

Жабский М.И., Тарасов К.А.

Развитие киноведения

в институционально-контекстуальной перспективе

Аннотация: Предмет исследования – перспективы российского киноведения в свете причинно-следственных зависимостей внутри структурно-функциональной связки «Киноведение – Российское кино – Государственная поддержка». Конкретно анализируются следующие вопросы: уровень развития национального кино как предпосылка развития национального киноведения, объективная потребность государства в финансировании киноведческих поисков в зависимости от уровня зрительской востребованности национальных фильмов, актуальные направления корректировки проблематики киноведения, этапы и факторы его эволюции в советский и постсоветский периоды, современные вызовы самоопределению киноведения, потребность в переосмыслении его объекта и предмета, поиск теоретического консенсуса между наукой об экранной культуре и государственным аппаратом в вопросах о природе и миссии киноискусства, актуальность развития исследовательской практики в направлении создания внутренне интегрированной междисциплинарной «большой науки о кино» (Н. Лебедев), значимость используемых интеллектуальных ресурсов для поиска эффективного стратегического направления развития российской киноиндустрии. В теоретико-методологическом отношении анализ обозначенной проблематики базируется на представлении, что любое национальное киноведение может развиваться лишь при наличии необходимых для этого объективных предпосылок: у него есть автохтонный и развивающийся объект исследований, т.е. кинопроцесс, растущий из ствола национальной культуры; государство материально и морально стимулирует киноведческие поиски; само киноведение полезно национальной экранной культуре и своему инвестору – государству. Эти объективные предпосылки как бы упакованы в реалии взаимодействия трех институтов – российского кино, киноведения и государства, их поддерживающего. Теоретическая и социально-практическая отдача киноведения, возможности его развития зависят от адекватного понимания и учета причинно-следственных зависимостей в этом треугольнике. Перспективы развития национального киноведения в обозначенной структурно-функциональной связке в российской науке рассматриваются впервые. Авторы приходят к выводу о необходимости решительного сдвига исследовательских интересов в сторону жгучих проблем национального кино. Нынешняя весьма скромная доля российских фильмов на рынке – это объективная угроза существованию в крупных масштабах и национального фильмопроизводства, и системы подготовки кинокадров высшей квалификации, и национальной науки о кино. Угрозу эту необходимо устранять скоординированными действиями государства, кинематографа и науки. От киноведения требуется активизация междисциплинарного изучения кинопроцесса в целом. Дисциплинарное самоограничение исследователя, отказ от выхода на сопредельные территории, ведущий к освящению дисциплинарных перегородок, во многом обрекает киноведение на холостое функционирование. Крайне важно развитие в направлении «большой науки о кино». Именно такая наука адекватна задачам рационализации господдержки национального кино и обретения им востребованной обществом конкурентоспособности и социальной значимости.

Review: The subject of the research is the prospects of the development of Russian film studies taking into account cause-and-effect dependencies inside the structural-functional bond 'Film studies – Russian cinematograph – State support'. In particular, the authors analyze the following issues: the level of the development of national cinematograph as the precondition for the development of national film studies, objective need of the state to finance searches for movie ideas depending on the audience demand for national films, actual directions of solving issues of film studies, stages and drivers of film evolution in the Soviet and post Soviet periods, modern challenges for film studies, the need for rethinking over the object and subject of film studies, search for the theoretical consensus between science of screen art

and state apparatus regarding the nature and mission of cinematographic art, development of researches aimed at creation of internally integrated multi-disciplinary 'big science of cinematograph' (N. Lebedev), importance of intellectual assets that are used for searching for an efficient strategic direction for the development of Russian motion-picture industry. In terms of theory and methodology, the analysis of the aforesaid problems is based on the idea that all national film studies can develop only when they have the following preconditions for the development: film studies have an autochthonous and developing object of research, i.e. motion-picture process that has roots in national culture, government must financially and morally encourage searches for movie ideas and film studies must be useful for both national screen culture and the government as an investor. These objective preconditions are created during the interaction of the three institutions – Russian cinematograph, film studies and the government supporting them. Theoretical and social-practical contribution of film studies and opportunities for the development of film studies depend on the adequate understanding of cause-and-effect consequences in this triangle. Prospects for further development of national film studies as the part of the outlined structural-functional bond are being viewed for the first time in Russian science. The authors concludes that there is a need for a drastic shift of research interests towards solution of the nettlesome problems of national cinematograph. The present market share of Russian movies is quite low which creates a threat for the national film industry, the system of training film workers of the highest proficiency level and national science of cinematograph.

Ключевые слова: Экранная культура, национальное киноведение, предпосылки развития, российское кино, доля на рынке, картина мира, культурная идентичность, государственная кинополитика, кинопроцесс в целом, наука о кино.

Keywords: Screen culture, national film studies, preconditions for development, Russian cinema, market share, picture of the world, cultural identity, state film policy, film policy in general, the science of cinematograph.

Исходные теоретические положения.

Аргументация теоретических положений, от которых мы будем отталкиваться в своих рассуждениях, проста. За время своего существования и мощного влияния на общество российское кино создало объект, который обойти своим вниманием наука не могла. Тем самым исторически национальное кино сделало необходимым институт национального киноведения и его финансирование государством. Такое происхождение киноведения обязывает его быть полезным российской кинокультуре и государству – этим двум китам, на которых, прежде всего, оно держится. Полезным в смысле поиска адекватного видения кинопроцесса в целом во имя рационализации на этой основе социальных технологий кинематографа и его государственной опеки, направленных на развитие российской кинокультуры как некоего общего блага.

Коль скоро основные стимулы для своего существования и развития киноведение получает извне, исследователям не следует рассматривать свою дисциплину только в препарированном виде, так сказать, *in vitro*.

Киноведение – частица некоего социального гештальта, структурно и функционально вписанная в его конфигурацию. Оно представляет собой социальное образование, интегрированное в разные социально-структурные связки. В эвристических целях его полезно мыслить, в частности, как отдельный блок в тройственной функционально взаимосвязанной конфигурации структур: Киноведение – Российское кино – Господдержка. Полезно по той причине, что в этой троице заключены причинно-следственные зависимости, позволяющие в какой-то мере прогнозировать и планировать будущее состояние и киноведения, и российского кино, и их господдержки.

В ситуации, когда российское кино как феномен национальной культуры переживает тяжелый и застойный кризис, а его поддержка государством малоэффективна, киноведение, чтобы не впасть в собственный такой же кризис, обязано предъявить кинематографу и государству убедительные доказательства своей практической полезности. Принципиальное дистанцирование исследователей от государства из-за неприятия ангажированности не имеет под собой убедительных теоретических оснований. «Не существует, – от-

мечает П. Бурдьё, – непримиримого противоречия, как полагают некоторые, между независимостью и ангажированностью, между позицией разрыва и сотрудничеством, могущим быть конфликтным и критическим». И далее: «...подлинный интеллектуал – тот, кто может установить сотрудничество, сохраняя позицию разрыва. В отличие от тех, кто обязан аппарату всем, иногда даже пресловутой интеллектуальной властью..., интеллектуал всей своей интеллектуальной властью и компетентностью обязан лишь себе и своим трудам..., что дает ему право за свой счет и на свой страх вторгаться в политику»¹. Этими словами обрисована позиция независимого интеллектуала.

