

Киноведение в контексте культурологии

Сразу поясню, что в этой работе я буду рассматривать и киноведение, и культурологию не как прикладные дисциплины, а как сферы фундаментального знания, академические науки. Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что сегодня академическая наука не модна, сама Российская Академия наук непонятно как существует и существует ли вообще. При всем этом я глубоко убежден, что наука не имеет своей задачей понравиться окружающим. Как говаривал бывший министр культуры, сейчас большой начальник и телевизионный ведущий, Михаил Швыдкой, «я не кокотка, чтобы всем нравиться».

Наука не нравится, наука имеет свою систему связей с развитием человеческой личности, общества и культуры, свои задачи, одним словом, любая наука имеет свой текст и свой контекст. Мое выступление посвящено контексту киноведения.

Отношения между киноведением и культурологией достаточно сложные. Они, на мой взгляд, сложнее, чем отношения между искусствознанием и культурологией, которые мы с коллегами не так давно рассматривали на специальной конференции¹. Тут в принципе есть некоторая ясность. Искусствоведение (я оставляю в стороне проблемы синонимии и/или разграничения искусствознания и искусствоведения) занимается высшими достижениями искусства, и его траектория прорисовывается по этим вершинам, которые, собственно говоря, и составляют стержень преподавания истории и теории искусства в различных учебных заведениях от начальной школы до творческих ВУЗов. А культурология занимается нравами, обычаями, традициями, ценностями и верованиями различных культурных сообществ, находящими отражение и выражение не только во всей совокупности произведений литературы и искусства (далеко не всегда «хороших»), но и в повседневной жизни

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич — российский киновед и культуролог, доктор искусствоведения.

Ключевые слова: культура, кино, искусство, культурология, история искусства, аудитория, Интернет, зритель, слушатель, творец.

¹ Филология — искусствознание — культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия: материалы междунар. науч. конф. (2–4 апр. 2009 г., Белые столбы) / отв. ред. Н. А. Кочелява, К. Э. Разлогов. СПб.: Нестор-История, 2009.

людей². Поэтому ряд исследователей и деятелей культуры считает, например, что культурология начинается с исследования общественных туалетов и их состояния³, то время как искусствоведение начинается, условно говоря, с Леонардо Да Винчи.

Этимологически, киноведение — это наука о движущемся изображении, то есть не только наука о киноискусстве, или тем более о художественных фильмах, а наука о том, как изображения в движении участвуют в культурной жизни и все более формируют ее. В этом смысле понятие «экранная культура», которое мы еще в 1980-е годы вместе с Петром Щедровицким, Валерием Подорогой и Олегом Генисаретским поставили в центр нашей общей исследовательской программы⁴, на самом деле и есть предмет киноведения в самом широком смысле этого термина.

По каким причинам экранная культура на каком-то этапе превратилась в приложение к игровому кино, где в центре внимания оказались «художественные» фильмы длительностью около полутора часов, предназначенные для развлечения более или менее почтенной публики, — вопрос и риторический и исторический. На этом пути сформировалось и киноведение, каким мы его знаем. Однако чисто теоретически можно себе представить науку о кино, которая бы занималась всей сферой экранной культуры — от гаджетов до интернета, где, собственно говоря, сегодня кино и существует в первую очередь, даже в большей степени, чем в кинозалах.

Охватывая в принципе кино и как искусство, и как индустрию, и как систему экранной коммуникации, киноведение в отечественной рыночной экономике неожиданно оказалось в контексте, когда надо заниматься, условно говоря, общественными туалетами, поскольку этого хотят (и только это и умеют), люди, которые как-то распоряжаются деньгами и административными ресурсами, а по традиции, поскольку речь идет о традиции искусствоведения, киноведам хочется заниматься высоким искусством. Это «высокое» и есть небольшая верхняя часть айсберга, который на самом деле состоит из очень разных, абсолютно иных слоев, которыми занимаются

² Такое определение культуры было дано на Конгрессе ЮНЕСКО в Мексике еще в начале 1980-х годов. Под культурой в ее самом широком смысле понимается «весь комплекс наиболее ярких духовных, материальных, интеллектуальных и эмоциональных черт, характеризующих общество или социальную группу. Культура включает в себя не только искусство и литературу, но и образ жизни, основные права человека, систему ценностей, традиции и мировоззрение» (см. UNESCO Mexico City Declaration on Cultural Policies World Conference on Cultural Policies Mexico City, 26 July — 6 August 1982. — http://portal.unesco.org/culture/en/files/12762/11295421661mexico_en.pdf/mexico_en.pdf).

