стала мадридская «Мовида»* — так называли происходящее в стране. Именно в тот период широкую известность приобрели шокирующие ленты Педро Аль-

* От испанского «mover» — двигаться, шевелиться.

модовара, вслед за своим кумиром Луисом Бунюэлем нарушавшим в своих фильмах все возможные запреты — семейные, общественные, религиозные. Уже первые его ленты, среди которых «Пепа, Луси, Бом и другие девушки», «Лабиринт страстей», «Матадор», «Женщины на грани нервного срыва», отмечены неповторимым авторским стилем, органично смешавшим в мельнице постмодернизма высокое и низкое, трагическое и комическое, драму и фарс.



Кадр из фильма Иманола Урибе «Путешествие Кэрл»

В Испании с середины 70-х годов, как и в России конца 80-х — начала 90-х, заметно вырос выпуск фильмов: более 100 лент ежегодно в Испании и почти в два раза больше в России. В те годы в обеих странах многие кинематографисты «взахлеб» обращались в своем творчестве к запретным прежде темам. Этот вполне понятный психологический феномен, своего рода «синдром закомплексованного подростка», избавившегося от жесткого и ханжеского давления, после периода эйфории привел к тому, что большинство новых фильмов, не будучи результатом глубокого авторского осмысления, стали механическими копиями чужих сюжетов, замыслов и приемов. Причем наиболее очевидно эта тенденция проявилась в нашей стране. Особенностью постсоветского кинематографа 90-х годов стало какое-то вызывающее разрушение духовных ценностей, нарочитая оппозиционность не только к творчеству предыдущих поколений кинематографистов, но и к традициям национальной культуры. Образная система многих отечественных лент тех лет строилась на намеренном контрасте с традициями советского кино, и не только по отношению к прежнему киноязыку, но и к прежним идеалам, представлениям о добре и зле, вплоть до пренебрежения вечными нравственными ценностями. Еще одной отличительной чертой российского кинематографа того периода было отсутствие самодостаточных эстетических форм, многие ленты напоминали малоосмысленные стилистические упражнения, неумело копирующие давно существующие формы.

Результаты такой «сумятицы» не замедлили сказаться: основное кинематографическое пространство очень быстро и полновластно заняли фильмы, снимаемые по определенным шаблонам, и, соответственно, удручающе стереотипные. После первой волны эйфории со всей очевидностью высветилось явление, которое в свое время так блестяще описал замечательный русский философ Николай Александрович Бердяев в статье «Кризис искусства»: «Свобода — положительная творческая мощь, а не отрицательный произвол. Отрицательное сознание своей свободы как произвола и есть падение, грех. Отрицательная свобода, свобода как произвол, есть свобода бессодержательная, пустая. Хотеть свободы для свободы, свободы без цели и содержания значит хотеть пустоты, уклоняться к небытию. Сво-



Анна Морейра в фильме Мигела Гомиша «Табу»

бода, осознанная исключительно формально, без цели и содержания, есть ничто, пустота, небытие»⁴.

Таким образом, после начала нового этапа кинопроцесса довольно быстро стало ясно, что освобождение от жесткого идеологического контроля несет не только позитивные перемены, но и приводит к проблемам другого рода. Своего рода парадоксом стало то, что в обоих вариантах — и при жестком контроле государства, и при полном его отсутствии — кинорынок, как правило, заполняется потоком безликих унифицированных лент. Различие состоит лишь в том, что в первом случае их низкий художественный уровень определяется государственной идеологией, а во втором — рыночной конъюнктурой, нацеленной исключительно на получение прибыли. Венгерский искусствовед Акош Силади нашел такую «кулинарную» метафору для иллюстрации этого процесса: «Рыночная мясорубка уникальна тем, что авторы и произведения кидаются в нее сами, по доброй воле, и, не испытав никакой боли, выходят оттуда в виде фарша». И так, отойдя от одной зависимости, многие кинематографисты и у нас, и в Испании стали заложниками другой, не менее жесткой, определяемой лишь конъюнктурным спросом. Таким образом, стало совершенно очевидно, что иногда кризис кинопроизводства, его финансовые проблемы преодолеть легче, чем кризис на уровне самого искусства, сопрягаемого, как правило, с утратой в нем духовного начала.