Что касается политики государства в сфере экранной культуры, киноведению есть прямое дело до ее разработки, поиску решений возникающих здесь проблем. С. Толстиков высказал весьма ценное соображение относительно решения политиками вопросов регулирования кинопроцесса: «Однозначно существуют какие-то целевые установки как в краткосрочной, так и в долгосрочной перспективе. Однако неверно думать, что наверху есть умные, образованные, профессиональные люди, которые для нас должны подготовить какие-то документы, по которым мы потом будем жить. Более того, это несколько халявная, что ли, позиция»². Весьма адекватная формулировка проблемы. Только надо иметь в виду, что в подзреваемом вертикальном расположении взаимодействующих интеллектуальных ресурсов управленцы и практики кино («мы») занимают среднюю позицию. Как отмечает Э. Хигсон, «влияние Голливуда на местные рынки всегда есть нечто большее, чем бедность и элитизм местного производства. А это означает, что национальное кино нуждается в его изучении в плане не только фильмопроизводства, но также дистрибуции и кинопоказа, зрительских аудиторий и потребления в рамках каждого национального государства»³. Следовательно, основной интеллектуальный ресурс находится в сфере науки. Поэтому ученые не должны самоустраиваться от поиска проектов эффективной культурной политики государства в сфере кинематографии.

¹ Бурдьё Пьер. Социология политики. М., 1993. С. 317–318.

² http://www.kino2020.ru/docs/?ELEMENT_ID=1767 (дата обращения – 11.08.2014 г.).

³ Higson, A. The Concept of National Cinema // Screen, 1989. N. 4. P. 42.

Можно и нужно согласиться с точкой зрения П. Бурдьё, высказанной в более широком плане. «Я считаю, что ничто не оправдывает это сциентистское отречение, которое разрушает политические убеждения, и что настал момент, когда ученые совершенно полноправно обязаны вмешаться в политику... со всем авторитетом и правом, которое дает принадлежность к автономному универсуму... науки»⁴. Политическая борьба, утверждает социолог, это работа столь же теоретическая, как и практическая. Это борьба «за возможность сохранить или трансформировать социальный мир, сохраняя или трансформируя категории восприятия этого мира»⁵. Практическое освоение социального мира предполагает его теоретическое освоение. Политика и теория как разновидности жизнедеятельности социума – разные грани единого процесса, связь между которыми вуалируется существующей в обществе системой разделения труда. Ученые обязаны привнести в политическую среду адекватное представление о природе и миссии кинокультуры, закономерностях ее функционирования в обществе.

Прогноз возможного будущего.

Принципиальная причинно-следственная взаимозависимость в обозначенном выше треугольнике позволяет сделать два прогноза возможного будущего российского кино, киноведения и их господдержки. Первый прогноз. Если востребованность российского кино будет стабильно сохраняться на уровне доли рынка, равной нынешним 15%±5, кадровые и прочие ресурсы киноведения будут крайне ограниченными. Говорить о его развитии вряд ли приходится.

Второй прогноз. Российское кино не выйдет достойно из кризиса востребованности, а его поддержка государством не решит должным образом своих задач, если и впредь «большая наука о кино», как ее понимал Н. Лебедев⁶, не будет главным интеллектуальным ресурсом модернизации кинематографии. Если и впредь таковым ресурсом будут оставаться общая образованность и обыденное сознание субъектов власти, кинематографической общественности, руководителей производства, проката и показа фильмов. Между тем выход

⁴ Бурдьё Пьер. Указ. Соч. С. 317.

⁵ Там же. С. 66.

⁶ Лебедев Николай. Внимание: кинематограф! М., 1974. С. 416.

российского кино из кризиса зрительской востребованности чрезвычайно важен, поскольку кинематографическая картина мира – влиятельнейший источник информации о социальном мире для миллионов молодых россиян. Поскольку «производство идей о социальном мире в действительности всегда оказывается подчиненным логике завоевания власти, которая является властью мобилизации наибольшей численности»⁷. Формирование постсоветского кино, обладающего достоинствами конкурентоспособности и высокой реальной, а не декларативной, мнимой социальной значимости, – проблема также в высшей степени сложная. У нее если и есть простое решение, то это кинополитика «стального занавеса» наподобие северокорейского.

Сложность проблемы состоит в том, что создаваемое в России кино должно быть не только, по возможности, самокупаемым, но и культурно самовыражающимся, иметь свое лицо. Для достижения этих целей желания и усилий кинематографического сообщества недостаточно. Необходима еще и достаточно широкая зрительская поддержка такого рода курса. Между тем потенциальная аудитория кинотеатров лишь в сравнительно небольшой части предрасположена к этому. Она состоит из трех сегментов. Это – «верная» аудитория, ей, по душевной склонности, дороже отечественное кино; «утраченная», для нее приоритетно зарубежное кинозрелище, и «нейтральная», в ситуации выбора ей не важно, чьи фильмы, главное, чтобы они были интересны⁸. Эту сегментацию кинематографического сообщества и государственная кинополитика не желают замечать, противодействовать ей – тем более.

К сожалению, разработчики кинополитики преследуют главным образом упрощенную цель (повышение кассовых сборов) и, по сути, механическое заимствование изобретенного Голливудом метода ее достижения (эстетически и культурно-идеологически немотивированное производство дорогостоящих фильмов). Желательного результата это не дает. Вместе с тем и установить выше упомянутый «стальной занавес» субъекты российской кинополитики по понятным причинам не могут и не хотят. Но они и не располагают тем потенциалом знаний, той глубиной проникновения в реалии мирового и российского кинопро-

⁷ Бурдые Пьер. Указ. Соч. С. 194.

⁸ См. Жабский М. И. Социодинамика кинематографической жизни общества. М., 2015. С. 83–91.

цесса, которые необходимы для эффективно-го решения существующей проблемы. Выход из противоречия в том, чтобы максимально соединить интеллектуальные ресурсы госслужащих, кинематографического и научного сообществ. Проблема чрезвычайно сложная, поскольку на сегодняшний день такого рода взаимного сближения крайне мало. Зато много индифферентности, некоммуникабельности, отчужденности и недоверия. И проблема не только ментального порядка. Для установления того взаимодействия между сообществами исследователей, кинематографистов и госслужащих, которое требуют объективные интересы дела, необходимо наведение соответствующих коммуникативных мостов институционального порядка. Отсутствие таковых во многом обрекает эти сообщества на параллельное существование.

Так получилось, что вопрос о перспективах киноведения, как они видятся в свете объективного причинно-следственного устройства взаимоотношений в треугольной связке «российское кино – киноведение – господдержка», затрагивался нами в 90-е годы XX века. Имея в виду зависимость статуса российского киноведения от прочности позиций национального кино, предпринималась попытка заглянуть в будущее Научно-исследовательского института киноискусства (НИИК). Отчетливо вырисовывалась скрытая в ту пору угроза его существованию. Угроза, связанная с тем, что из всех искусств для дистрибьюторов, кинопоказчиков и большей части кинопосетителей важнейшим являлось уже не российское кино, а американское. Импорт фильмов в социально-функциональном плане все больше замещал их собственное производство, в результате чего автохтонный объект российского киноведения подвергался коррозии, реальная общественная значимость российского кино, а вместе с ней и киноведения сокращалась. Отсюда напрашивались тревожные мысли о будущем российского кино и киноведения, представлялась необходимой упреждающая корректировка идеологии деятельности Научно-исследовательского института киноискусства.

Время подтвердило гипотетические соображения той поры. Потенциальная угроза институту уже обрела формы болезненно переживаемой реальности. В 2012 г. Научно-исследовательский институт киноискусства утратил статус юридического лица. В 2103 г. 40-летний юбилей института омрачен резким

сокращением численности научных сотрудников. В 2014 г. сотрудников института известили о необходимости освободить престижное здание, которое они занимали на протяжении 40 лет. Процесс, что называется, пошел. Кто, когда и как его остановит, если этому суждено случиться?