³ В этом отношении показателен фильм гонконгского режиссера Фрута Чана «Общественный туалет» (2002), вовлекающий зрителя в культурологическое путешествие по Китаю, Корею, США, Италию и Индии.

⁴ В дальнейшем наши пути разошлись, но двигались мы, в известной мере, параллельными маршрутами: моим приоритетом, наряду с кино, телевидением, а затем и Интернетом, стала разработка теоретических основ культурологии в ее взаимодействии с историей и социальной и культурной антропологией. П. Щедровицкий ушел в политику, основав Школу культурной политики, О. Генисаретский, пройдя через ликвидированный Институт человека (что проложило путь ликвидации и Российского института культурологии), отдал свои силы визуальной антропологии, а В. Подорога — антропологии философской. Подробнее о взаимоотношениях культурологии и антропологии см. *Этнология — антропология — культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия: Материалы международной научной конференции, состоявшейся 3–5 апреля 2008 г.* / отв. ред. К. Э. Разлогов. М.: Весь мир, 2009).

другие отрасли знания, в частности социология, в этих стенах вписанная опять-таки в исследование кино преимущественно как искусства. А ведь еще есть экономика киноиндустрии, психология экранного творчества и восприятия, семиотика кино и многое, многое другое, по-своему вписанное в контекст культурологии.

Эти отношения системны. Они отражают и выражают фундаментальное противоречие между традиционным представлением о «культурной вертикали» и современным состоянием культуры не только общества потребления, но и грядущего трансформационного «общества знаний» — нашего будущего, опять-таки по концепции ЮНЕСКО⁵.

Европоцентристская вертикаль основана на вере в то, что культура есть все то лучшее, что создано человечеством. Культура в свете этой концепции подобна пирамиде, в вершине которой оказывается воображаемая точка, где сливаются воедино истина, добро и красота (Господь Бог в теологическом истолковании). В соответствии с этими представлениями о культуре, в которых мы все воспитаны, спускаясь от вершины к подножью пирамиды мы проходим через слой жрецов, затем университетских профессоров, а потом вместе со студентами сливаемся с культурным человечеством, окруженным толпами некультурных и неграмотных людей, туземцев и аборигенов, говорящих на других языках и принадлежащих в другим сообществам и религиям (на самом-то деле — культурам).

Именно крушение колониальных империй привело к отказу от европоцентризма и сменило вертикаль на множество разнообразных культур, входящих во взаимодействие с бурлящим океаном массовой культуры. Именно «размножение» (а точнее — осознание множественности) культур послужило первотолчком для формирования культурологии как отрасли знания, хотя сам термин появился позднее — только в 50-е годы в работах американского антрополога Лесли Уайта⁶. Параллельно английские социологи открыли для мира науки неоднородность британской культуры, некогда подтолкнувшую В. И. Ленина к набившей нашему поколению оскомину теории двух культур в каждой национальной культуре⁷.

При этом ранее «элитарная», а ныне локальная субкультура творческой интеллигенции становится не вершиной пирамиды, а равноправной небольшой частью сферы культуры в целом. На этом фоне в результате повсеместной бюрократизации возникает ведомственное представление о культуре, нашедшее выражение в создании канала «Культура» (как будто все прочее телевидение культурой не является). Как говорил на Культурном форуме в Ульяновске в 2012 году молодой руководитель одной радиовещательной компании, у меня на радио культуры почти нет, у нас всего одна передача в неделю. Когда у него спросили, а что остальное, он пояснил: остальное — музыка. А один видный исследователь кино как-то раз на высоком собрании

⁵ См. **Кастельс М.** Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000.