Тем не менее при большом сходстве многих параметров переходного периода в рассматриваемых странах сразу же наметились заметные различия. В частности, надо отметить, что кино переходного периода в Испании оказало на современный кинопроцесс, даже признавая несопоставимость профессионального уровня многих фильмов, снятых в те годы, положительное влияние. Наряду с унифицированными лентами, «скроенными» по готовым меркам незатейливых комедий и американизированных триллеров, тогда же появлялись и работы, открывающие новые горизонты национального кино. Помимо уже упоминавшегося Альмодовара, ставшего одной из самых заметных фигур современного мирового киноискусства, в тот период начинали работать Бигас Луна, Хосе Луис Гарси, Фернандо Труэба, Иманол Урибе и многие другие режиссеры. Тогда же смогли реализовать свой творческий потенциал и признанные мастера прошлых лет, среди которых такие талантливые режиссеры, как Карлос Саура и Виктор Эрисе.

На волне творческого подъема в испанской культуре переходного периода возникли необходимый импульс, стремление к эксперименту и созданию новых художественных форм, придавшие своеобразие национальному киноискусству. Немалую роль в этом сыграл закон о поддержке национального кино, вышедший в 1983 г. и связанный с именем Пилар Миро,



Адриану Мендиш и Анабела Каэтану в фильме А.Мендиша «Первое лето»

возглавлявшей тогда Главную дирекцию кинематографии. Этот закон стал удачной моделью для отношений между государством и кинематографистами, установив субсидии до 50% стоимости кинопроизводства, квоты проката (один отечественный фильм на каждые три иностранных) и оказание особой поддержки начинающим режиссерам. Для современного этапа особенно важно то, что сложившаяся в те годы тесная взаимосвязь государственных органов культуры не только с самими кинематографистами, но и с обществом в целом приобрела характер необходимой демократической нормы, всякое отступление от которой подвергается широкой и всесторонней критике на разных уровнях.

Над российским кино «издержки», сопровождавшие «переходный период», по-видимому, довлеют до сих пор, определяя содержание большей части кинопроцесса, что дает основания многим критикам утверждать, что наше кино «лишено былой самобытности», «вторично», «нарочито тенденциозно, чем не грешили даже советские фильмы», а главное — «слишком нацелено на прокатный успех в ущерб художественной выразительности».

Последнее десятилетие, о чем уже упоминалось выше, вывело современную кинематографию на новый, очень сложный этап. То кризисное состояние, в котором пребывает сейчас большинство кинематографий мира, подтверждает тезис о неразрывности, взаимовлиянии и сходстве многих феноменов современной культуры. Конечно, хотелось бы полагать, что слухи о «преждевременной смерти» кино несколько преувеличены. Основания для осторожного оптимизма связаны прежде всего с тем, что в последние годы государственные органы многих стран проявляют гораздо большую активность, заинтересованность и беспокойство за состояние дел в отечественном кино.



Кадр из фильма Ж.Крыжовникова «Горько!»