Вызовы времени и необходимые ответные действия.

Сегодня некогда высказанные соображения относительно необходимой реакции НИИК на вызовы времени представляются достаточно актуальными, чтобы повторить их, но адресуя уже киноведению в целом. Актуальны они прежде всего в смысле необходимости понимания того, что уровень жизнеспособности российского киноведения очень сильно зависит от уровня жизнеспособности национального кино. Эта причинно-следственная связь подтверждена уже и обозначенными выше фактами из новейшей истории России. Диалектика причинно-следственных связей такова, что, реально содействуя спасению утопающего российского кинокорабля, киноведческое сообщество, находящееся в каком-то смысле в положении команды тонущего «Титаника», тем самым позаботится и о спасении своей науки. Шансы на серьезное развитие в условиях параллельного существования ничтожны. Реальной проблемой в таком случае будет не развитие, а выживание, как это происходит сегодня с российским кинематографом.

Ныне кризис зрительской востребованности кинофильмов постсоветского производства достиг уже той точки, когда под вопросом само его существование. Чтобы выжить, российское кино должно задействовать все свои резервы. В частности, интеллектуальный потенциал науки о кино. Практика кино и киноведение объективно уже не могут существовать в статусе главным образом параллельных прямых. Должно произойти взаимное их сближение. Исследователям имеет смысл серьезно задуматься над таким вопросом: если российское кино, будучи слабо востребованным обществом, однажды превратится в исчезающе малую величину, то что же будут изучать киноведы, а главное – какой будет потребность государства финансировать киноведение? Конкурентоспособное и социально значимое российское кино – необходимое условие существования отечественного киноведения хотя бы в нынешнем его масштабе.

Сейчас эта предпосылка стремится к весьма малой величине. Но сознается ли идущая отсюда угроза киноведению? Если да, то сможет ли киноведческое сообщество извлечь уроки из метаморфоз НИИК?

Угроза, на наш взгляд, существует и требует корректировки киноведческих поисков в трех направлениях. 1. Усиление ориентации исследований на научную отдачу социально-практической значимости. Решительный сдвиг исследовательских интересов в сторону жгучих проблем национальной кинематографии. 2. Приоритетность современного кинопроцесса, его настоящего и будущего в России в качестве объекта междисциплинарных системных исследований. Теоретическая разработка проблемы самоопределения постсоветского кино. 3. Разработка фундаментальных проблем теории киноведения, активизация междисциплинарного изучения кинопроцесса в целом. Было бы хорошо, если бы этот курс избрал ВГИК, зафиксировав поворот к нему новым названием действующего в его структуре научного подразделения: Институт системных исследований кинопроцесса. Его исследовательскую работу целесообразно строить на новом, правда, еще в начале XX века Гуго фон Мюнстербергом заявленном, но практически так и не подхваченном понимании феномена фильма. В свете гегелевской диалектики истинно действительным фильмом является не просто языком кино рассказанная на экране история. Таковым фильмом она поэтапно становится на протяжении кинопроцесса в целом, получая свое завершение лишь в конце его. Имеется в виду кинопроцесс, охватывающий в своей целостности сферы производства, дистрибуции, показа и зрительского освоения кинопроизведений.

Чему учит история?

В истории развития киноведения советского и постсоветского периодов можно разглядеть три этапа. Первый проходил под знаком *институционально-дисциплинарного* становления киноведения, второй – под знаком его *научно-дисциплинарного развития*, третий, т.е. постсоветский можно назвать этапом *адаптационно-перестроечного функционирования*.

В нынешней непростой ситуации полезно оглянуться назад, чтобы уяснить, благодаря чему киноведение, начиная с середины 1940-х гг.,

обретало кадровые и прочие условия, необходимые для его развития. Отталкиваясь от этого опыта, можно понять, *зачем, что и как* должно исследовать сообщество российских киноведов, чтобы в будущем иметь благоприятные условия для плодотворной научной работы.

Вникнем в хронологию и содержание отклика киноведения на информационные запросы кинематографа и общества на каждом из названных этапов. Сначала коротко о хронологии. Этап институционально-дисциплинарного становления киноведения приходится на период с середины 1940-х гг. до 1974 г. включительно. Начало было трудным и зигзагообразным, но уже в 1966 г. Н. Лебедев, подводя итоги 20-летней борьбы за институционально-дисциплинарное становление киноведения, констатировал: «профессия киноведа утверждается в жизни», «перед киноведческой профессией необозримые горизонты..., нужны будут не десятки, а сотни и тысячи киноведов разных специализаций»⁹. При всем том институционально-дисциплинарное становление киноведения к середине 1960-х гг. не завершилось. Предстояла еще упорная борьба за создание научно-исследовательского института.

В этой борьбе большую концепционную и пропагандистскую роль сыграл Н. Лебедев. Необходимость института он объяснял невозможностью подлинно научного постижения киноискусства в силу его синтетического характера, необходимостью анализа не только идейно-познавательной и воспитательной ценности фильмов, но также их многосложного формально-стилистического строя. «Это требует от киноисследователя, – справедливо утверждал Н. Лебедев, – огромного запаса знаний во всех областях искусства. А так как такой энциклопедизм – явление чрезвычайно редкое, то для комплексного изучения кинематографа необходимо организовать коллективы специалистов разных отраслей искусствознания»¹⁰.

Заметим, что необходимость исследования киноискусства силами больших научных коллективов объяснена ссылкой на многоплановость его формально-стилистических компонентов. Но ведь в своей аргументации на первое место Н. Лебедев поставил идейно-познавательную и воспитательную ценность киноискусства. Для его изучения еще и с этих сторон требуется широкий комплексный под-

ход силами как минимум искусствоведов, социологов и психологов. Кроме того, институт кино это не только искусство, но также техническое производство, дистрибьюция, реклама и показ фильмов, что требует немалых денег. Значит, необходимо также участие экономистов. Кинопроцесс это не только идеологическая и эстетическая практика. Это еще и экономическая практика, особенно болезненно сознаваемая и воспринимаемая сегодня. Словом, более или менее полное и глубокое научное изучение киноискусства, как того объективно требует рационализированное регулирование кинопроцесса, без участия крупного научно-исследовательского института – это утопия.

Н. Лебедев полагал, что необходим институт масштаба Научно-исследовательского кинофотоинститута, имевшего в ту пору шестимиллионный годовой бюджет и насчитывавший несколько сот научных и технических работников. У многих такой проект мог вызывать недоумение. Понимая это, Н. Лебедев писал: «Вероятно, найдутся люди, которые обвинят меня в гигантомании. Но такое обвинение могло бы быть основано на полном непонимании всей сложности и многообразия задач, стоящих перед таким институтом»¹¹. По большому счету, Н. Лебедев объективно даже с высоты сегодняшних реалий не ошибался. И главный аргумент заключается в том, что без квалифицированной опоры на наработки крупного института государственное регулирование кинопроцесса в советский период серьезного результата дать не могло. Как, кстати, не дало оно вообще более или менее приемлемого положительного результата на протяжении без малого 25 лет постсоветской истории.