⁶ **White L.** The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome. N. Y.: McGraw-Hill, 1959; **Idem.** The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations. N. Y.: Columbia University Press, 1975.

⁷ **Ленин В. И.** Критические заметки по национальному вопросу // **Он же.** Полн. собр. соч. Т. 24. М.: Политиздат, 1973. С. 120–121.

в Госдуме оправдывался: ну что вы все пристаёте к кино, к культуре оно никакого отношения не имеет, кино — это развлечение и ничего больше.

Здесь уместно вспомнить хрестоматийное изречение одного из первых критиков массового общества Хосе Ортеги-и-Гассета, что искусство будущего будет искусством для художников, а не для масс, искусством касты, а не демократическим искусством⁸, и сопоставить это суждение с вопросом, который мне задала одна студентка в РГГУ: есть ли другой способ оценивать качество фильмов, кроме кассовых сборов? То есть, с одной точки зрения, самое лучшее произведение — это то, которое понимает только автор и Господь Бог, а если его понимает еще десять человек единомышленников, это уже не совсем великое произведение, а если миллион, то это вообще плохое произведение, хуже которого трудно найти. Такая концепция живет в сознании художников и искусствоведов в разных институтах, изучающих искусство и т.д. И вторая — противоположная, — точка зрения, ставящая в прямую зависимость качество произведения от миллионов зрителей или миллионов долларов кассовых сборов.

Опять-таки, по социологическим данным, кино и литература как искусство, а не как развлечение, может заинтересовать от трех до семи процентов населения. Это, собственно говоря, аудитория канала «Россия-Культура». В ходе каждой последующей реформы новое руководство этого канала заявляло, что теперь рейтинг у нас будет не три-четыре, а десять, пятнадцать, двадцать процентов. Каждому следующему начальству я старательно объяснял: да, можно добиться десяти, пятнадцати, двадцати процентов, если делать то же самое, что делают Первый канал, НТВ, ТНТ, СТС или Россия-1. Если вы будете идти в векторе так называемого высокого искусства, то у вас будет по-прежнему четыре плюс-минус два процента. У франко-немецкого канала «Арте» показатели такие же, даже меньше (от двух до четырех процентов аудитории).

Вот эта дилемма выходит на первый план на каждом собрании, где встречаются высоколобые искусствоведы и культурологи, как правило, люди очень архаических взглядов, и практики, у которых совершенно другие представления о реальности и соответственно иное понимание, зачем и кому нужно кино.

И между этой Сциллой и Харибдой находится киноведение в широком смысле слова, если его понимать как науку, которая потенциально должна заниматься всей совокупностью экранной культуры, а не только кино как искусством. С одной стороны оказываются отечественные фильмы высокого качества с точки зрения экспертов и фестивальной аудитории. Их в год может быть три, четыре, пять, максимум — десять. С другой стороны оказываются три, четыре, пять фильмов, окупившихся в прокате. Это, как правило, совершенно другие фильмы. Мы, конечно, можем сделать вид, что художественное качество для экспертов эквивалентно кассовому успеху, что лучшие отечественные фильмы 2013 года, например, одни и те же, такое большое лицемерие, что да, вот у нас есть фильм «Сталинград» или «Легенда №17», а то и «Горько!», что они одновременно и высокое искусство, и массовый успех. Но эксперты тут же заявят, что главные художественные

⁸ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — <http://knigosite.org/library/books/76950>

события последнего времени — это «Фауст» Александра Сокурова и «Трудно быть богом» Алексея Германа, в то время как «Легенда № 17» — перепевы советской эстетики, а «Сталинград», наоборот, эстетики голливудской, что никакого отношения к «высокому» искусству не имеет, хотя мы и должны делать вид, что это искусство. Мы-то знаем, что искусство это «Трудно быть богом» или, на худой конец, «Майор» Юрия Быкова, «Географ глобус пропил» Александра Велединского или «Роль» Константина Лопушанского, а все остальное — не искусство, и почему мы должны к этим «проектам» подходить с художественными критериями, непонятно.