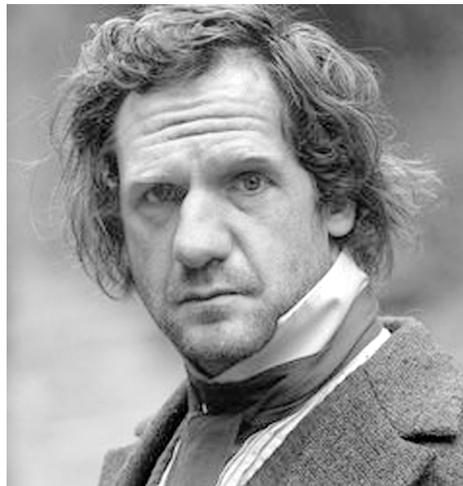
В Испании пути выхода из кризиса обсуждаются не только в непосредственно причастных к кинематографии учреждениях, но и всеми организациями и частными лицами, заинтересованными в развитии национального кино. Безусловно, такой открытый и «прозрачный» подход, а также активное вмешательство всего общества в культурный процесс — следствие достойного уровня демократизации. Как пишет российская исследовательница Татьяна Борисовна Коваль, «в Испании духовно-нравственные, религиозные и гражданские ценности совпадают, развиваясь в парадигме демократии. В России наблюдается противоречие между ними»⁵.

Ситуация, сложившаяся на сегодняшний день в испанском кино, представляется типичной для многих стран, вновь обнаруживая закономерности, во многом определяемые процессом глобализации. Вселенский объединяющий импульс, отличающий ее, влечет за собой массу самых разных, зачастую противоречивых феноменов. Как уже отмечалось, невиданный технологический взлет, как правило, сочетается с жестко структурированной системой стандартов, которая слишком часто унифицирует то, что никоим образом не должно быть унифицировано, а именно культуру во всех ее возможных проявлениях, будь то литература, живопись, музыка, архитектура, театр или кино. Понятно, что столь бурный и властный натиск стандартных форм и шаблонов во все виды современного искусства крайне негативно сказывается на нем.

В Испании, как и в России, озабоченность нынешним состоянием национального кино вызывает не столько число выпуска фильмов, тем более, что само по себе оно более чем достаточно, а его удручающий художественный уровень. Что касается «цифр», то Испания, с ее более чем 150-ю ежегодными лентами, является третьим по счету производителем фильмов в Европе (у нас снимается около 100).

Испанские аналитики, изучающие проблемы кинематографии, высвечивают целый ряд факторов, воздействующих на национальное кино. При этом становится очевидно, что даже столь необходимое для производства фильмов финансирование далеко не всегда является главным препятствием

для того, чтобы снять хорошую ленту. Кстати, примеры создания таких картин за небольшие средства существуют не только в далеком «кинематографическом» прошлом, но и в теперешнем кино: это, например, российские фильмы Алексея Попогребского «Как я провел этим летом», Сергея Лобана «Пыль» и «Шапитошоу», отмеченные многими призами. Таким образом, сочетание вполне достойного материального обеспечения кинопроекта с его провальным результатом лишь на первый взгляд представляется парадоксальным. В Испании финансирование кино в 2010 г. вызвало протест не из-за его недостаточности, а как раз наоборот — из-за его слишком большой доли в национальном бюджете, что, по мнению многих, ущемляло возможности других видов искусства. В России в 2012—2013 гг. государственные вливания в кино увеличились более чем в два раза по сравнению с 2010 г.⁶



Австрийский актер Йоханес Цайлер в роли Фауста в фильме А.Сокурова «Фауст»

Известно, что в мировом прокате по-прежнему превалирует североамериканское кино. На его долю приходится около 60—70% всех сборов⁷. И в Испании, и в России только около 15% зрителей смотрят отечественные фильмы. Иногда чиновники министерства культуры Испании уверяют в том, что очевидная неуспешность в прокате отечественного кино последних лет связана исключительно с новыми средствами коммуникации, не требующими присутствия в кинозале. Но стремление проводить свободное время дома, используя возможности интернета, DVD, телевидения, домашнего кинотеатра — реалия мирового масштаба, которая, хотя и оказывает бесспорное воздействие на современный кинопроцесс, но не может рассматриваться как единственная причина его трудностей. Гораздо более весомым представляется открыто обсуждаемый в Испании закономерный и отчасти риторический вопрос: к кому же стекаются мощные потоки государственных субсидий на фоне очевидного снижения художественного уровня кинематографии? По мнению Педро Шварца, известного испанского экономиста и политика, занимающегося исследованиями в области культурной политики, государственные структуры часто и слишком очевидно поддерживают далеко не лучших кинематографистов. Их импресарио, писал он несколько лет назад, слетаются «как рой пчел к медовым сотам» министерства культуры, которое оплачивало в среднем треть их бюджета. «Другую порцию торта», по его выражению, они получали от платных каналов ТВ, видеоклубов и других средств коммуникации. Таким образом, возможностью снимать кино далеко не всегда обладают талантливые кинематографисты.