После создания Института теории и истории кино в первой половине 1970-х гг. начался второй этап развития киноведения. По численности и составу кадров созданный институт был далек от того, что объективно требовалось. Его состав определился в результате вычленения и объединения научных подразделений двух существующих учреждений – сектора киноискусства Государственного института искусствознания и лаборатории социологических исследований Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ). Отдел экономики, в составе которого находилась названная социологическая лаборатория, остался в структуре НИКФИ. В эстетико-идеологическую концепцию, положенную в основу создания нового института, он, к сожа-

⁹ Лебедев Николай. Указ. Соч. С. 164.

¹⁰ Там же. С. 127.

¹¹ Там же. С. 130.

лению, не вписывался. Вместе с тем как научная дисциплина киноведение обрело возможность развиваться уже на весьма продвинутой собственной институциональной основе.

Крушение в 1990-е гг. советского устройства жизни социума положило начало третьему этапу в функционировании отечественного киноведения – его адаптационно-перестроенному выживанию в условиях кризиса всего и вся в российском обществе. Какими будут окончательные итоги третьего этапа – это зависит и от современного поколения киноведов, получивших в наследство институциональные формы и научный багаж от прежнего поколения, связанного в первую очередь с именами Н. Лебедева, В. Баскакова, Р. Юренина, С. Юткевича и других.

Нельзя не сказать о более конкретных содержательных акцентах в отклике киноведения на информационные запросы социальной практики, благодаря которым в прежние времена удалось обеспечить становление и развитие данной научной дисциплины. Касаясь первого этапа развития киноведения, уместно отметить, что во второй половине 1940-х гг. во ВГИКе началась подготовка кадров киноведения. Тогда было положено начало формированию киноведения как специализированной научной дисциплины. Для этого имелись объективные предпосылки в самой социальной практике. В стране функционировало национальное кинопроизводство. Существовала довольно развитая сеть организаций кинопроката и кинопоказа. Огромным был зрительский спрос на отечественные фильмы. Словом, существовала *устойчиво функционирующая система национального кинопроцесса*. Коммерческая ее отдача обеспечивала самофинансирование кинематографа. Особой потребности расширять и углублять научные исследования в области экономики кино не было. Напротив, идеологическая и эстетическая составляющие кино как средства художественной пропаганды требовали постоянного изучения и практического внимания. Эта социально-практическая потребность и явилась важной предпосылкой институционально-дисциплинарного становления киноведения.

Согласно директиве В. Ленина, киноискусство мыслилось в качестве важнейшего средства «художественной пропаганды». Его идеологическая действенность сомнений практически ни у кого не вызывала, а потому и научных доказательств не требовала. Что

касается замеров реальных идеологических последствий, их опасались и избегали. Иное дело статус кино как искусства. На этот счет требовались научные доказательства анализом фильмов. Примечательно, что одним из решающих условий создания сектора кино в Институте теории и истории искусства Министерства культуры СССР явилось признание за кинематографом статуса искусства. Проблематичность этого аспекта способствовала тому, что отечественное киноведение развивалось главным образом под знаком исследования искусства в кино.

Эстетико-искусствоведческий анализ искусства в кино увязывался с вопросами его идейного воздействия на публику. Но анализ в основном не выходил за пределы фильма как текста. Политическая значимость такого рода проблематики в дальнейшем возрастала в связи с обострением «холодной войны» и все большим проникновением зарубежных фильмов в кинотеатральный досуг населения. В этой ситуации государство сочло возможным создать в начале 1970-х гг. Институт теории и истории кино, который, если воспользоваться официальной терминологией той поры, уделил особое внимание «борьбе идей на экране», т.е. в фильмах как множестве текстов. Получив такое институциональное подкрепление, киноведение вошло во второй этап своего развития.

Глубинные предпосылки становления и развития киноведения.

Таковы в общем-то лежащие на поверхности социальные предпосылки развития киноведения на его первых двух этапах. Были, конечно, и глубинные предпосылки. Это прежде всего статус СССР в качестве мировой супердержавы. Такое государство не могло не воспользоваться кинематографом для осуществления своих пропагандистских целей внутри страны и за ее пределами. Оно потому и имело развитый национальный кинопроцесс. И что особенно важно: в качестве потенциального объекта исследований этот процесс являлся необходимой предпосылкой формирования развитой национальной науки о кино. Подобно тому как для постановки высшего кинообразования в конкретной стране необходимо наличие в ней достаточно развитого собственного кинопроизводства, так и национальная наука о кино предполагает существование в стране развитого национального кинопро-

цесса. Обращаясь к современности, уместно подчеркнуть, что доля отечественных фильмов на рынке, равная 15–20%, – это объективная угроза существованию как национального фильмопроизводства, так и национальной науки о кино. Наличие такой опасности объективно диктует необходимость объединять усилия двух сторон, т.е. сближать кино и науку о кино.

Чтобы адекватно осмыслить сегодняшний этап эволюции российского киноведения, перспективы и задачи его развития, необходимо и в этом случае посмотреть, как соотносятся объективные социально-практические потребности в научно-информационных услугах киноведов и реальные их дела. Конечно, не ставя под сомнение необходимость фундаментальных исследований, нацеленных на столь необходимое саморазвитие науки. Это огромный вопрос, и мы можем лишь бегло отметить главные моменты.

Начнем с того, что в отличие от Советского Союза статусом мировой супердержавы современная Россия не обладает. Ныне страна ежегодно празднует день независимости. И объективно проблема независимости не лишена смысла. Потребности нынешнего государства, финансирующего киноведение, в услугах этой науки уже не те, что были прежде. Совершенно другим стал главный объект российского киноведения – национальный кинематографический процесс. Сферами дистрибуции, рекламы и кинотеатрального показа фильмов владеют в основном зарубежные структуры. Кинозрители смотрят в основном импортные картины. Молодежь, как порой справедливо утверждается, посажена на голливудскую иглу. Пытаясь пробиться к американизированному зрителю, российское фильмопроизводство все больше уходит от своих традиций, все больше натурализует Голливуд в отечественной кинокультуре. В итоге резко сократились место и роль национального кино в кинотеатральном досуге населения.

Главная тенденция национального кинопроцесса в России заключается в том, что из былой фазы национального развития он перешел в фазу постнационального развития. И это при том, что национальное кино существует в основном за счет субсидий, что в этом смысле оно не рыночное, а государственное. Что же должно делать государство, выделяя деньги на российское фильмопроизводство в существующей ситуации, – способствовать или препятствовать развитию национально-

го кино в постнациональном направлении? В рамках государственной кинополитики такого рода вопрос не ставится. На субъективном уровне государство заботит прежде всего коммерческая конкурентоспособность российской кинопродукции. Ее культурно-идеологическая ценность, скорее, постулируется, чем реально принимается в расчет и оценивается по факту, как это происходит в отношении коммерческой отдачи.

Вызовы самоопределению киноведению.

Объективно потребности социальной практики требуют, во-первых, развития российского кино в согласии с традициями национальной культуры. Во-вторых, в рамках господдержки российскому кинематографу необходимо обрести более высокую конкурентоспособность в широком спектре ее проявления – от коммерческой составляющей до культурно-идеологической. Есть основания полагать, что российское киноведение будет иметь наибольшие шансы для выживания и развития, если при определении проблематики исследований и ее разработке во главу угла будут поставлены именно эти две общественные потребности. Любая теория возникает в определенном общественном контексте. Поскольку кино является влиятельным культурным объектом, то отражающая его теория несет на себе его печать, в конечном счете служит этому контексту, а потому должна быть понята и оценена также сквозь призму своего контекста. К примеру, теория социалистического реализма родилась в специфическом общественной формации, служила ей, насколько позволяли ее правила и обстоятельства применения, что исторически естественно. Ныне, когда контекст иной, возникает вопрос: какой должна быть теория, чтобы обладать достоинством целесообразной, являться «практичной» в положительном смысле этого термина.