На самом деле, конечно, все значительно сложнее. Качество проверяется временем. Один из наших крупнейших искусствоведов, недавно ушедший из жизни Г. Ю. Стернин, как-то сказал, что произведение искусства можно объективно изучать только через пятьдесят лет после того, как оно создано, только тогда можно что-то более ли менее разумное сказать по его поводу и начать выработать какие-то критерии. А вообще лучше этим заняться через двести лет, когда уже что-то проверено временем.

У киноведа такой возможности нет, он, хочет или не хочет, занимается тем, что создано в лучшем случае сто лет назад, историей становятся у нас вещи очень быстро. Недавно на кафедре киноведения мы обсуждали проблему, где же кончается история кино и начинается современный кинопроцесс? С моей точки зрения, современный кинопроцесс начинается на рубеже девяностых годов. Тогда распался Советский Союз и прекратило свое существование советское кино, с одной стороны, и вышел на экраны сериал «Твин Пикс», с другой. Он стал первым сериалом, который в культурном смысле оказался важнее даже самых известных игровых полнометражных фильмов начала 1990-х годов. И с этого момента для современного молодого зрителя сериал в культуре занимает первое место, а фильмы для кинотеатров уже постепенно вытесняются на второе. В экранном творчестве каждые пять-десять (а точнее 6—7 — 12—13) лет что-то принципиально важное происходит, и мы, как исследователи, должны к этому быть готовы, хотя осознаем мы это, конечно, со значительным опозданием.

Таким образом, между совокупностью наук о культуре и совокупностью наук об экранной культуре значительно больше общего, чем между традиционным искусствоведением и культурологией. Здесь значительно меньше установленных данных, больше требуется исследований и ориентаций; на самом деле киноведение в широком смысле — поле непаханое, свободных территорий очень много, но они не всегда считаются свободными именно для нас — киноведов. Мы, конечно, можем сказать: давайте заниматься Интернетом. Интернетом сегодня занимаются практики, с одной стороны, и органы госбезопасности, с другой. Многие (в том числе в правительстве) считают, что науке здесь делать нечего. Как и в руководстве телевидения уверены, что вмешательство ученых им только помешает и все запутает. На самом деле вот тут — и на телевидении, и в Интернете, — именно наука и нужна. Другое дело, что ученым никто не позволит печатать то, что они про это узнают, пока госбезопасность не разберется.

Тем не менее, исследовать это надо. Правда, как и в случае высокого, элитарного, высоколобного искусства, наука — деятельность специфическая, ей действительно профессионально могут заниматься единицы, и результа-

ты исследований будут востребованы единицами, способными их понять и применить на практике. Надеяться на то, что наши исследования будут доходны, прибыльны, массово востребованы, я думаю, наивно. Поэтому каждый человек, занимающийся кино как наукой, вынужден одновременно заниматься своеобразной проституцией, то есть продавать то, что он знает и умеет, в тех формах, которые готов купить потребитель в широком смысле — от читателя и киноиндустрии до правительства и шоу-бизнеса. Это вопрос приспособленчества. Если человек, решивший математическую теорему, получает известность и миллионы, независимо от того, сколько человек в аудитории понимают, что это за теорема и вообще зачем это нужно, то в нашей сфере, в кино, как и в футболе, разбираются все. Поэтому с этим нам надо уметь работать, и нужно придумывать какие-то технологии, которые бы охраняли то ядро исследовательское науки о кино, в широком и узком смысле слова, и науки о культуре, в широком и узком смысле слова, чтобы они не были уничтожены.

Я думаю, что это возможно, потому что этим занимаются, в том числе и в стенах этого института, энтузиасты, которые будут работать, невзирая ни на что. К счастью, мы можем заниматься своим делом без синхронизации и другой дорогостоящей техники. ◆