В одном из опубликованных в газете «ABC» частных писем было выражено мнение, ставшее своего рода обобщением типичных для многих испанцев претензий к отечественному кино. Речь в нем шла о том, что оно «слишком сориентировано в определенном политическом и идеологиче-



Сцена из фильма А.Звягинцева «Левиафан»

ском направлении...». Кроме того, автор подчеркнул, что в испанском кино его «отвращает набор определенных, ставших стандартными тем, а именно — насмешки над католической церковью, гражданской войной, проблемы гомосексуальности и низкопробный юмор».

На фоне непрерывного ажиотажа, сопровождающего широкое обсуждение множества проблем, каждая из которых вносит свою лепту в зигзаги современного кинопроцесса в Испании, те шаги, которые предпринимает государство в последние годы, представляются достойным ответом на существующий диссонанс в культуре, ставший своего рода знаком нашего времени. Так, например, в 2010 г. испанским Институтом кинематографии и аудиовизуальных искусств были разработаны и приняты меры, которые могут стать очень действенными на пути совершенствования процессов в национальном кино. Так, например, введен новый порядок предоставления государственной поддержки, который представляется более объективным и независимым. Его суть состоит в том, что для получения финансирования авторы фильма должны получить своего рода аттестат, соответствующий определенным критериям, принятым во многих европейских странах. Значимость проектов оценивается независимыми экспертами, входящими в Комитет по оказанию помощи кинопроизводству.

Предпочтение оказывается фильмам, в которых от 75 до 100% авторов (режиссер, сценарист, оператор, композитор, актеры и даже технический персонал) по происхождению испанцы или выходцы из стран Евросоюза. Кроме того, будущий фильм должен соответствовать как минимум двум из десяти необходимым для получения субсидий критериям. Главные из них состоят в следующем: действие фильма должно быть привязано к Испании; содержание должно быть связано с литературой, музыкой, хореографией, живописью и любым другим видом художественного выражения; сценарий картины является литературной адаптацией известных произведений; содержание основано на событиях, исторических или мифологических, составляющих мировое культурное наследие; фильм должен знакомить с культурным, социальным, религиозным, этническим многообразием европейского сообщества; в картине должны освещаться социальные, культурные и политические проблемы Испании; фильм адресован детям или молодежи. Как

видим, каждая из этих позиций ориентирована на укрепление традиций национальной культуры в самых разных ее аспектах.

Стоит отметить, что испанские фильмы пользуются большим успехом за рубежом, чем на родине. По данным президента федерации продюсеров Испании Педро Переса, в 2010 г. испанские ленты собрали в прокате за рубежом почти 129 млн долл., а у себя в стране —



Петр Мамонов и Степан Девонин в фильме С.Лобана «Шапито-шоу»

лишь около 115⁸. Причем самым крупным рынком для испанских картин стала Франция, затем (с большим отрывом) США, Канада и Италия.