Развитие в этом направлении требует переосмысления объекта и предмета киноведения, методологии исследований, да и самого понятия киноведения. Кстати, эти вопросы 40 лет назад, т.е. одновременно с созданием НИИК, поставил Н. Лебедев в книге «Внимание: кинематограф!». Но должного признания его мысли в ту пору не получили. Теперь, на наш взгляд, было бы полезно возвратиться к ним, чтобы взять то, что соответствует сегодняшним реалиям.

Коснемся вопроса об объекте и предмете киноведения. НИИК ориентир в этом отношении изначально был задан его названием: Институт теории и истории кино. В появившемся позже новом названии института понятия теории и истории исчезли, а кино сократилось до искусства в нем. Заданное этим понимание объекта и предмета исследований как раз и было решающей методологической причиной «чудовищного перекося» в киноведении, о котором писал Н. Лебедев. Он предлагал изучать «кинопроцесс в целом», т.е. взаимодействие сфер производства, распространения и зрительского освоения фильмов вплоть до замеров социальной отдачи кинематографа. На повестку дня ставилась задача создания *универсального* киноведения вместо существующего *монодисциплинарного*. Поскольку этого не происходило, то «роль науки в кино, – констатировал Н. Лебедев, более чем скромна. Влияние киноведения на кинопроизводство крайне невелико»¹². Предложенная им парадигма в дальнейшем была проигнорирована. И это не последняя причина того, что нынешнее киноведение испытывает особые трудности в том, чтобы помочь российскому кинематографу справиться с его проблемами.

Отгалкиваясь от широкого определения объекта исследований, Н. Лебедев наметил 12 групп киноведческих дисциплин. У каждой, отмечал он, есть свой предмет исследований, своя проблематика, свои задачи. И каждая должна быть теснейшим образом связана с соответствующими областями кинопрактики. Кроме частных задач, связанных с отдельными формами кинодеятельности, киноведение, по убеждению Н. Лебедева, должно решать общекинематографические задачи – обобщать опыт кинематографии в целом и намечать перспективы ее развития. Эти вопросы – сфера компетенции Общего киноведения, состоящего из двух разделов. Первый – общая теория кино, куда входит философия и социология кинематографа. Второй – Общая история кино¹³.

Поставив вопрос о создании полидисциплинарной по своему характеру «большой науки о кино», Н. Лебедев вместе с тем констатировал: «...киноведение получило одностороннее развитие: оно стало развиваться не как *многогранная социологическая наука* (с большим искусствоведческим разделом),

а как *часть искусствоведения*»¹⁴. Вместо *большой науки о кино* мы имели и имеем в основном *малую науку*. Страдают в итоге практика кино и государственного регулирования кинопроцесса. *Киноведение как монодисциплинарное направление, герметически закупоривающее себя в результате искусственного ограничения объекта, предмета и методов исследования, не дает и не может дать системного знания о кинопроцессе. А без системного знания о кинопроцессе невозможно рационально, системно поставленное – и, следовательно, эффективное – его государственное регулирование. Это важно понимать как киноведам, так и управленцам, от которых зависит судьба киноведения и его научно-исследовательского института в пятом десятилетии существования.*

Что касается исследователей, им необходимо попытаться преодолеть очевидное противоречие. Как общественное явление фильм вне зрительского его освоения в принципе существовать не может. Тем не менее в качестве предмета киноведческого исследования он, как правило, предстает обособленно, в отрыве от зрителя, осуществляющего *финализацию* кинопроцесса.

Красноречивый пример такого исхода в свое время приводил А. Дубровин. Киноведению, отмечал он, еще предстоит осмыслить «грустные данные социологов», касающиеся снижения посещаемости зрителями сеансов советских фильмов с начала 1970 гг. по первую треть 1980-х. За это время интерес зрителей к фильмам, посвященным, например, труженикам индустрии упал на 80%, о жизни села – на 64%. Эти и другие приводившиеся факты, утверждал автор, поучительны: «за количеством скрывается качество. Какое? И каков выход? Вот тут-то и сказать бы свое слово киноведческой науке. А она, напротив, углядела в кинематографе этого периода похвальную активность»¹⁵. И кроме нежелания исследователей портить отношения с властью, причиной парадного вывода явилась также традиционная траектория параллельного существования киноведения по отношению к социологии кино.

Нынешняя весьма скромная доля российских фильмов на рынке – это объективная угроза существованию в крупных масштабах и национального фильмопроизводства, и систе-

¹² Там же. С. 418.¹³ Там же. С. 429.¹⁴ Там же. С. 398.¹⁵ Дубровин А. О наблевших вопросах киноведения // Советская культура. 14 мая 1987 г.

мы подготовки кинокадров высшей квалификации, и национальной науки о кино. Угрозу эту необходимо устранять скоординированными действиями государства, кинематографа и науки. Но, положим, что управленцы однажды согласятся с необходимостью такого рода рациональной кооперации. Исследователям в таком случае надо быть на высоте столь серьезной задачи. А это большая проблема. Мало того, что киноведение сегодня в институциональном кризисе, так существует еще и объективная угроза самой возможности его развития. Чтобы в конкретной стране возникло какое-никакое киноведение, достаточно может быть только существования кинотеатров и публики в них. И такую задачу успешно решит Голливуд. Но чтобы возникло более или менее развитое национальное киноведение, оно должно иметь свой предмет исследований в зрелом, весьма развитом состоянии. И этот предмет есть не что иное, как национальный кинопроцесс. Нельзя не видеть, что в мире существует причинно-следственная связь или как минимум сильная корреляция между уровнями развития национального кино и национального киноведения.

Киноведение растет как минимум из двух корней.

Бегло охарактеризованный исторический опыт свидетельствует, что это прежде всего потребности практики, которые, как заметил классик философии, двигают науку быстрее десятка университетов. В самом деле, на первых двух этапах киноведение развивалось прежде всего благодаря научному обеспечению государственного регулирования процессов функционирования важнейшего из искусств. Показателен такой факт: в 1976 г. в научно-исследовательских организациях Госкино работало 980 человек, а в 1986 их было уже 3737. Почти четырехкратное увеличение за 10 лет. В этом дал о себе знать рост практической потребности науки о кино. В постсоветский период российское кино, являющееся необходимой предпосылкой национального киноведения и, по идее, главной составляющей его объекта, статус важнейшего искусства утратило. Естественно, ослабла и социально-практическая роль киноведения, что дало уже о себе знать в весьма болезненных формах.

Ныне перспективы киноведения сильно зависят от того, как складываются его взаимодействия со своим инвестором-государством. Эффективному взаимодействию мешает, в

частности, дефицит теоретического консенсуса по вопросам, касающимся природы и миссии кино. Как отметил Д. Трубочкин, «современная ситуация в культурной политике характеризуется наличием труднопроходимой границы между наукой о культуре и государственным аппаратом; между сообществом ученых и государственных чиновников. Это обусловлено... разницей во взглядах на культуру в целом»¹⁶.

Применительно к кино разница, на наш взгляд, состоит в том, что одни склонны понимать художественную культуру как самоценное явление, другие – как влиятельный социальный институт. Одни склонны преувеличивать автономию науки о культуре, другие – ее гетерономность. Между этими противоположными детерминациями как раз и пролегает трудно проходимая граница. Одним бывает нелегко признать даже правомерность гетерономности по отношению к искусству и своим исследованиям, далеко идущую гетерономность в особенности. Они полагают практически неограниченную самоценность искусства базовым принципом культурной политики государства. Другим представляется необоснованным понимание столь глубокой и широкой автономности противоположной стороны. Тем более, что это понимание многими оспаривается в философии и науке, его теоретическая легитимность оспаривается. Необходим поиск консенсуса. Для киноведческого сообщества консенсус важен еще и тем, что вопрос о финансировании исследований решают госслужащие. Они к тому же, похоже, в последнее время корректируют концепцию финансирования. На смену прежней, по сути, автоматической системе господдержки идет избирательная.

Второй корень, из которого растет киноведение, – его кадровый и исследовательский потенциал, научная отдача. Многое в этом отношении зависит, в частности, от того, как определяются объект и предмет киноведения. По инерции можно придерживаться традиции узкого – по сути, редукционистского – определения, согласно которому объект киноведения – кинематограф, а его предмет – усечено понятие и изучаемое преимущественно в парадигме внутритекстуального чтения искусство в кино. Но оптимален широкий вариант, выводящий исследователя за пределы

¹⁶ Трубочкин Д. В. Культурная политика. Диалог власти и культурного сообщества / Культура России. 2000-е годы. СПб., 2012. С. 23.

собственно искусства в кино и предполагающий сбалансированное его понимание в парадигмах текстуального и контекстуального чтения. То есть объект киноведения – кинематографический процесс в целом, охватывающий в своей исчерпывающей системности взаимодействие сфер производства и импорта, распространения и зрительского освоения кинофильмов, а его предмет – многоплановое внутрисистемное содержание и взаимодействие в кинопроцессе.

Этот второй вариант ориентирует исследователей на создание того, что Н. Лебедев называл *большой наукой о кино*. Именно такая наука сейчас адекватна задачам рационализации господдержки национального кино и обретения им востребованной обществом конкурентоспособности и социальной значимости. И именно такая наука обладает наибольшей способностью к развитию. Предмет киноведения, понятый как искусство в кино, невозможно достаточно полно и глубоко объяснить, ограничиваясь возможностями интертекстуального прочтения, т.е. в терминах самого предмета изучения, включая его историю. Подобным образом осуществима описательная функция науки, главная задача которой, однако, сводится к объяснению. В этом отношении необходим и контекстуальный подход. В одном и другом случае важно избежать методологической крайности, результатом чего является вульгарная социология (фильм как выражение сознания определенной социальной группы) или упрощенное искусствознание (фильм как самовыражение лишь одного участника и съемочной группы, и кинематографического процесса в целом). Надо также видеть, что в обозначенных крайностях есть доля истины, между прочим, их диалектически отождествляющей. Принято считать, что в авторском кинематографе режиссер выражает себя. Но режиссура отнюдь не является своего рода художественной робинзоной. Режиссер живет в определенную эпоху, принадлежит определенному обществу и определенной общности, в той или иной мере разделяя его и ее мировосприятие. И в этом смысле режиссерское видение мира, его субъективность – не сугубо индивидуального, а индивидуально-общественного порядка. Вопрос в том, что качественные и количественные границы обозначенного гетерономного влияния спекулятивными средствами установить невозможно.

В русле традиционно узкого варианта определения объекта и предмета киноведения воспроизводится главным образом *малая наука о*

кино. И не только в России. Методологическим стержнем этого крайне скромного направления является «*верование* относительно того, чем определяется произведение культуры (т.е. литературы, искусства) и его эстетическая или социальная ценность. В своей наиболее традиционной и канонической форме, институционализированной во многих университетах мира, это верование, – отмечает Р. Джонсон, – заключает в себе признание автономии произведения по отношению к внешним детерминантам и эссенциалистское понимание абсолютной ценности произведения *per se*»¹⁷. В парадигме малой науки о кино из 70 созданных в течение года российских фильмов искусством исследователи и критики назовут в лучшем случае семь. Они и составят предмет киноведения в отношении текущего кинопроцесса. Под вопросом в таком случае оказывается наличие специфического и перспективного по своим масштабам предмета национального киноведения – того самого, что является объективной предпосылкой самой возможности достойного его существования.

Какое национальное киноведение может вырасти из научного освоения столь ограниченного предмета исследований? Иное дело, когда в фокусе научного интереса оказывается внутрисистемное содержание и разнонаправленное взаимодействие в кинопроцессе в целом, его закономерности. Из такого понимания объекта и предмета киноведения может вырасти то multidisciplinary и внутренне интегрированное киноведение, о котором в свое время мечтал Н. Лебедев. И именно такое киноведение способно оказать ту помощь практике кино и ее государственному регулированию, которая продиктована реалиями самой жизни. Касаясь роли кино в воспроизводстве культурной идентичности социума, такое киноведение не ограничится односторонней исследовательской практикой, в фокусе которой лишь процесс создания фильма и спекулятивная интерпретация его как текста с позиций идеального или предполагаемого эмпирического зрителя. В поле зрения исследователей окажется также сфера потребления фильмов, где, собственно, и происходит воспроизводство либо размывание культурной идентичности социума.

Шансы на развитие малой науки о кино в той России, которую мы с недавних пор имеем,

¹⁷ Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture / Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production*. Cambridge, 1993. P. 9.

незначительны. У такой науки более или менее развито одно крыло – эстетическое. Второе крыло, внеэстетическое, образуемое социально-научной ветвью киноведения, слабое. Между тем, как заметил американский исследователь Б. Остин, «изучение кино наилучшим образом реализует свое назначение, являясь продолжением социальной науки»¹⁸. В ФРГ аналогичную точку зрения высказал Р. Винтер, утверждая, что когнитивистски и формалистически ориентированная теория кино, связанная с именем Д. Бордвелла, это лишь подход к главной задаче науки о кино¹⁹.

Эта точка зрения может вызывать возражения. Вместе с тем нет оснований отрицать, что понимание киноискусства человеком, разными общественными группами, киноведческим сообществом в том числе, социально обусловлено. У каждого киноведческого текста есть свой социальный контекст. Исследователям поэтому важно понимать также основания своего – не только относительно самоцельного, но и де-факто весьма заинтересованного, одного среди других, ими отрицаемого и их отрицающего – понимания киноискусства. Понимать в духе историзма и, в частности, теории поля культурного производства П. Бурдьё, преодолевшей крайности вульгарного социологизма, эстетики бескорыстия и абсолютной автономности, высветившей при этом заключенный в «незаинтересованности» интерес. По замечанию Р. Джонсона, эта теория заключает в себе «мощную и в высшей степени продуктивную модель социального анализа различных сфер деятельности», «мощный аргумент против кантианских представлений как об универсальности эстетики, так и идеологий артистической и культурной автономии по отношению к внешним детерминантам»²⁰. Органическая увязка внеэстетического и эстетического изучения кинематографического процесса открывает возможность развития в направлении большой науки о кино, усиления ее общественной значимости и, следовательно, сохранения перспектив развития. Но начинать необходимо с осмысления

оснований своего понимания киноискусства. Этот вопрос заслуживает того, чтобы включить его в повестку дня, критически его осмыслить и постоянно к нему обращаться.

О предмете своего увлечения рядовой любитель кино может высказывать все, что приходит ему в голову. Профессиональный исследователь-киновед, напротив, призван выносить доказательные, научно легитимные суждения и оценки о кинематографе. А это возможно при лишь при условии, что точкой отсчета будут философски и научно легитимные общие представления о природе и миссии кино в жизни человека и социума. Отходя от этого принципа, исследователь-киновед оказывается в положении простого любителя кино. Ориентиром его суждений становятся некие верования, возведенные в ранг доксы. Например, производитель фильма предстает в таком случае одновременно в эссенциалистском и романтическом свете как творец, демиург, обладающий безусловным правом бросать вызов даже нравственности с целью ее обновления. Кто из кинематографистов, однако, настолько созрел в культурном отношении, чтобы бросить ей позитивный вызов?