При сходстве многих феноменов, отличающих современный мировой кинопроцесс в целом, тем не менее в каждой стране складывается особая ситуация. Одной из них, рьяно и продуктивно заботящихся о сохранении традиций своего национального кино, всегда была Франция. Ее протекционистские меры по отношению к отечественной кинематографии оказались на редкость эффективными. Например, в 2010 г. во Франции было снято 250 фильмов. Но впечатляет, прежде всего, не эта внушительная цифра, а то, что, несмотря на неизбежное воздействие североамериканских схем кинопроизводства, ощущаемое во всем мире, Франции удалось сохранить то, что всегда отличало ее кинематограф: особую эстетику, особый внутренний ритм, энергетику, позволяющие высвечивать тончайшие нюансы человеческой психологии. Во Франции существует Национальный центр кинематографии, который выдает разрешения на вложение инвестиций в производство, прокат и продажу видео, руководит фондами поддержки кино. Государство четко и ответственно подходит к инвестированию средств в кинопроизводство: процент от продажи каждого билета в кинотеатре поступает в Центр кинематографии. А специальная комиссия, состоящая из режиссеров, сценаристов и продюсеров, занимается распределением средств, идущих на выдачу аванса для съемок.

Важнейшими инвесторами во Франции являются телеканалы. Поскольку по квоте, установленной государством, телеканалы обязаны показывать определенное количество французских лент, а также выделять деньги на производство, их владельцы принимают самое активное участие в процессе создания фильма: изучают сценарии, работу режиссеров и актеров, выступая, по сути, сопродюсерами, пытающимися спрогнозировать успех будущей киноленты. Во Франции велика роль и частного инвестирования в национальное кино, причем наличие у проекта господдержки и финансирования телеканалами служит для инвесторов веским поводом, гарантируя определенный уровень качества будущего фильма. Система французского кинопроизводства признана в мире одной из самых гибких, эффективных, удачно сбалансированных систем государственной культурной политики. Не-

даром страна лидирует по кассовым сборам своих фильмов, собравших в 2010 г. за границей (больше всего в Испании) 472 млн долл.⁹

Конечно, в России существует особый путь решения большинства проблем кинопроцесса. В последние годы производство кино в нашей стране становится все более убыточным делом. Так, в 2005—2009 гг., на производство российских лент потрачено 29 млрд руб., а сборы от проката остались на прежнем уровне. Рост расходов связан с непомерным увеличением бюджетов фильмов: многие из них выросли в два раза и к 2013 г. в среднем составляли около 110 млн рублей¹⁰. В то же время большую долю доходов приносят продажи DVD-дисков и прав на телепоказ. Сейчас разрабатывается механизм поддержки национальной кинематографии, аналогичный французскому: часть выручки от продажи билетов в России направлять на производство отечественных фильмов. Так или иначе трансформации в российской системе кинопроизводства продолжаются, и непростые отношения между ней и государством претерпевают постоянные изменения. В последнее время определяется сфера полномочий между Фондом кино и министерством культуры. В конце 2013 г. вышло постановление правительства, по которому контроль за бюджетными субсидиями поручается министерству.

По-прежнему острым остается вопрос о доле российского кино в прокате: она снизилась с 25% в 2008 г. до 13,8 в 2012 г.¹¹. Вопрос о введении квот на прокат иностранных фильмов как мера защиты отечественного кино, дебатировавшийся несколько лет, отложен до 2015 г. Это связано с прокатным успехом российских фильмов, вышедших на экраны в 2013 г., — «Сталинград» Федора Бондарчука, «Легенда №17» Николая Лебедева, «Горько!» Жоры Крыжовникова (псевдоним Андрея Першина) и др. В 2014 г. в лидеры проката вышли фильмы «Вий 3D» Олега Степченко, «Кухня в Париже» Дмитрия Дьяченко, «Чемпионы» (режиссеры Алексей Вакулов, Дмитрий Дюжев, Артем Аксененко, Эмиль Никогосян), «В спорте только девушки» Евгения Невского и первый в России полнометражный анимационный компьютерный фильм «Белка и Стрелка» (режиссеры Святослав Ушаков и Инна Евланникова). И все же, как бы ни была важна прокатная составляющая всего сложного кинематографического процесса, всегда и во все времена в мире снималось такое кино, которое стояло в стороне от битв за прокат и финансирование, а его появление определялось в первую очередь художественным посылом, а не коммерческими расчетами. Авторское кино как правило редко бывает успешным в прокате, и список картин, завоевавших престижные премии на международных фестивалях, но не пользующихся широкой популярностью у зрителей, может быть очень длинным. Приведем лишь два примера: фильм Александра Сокурова «Фауст» («Золотой лев» на МКФ в Венеции 2011 г.) и «Левиафан» Андрея Звягинцева (премия за лучший сценарий на МКФ в Каннах 2014 г., Гран-при МКФ в Мюнхене 2014 г. и Гран-при Фестиваля европейского кино в Сербии 2014 г.). Впрочем, иногда финансовый успех сопровождает и талантливые ленты, например, как в случае с творчеством Альмодовара. Но так бывает далеко не всегда. Великому Бунюэлю приходилось снимать на очень скудные средства, и нередко настоящие шедевры стоят в материальном измерении очень дешево, но у них другое измерение. Еще одним примером, не укладывающимся в общие схемы и представляющим своего рода феномен, стали многие португальские ленты последних лет. В Португалии,