Споры по частным вопросам, ведущиеся сегодня в киноведческом сообществе, во многом объясняются именно различиями в представлениях по общим вопросам. На этой почве, кстати, некогда возникло и держится жесткое противопоставление популярного и элитарного зрелища. Вместе с тем кинематографическая жизнь общества это поле или система, где составляющие целого взаимообусловлены. Как могла бы существовать социальная роль кинорежиссера при отсутствии в обществе социальной роли кинозрителя? Эти роли взаимопредполагают друг друга. Борьбой, ведущейся в кинопроцессе за обладание имеющимися здесь ресурсами, за признание, престиж и контроль над ситуацией, словом, за место под солнцем, конечно, можно объяснить исторически сложившееся противопоставление народного и элитарного. Но само кинематографическое поле погружено в широкую социальную систему, объективный интерес которой предполагает «золотую середину» – синтез высокого и массового.

Важная методологическая предпосылка становления большой науки о кино.

Чтобы киноведение развивалось в этом направлении, обозначенную выше триаду – рос-

¹⁸ Цит. по: *Gomery, D. Alternative film analysis // Journal of Communication. 1988. № 3. P. 139.*

¹⁹ *Mai, M., Winter, R. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Soziologie und Film // Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge / Hrsg. von M. Mai, R. Winter. Köln, 2006.*

²⁰ Editor's Introduction. *Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture / P. Bourdieu. The Field of Cultural Production. Cambridge, 1993. P. 1, 2.*

сийское кино, киноведение и их господдержку – целесообразно рассматривать как отдельную целостную систему, нуждающуюся в серьезной оптимизации взаимодействий в ней. Сегодня этого требует сама жизнь. Приведем конкретный пример. В условиях неограниченной открытости мировому рынку национальное кино, как правило, полностью окупаемым быть не может. Государство вынуждено оказывать ему финансовую поддержку. Но каков результат многолетних и все возрастающих госсубсидий в России? Мы имеем кино, которое балансирует на грани полной потери первичного рынка сбыта своей продукции. И одна из решающих причин – субъективного порядка. Вместе с госсубсидиями кинематографическое сообщество получает даровое конкурентное преимущество на нашем рынке. Но из экономической теории хорошо известно, что даровое преимущество ослабляет готовность, волю и способность соответствующих игроков к ведению жесткой конкурентной борьбы за место под солнцем. Ослабляет с неотвратимостью объективно действующего закона, последствием чего является болезнь *субсидиарной ментальности* кинематографического сообщества, грозящая инфарктом российской кинокультуры. Власть может убеждать творцов, взывать к совести и т.д. Но действие объективного закона этим отменить нельзя.

Если взглянуть на кинематографическую жизнь общества сквозь призму теории культурного производства П. Бурдьё, легко видеть, что эта сфера представляет собой определенную расстановку и взаимодействие «агентов» – от инвестора и продюсера до зрителя. У каждого из них своя социальная идентичность, своя «позиция» в поле, а также связанные с ней установки касательно видения киноситуации и ее оценки, надежд и ожиданий и т.п. Согласованное взаимодействие агентов требует консенсуса. Инвесторы финансируют, а кинематографисты снимают фильм в предположении, что их детище заинтересует потенциальных посетителей кинотеатров. Но на каждый аутентичный российский фильм, запущенный в прокат и тем самым предложенный вниманию потенциальных зрителей, действует также сила отторжения его от этих зрителей – сила, которая растет по мере увеличения относительного объема «утраченной» аудитории в потенциальной зрительской массе и углубления ее отчуждения от российского кино.

С помощью науки можно смягчить действие этой силы. Наука способна помочь го-

сударству в поиске эффективных способов налаживания коммуникативного диалога между производителями фильмов и потенциальной зрительской аудиторией. Включение зрительской массы в творческий процесс претендующего на массовость кинематографа совершенно необходимо для нейтрализации дарового конкурентного преимущества, которое создатели фильмов получают от государства. Имеется в виду социальная технология интерактивного включения аудитории (в качестве акцептора, приемщика зрелища) в творческий процесс. Но эта технология, в применении которой важную роль играет наука и практическое использование которой является важным условием обретения культурной политикой достоинства подлинно демократической и научной легитимности, государством практически не востребована. Наука может также предложить проект оптимизации взаимодействий государства, кинематографического сообщества и зрительской массы, итогом реализации которого станет эффективная стратегия формирования конкурентоспособности «своего» кино. По большому счету и эта способность науки не востребована.

Два ярких тому свидетельства.

В 2011 г. в Сочи состоялась конференция, участники которой пытались определить основные направления именно стратегии развития киноиндустрии России на период 2012–2020 гг. Задача – огромной интеллектуальной сложности. Открывая конференцию, ведущий ее отметил, что для успешного определения стратегических направлений развития российского кино организаторами форума «созданы все предпосылки: участвуют представители власти, представители кинематографической общественности, руководители кинопроизводства, показа и проката»²¹. Представители науки в число «всех предпосылок» не включены. Авторитетным интеллектуальным ресурсом наука, выходит, не считается. Проблема научной легитимности государственной политики в сфере кинематографии, однако, этим представлением не отменяется, объективно она лишь усугубляется.

Сегодня крайне важно нащупать эффективные направления стратегии развития

²¹ http://www.kino2020.ru/docs/?ELEMENT_ID=1767 (дата обращения – 2.10.2014 г.).

российской киноиндустрии в рамках ее государственной поддержки. Поскольку стратегия есть не что иное, как способ достижения поставленных целей, то возникает вопрос: имеется ли корректное – в смысле доказательного научного обоснования – определение целей российской киноиндустрии, и ясно ли, куда и как плыть дальше? Можно ли успешно справиться с этими вопросами, ограничиваясь интеллектуальными ресурсами представителей власти, кинематографической общественности и руководителей производства, проката и показа фильмов, словом, опираясь на общую образованность, здравый смысл, интуицию и практический опыт?

Второе свидетельство зыбкости общей образованности и обыденного сознания в качестве основного интеллектуального ресурса практических усилий по преодолению кризиса в национальной кинематографии дает Совет по кино, состоявшийся в 2013 г. в том же Сочи, но под началом президента страны. Не вдаваясь в детали, скажем кратко: совет проходил в упомянутом выше профессиональном составе. Следовательно, его возможности решения проблемы оставались те же.

Игнорирование возможностей науки в решении вопросов кинополитики наносит непоправимый ущерб отдаче российского кино и перспективам его развития. В этой связи уместно напомнить, что востребованная государством конкурентоспособность и реальная социальная значимость кино – продукт, возникающий на выходе не из киностудий, а кинозалов, кинопроцесса в целом, включающего и аудиторию. Это системный результат, итог сложнейших взаимодействий между социальными группами, осуществляющими производство и импорт, распространение и конечное освоение фильмов, регулирующими кинопроцесс в целом – эту специфическую сферу человеческой коллективности со своим способом ее формирования и функционирования. Взаимодействие интересов этих социальных групп разворачивается по законам, знать и согласовывать которые в достаточной мере без применения научной оптики невозможно. От помощи науки при желании можно отказаться. Но зависимость полученных результатов от знания этих законов и умения приводить их в действие тем самым не отменяется. *Для преодоления кризиса в национальном кино необходима радикальная рационализация дальнейших поисков эффективной кинополитики с ясным пониманием, что достойное будущее российской кинемато-*

графии невозможно вне тесного соединения усилий трех структур – государственного управления, науки и практики кино. Когда российский аналитик, оглядываясь на кино-ситуацию в Европе, кинематографию крупной страны называет успешной на том основании, что доля национальной кинематографии на рынке близка к 30%, то это более или менее справедливо лишь при допущении, что наука не участвует и не должна участвовать в обосновании стратегии и тактики государственной кинополитики. Если же такие признания возникают в самом научном сообществе, то это, скорее всего, невольное самоотстранение и самоотчуждение науки от решения важнейшей культурной задачи.

Российское кино в полосе постнационального функционирования и развития.

Кинопроцесс в России, по сути, включен в воспроизводственный контур Голливуда. Международный монополист создает глобальный товар, который, превратившись в деньги, делает возможным новый цикл глобального кинопроизводства. И именно в этот воспроизводственный контур в основном включены на кинотеатральном рынке России наши дистрибьюторы, кинопоказчики и зрители. Определяя характер спроса, они ставят создателей фильмов перед экономической необходимостью натурализовать Голливуд в содержании и стилистике национальных фильмов. Другое российское кино большей частью рынка будет воспринято как инородное тело и соответственно отвергнуто. Какой в таком случае смысл изучать национальное кино? В пору сквозной глобализации кинопроцесса «вопрос о зрительских аудиториях должен быть решающим для изучения национальных кинематографий», – утверждает Э. Хигсон. И вопрошает: «Для чего нужно национальное кино, если у него нет национальной аудитории?»²².

Заметно повернула в русло постнационального развития и некоей миди-голливудизации также государственная кинополитика. Она выстраивается во многом с прицелом на производство высокобюджетных национальных блокбастеров и их попадание в двадчатку самых кассовых картин на внутреннем рынке. В Европе это обычно практикуемый способ достижения более или менее приемлемого уровня зрительской востребованности национа-

²² Higson, A. Ibid. P. 46.

льного кино, создания престижной по коммерческим меркам его витрины. Но, обращаясь к нему в России, важно понимать, что Европа проблему востребованности национального кино не решила. Показателен пример Швейцарии, где руководитель секции «Кино» в Федеральном ведомстве культуры Н. Бидье признал: «Политика блокбастеров не сработала». Поэтому убедительным примером для России повергнутая Голливудом кинематографическая Европа не является. Имитация европейской кинополитики достойного результата не даст.

Кинематографии Евросоюза делятся на три группы по уровню конкурентоспособности на собственном рынке. Одни безнадежно уступили Голливуду свой рынок. Доля их национальной продукции на нем ниже 15%. Другие – середняки, их доля на рынке 15% – 30%. Третьи – относительно успешные среди уступивших свой рынок Голливуду, их доля свыше 30%. Оказавшихся на задворках рынка очень много. Добившихся наибольших из категории очень скромных результатов – единицы. И вот эти результаты якобы успешных кинематографий – предел мечтаний российского кино при движении в русле постнационального развития. Мечтаний к тому же утопичных, если практическая кинополитика в дальнейшем не будет подвергнута радикальной *рационализации на строго научной основе*.

Сегодняшняя 18-процентная доля российских фильмов на рынке – это объективная угроза существованию в нынешних масштабах национального фильмопроизводства, системы подготовки для него кадров высшей квалификации, национальной науки о кино, а главное – конструктивной роли кино в воспро-

изводстве культурной идентичности социума. Существующую угрозу необходимо устранять совместными и скоординированными действиями государства, кинематографа и науки. Устранять, руководствуясь пониманием того объективного факта, что одним из условий развития национальной науки о кино является развитие и успешное функционирование в обществе национального киноискусства. И наоборот, хотя и не в такой степени, одной из предпосылок развития и успешного функционирования национального киноискусства в обществе является большая национальная наука о кино. Но в этом отношении имеются непростые проблемы. От ученых требуются действенная готовность и умение создавать именно такую науку, а от управленцев и практиков кино – заинтересованность и умение эффективно использовать ее наработки. Постсоветский опыт государственного регулирования кинопроцесса свидетельствует: стратегические и крупные тактические решения по сложным вопросам, принимаемые в обход или в порядке имитации научного обоснования, далеки от стандартов профессионализма и чреватые негативными последствиями. Де-факто базируются они на забвении системного подхода и представлении о якобы существующем одном решающем факторе, могущем вывести кино на нужные рубежи (например, путем создания Фонда кино). Из причинно-следственной взаимозависимости трех институтов, обозначенной в самом начале наших рассуждений, важно делать и претворять в жизнь правильные практические выводы. Что вполне реально – была бы только живая заинтересованность со стороны соответствующих игроков или твердая политическая воля свыше.

Библиография:

1. Бурдые Пьер. Социология политики. М., 1993. – 333 с.
2. Лебедев Николай. Внимание: кинематограф! М., 1974. – 436 с.
3. Жабский М. И. Социодинамика кинематографической жизни общества. М., 2015. – 496 с.
4. Трубочкин В. Д. Культурная политика. Диалог власти и культурного сообщества / Культура России. 2000-е годы. СПб., 2012. – С. 23–30.
5. Higon, A. The Concept of National Cinema // Screen, 1989. № 4. – P. 36–46.
6. Bourdieu, P. The Field of Cultural Production. Cambridge, 1993. – 322 p.
7. Gomery, D. Alternative film analysis // Journal of Communication. 1988. № 3. – P. 130–141.
8. Mai, M., Winter, R. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Soziologie und Film // Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge / Hrsg. von M. Mai, R. Winter. Köln, 2006. – 136 S.
9. Moeschler Olivier. Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Aus dem französischen von Claudine Kallenberger. Marburg, 2013. – 138 S.

10. Щупленков О.В., Щупленков Н.О. Национально-культурная идентичность в контексте философской традиции диалога культур // NB: Философские исследования. – 2013. – 10. – С. 183 – 244. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.10.8848. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_8848.html

References (transliterated):

1. Burd'e P'er. Sotsiologiya politiki. M., 1993. – 333 s.
2. Lebedev Nikolai. Vnimanie: kinematograf! M., 1974. – 436 с.
3. Zhabskii M. I. Sotsiodinamika kinematograficheskoi zhizni obshchestva. M., 2015. – 496 s.
4. Trubochkin V. D. Kul'turnaya politika. Dialog vlasti i kul'turnogo soobshchestva / Kul'tura Rossii. 2000-e gody. SPb., 2012. – S. 23–30.
5. Higson, A. The Concept of National Cinema // Screen, 1989. № 4. – P. 36–46.
6. Bourdieu, P. The Field of Cultural Production. Cambridge, 1993. – 322 p.
7. Gomery, D. Alternative film analysis // Journal of Communication. 1988. № 3. – P. 130–141.
8. Mai, M., Winter, R. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Soziologie und Film // Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge / Hrsg. von M. Mai, R. Winter. Köln, 2006. – 136 S.
9. Moeschler Olivier. Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Aus dem französischen von Claudine Kallenberger. Marburg, 2013. –138 S.
10. Shchuplenkov O.V., Shchuplenkov N.O. Natsional'no-kul'turnaya identichnost' v kontekste filosofskoi traditsii dialoga kul'tur // NB: Filosofskie issledovaniya. – 2013. – 10. – С. 183 – 244. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.10.8848. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_8848.html