стране, где в связи с экономическим кризисом государственное финансирование сокращено до минимума, снимаются фильмы, поражающие своим своеобразием, сохраняющие глубину, подлинность и «аромат» национального искусства. Среди них «Табу» Мигела Гомиша, «По эту сторону воскресения» Жоакина Сапинью, «Первое лето» Адриану Мендиша. Из множества премий, полученных португальскими кинематографистами на международных кинофестивалях, отметим одну из последних — ее за лучшую режиссуру фильма «Лошадиные деньги» получил Педру Кошта на фестивале в Локарно 2014 г.

Бесконечные перипетии вокруг необходимости активного участия государственных органов в судьбе национальной культуры, по-видимому, будут продолжаться всегда. Но нисколько не преуменьшая роли государства, тем более, когда речь идет о таком затратном искусстве, как кино, следует помнить, что абсолютизировать эту роль не стоит, потому что никаким декретом невозможно обеспечить выпуск талантливых фильмов. Природа их появления совсем другая. И как бы благоприятны ни были финансовые, идеологические, технологические и прочие условия, как бы ни поражали воображение все более изощренные инновационные изобретения, их все равно всегда будет недоставать для создания некоего уникального произведения. Уровень любой кинематографии, как известно, измеряется не количеством фильмов и их коммерческим успехом, а прежде всего художественным потенциалом, соотносящимся в свою очередь с творческими возможностями их создателей. В истории кино оставляют свой след лишь те авторы, чье творчество отмечено печатью подлинного таланта и своеобразия. И всегда, независимо от остроты, а зачастую и непримиримости бесконечных споров и ссор вокруг кино, появляются фильмы, отмеченные особым даром, не вписывающимся ни в какие рамки. И именно такие картины, которые продолжают сниматься во многих странах, как бы ни была сложна экономическая и политическая ситуация, всегда были лучшим доказательством того, что кино — все-таки искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Киноведческие записки, 1995 г., с. 186.

² La Jornada Semanal, 2000, N 257.

³ J.M. Саpггoс Lеrа. Historia crítica del cine español, p.258.

⁴ Н.Бердяев. Смысл творчества. — Философия творчества, культуры и искусства. М., 1999, с.152—153.

⁵ Т.Б.Коваль. Каким аршином мерить? — Латинская Америка, 2006 № 12, с. 33.

⁶ С.Сельянов. Зритель жестче государства. — Искусство кино, 2014, № 2, с. 12.

⁷ www.top.rbc.ru/tags/?tag=прокат

⁸ www.kinometro.ru

⁹ Там же.

¹⁰ Что за кино? Инвестиционные перспективы кинобизнеса. — Бизнес России 2013, июль—август, с. 83.

¹¹ www.vedomosti.ru, 18.07.2014