

КИНО

УДК 791.43.01

**Становление российского жанрового кино
в начале XXI в.***В. Ф. Познин*Российский институт истории искусств,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Для цитирования: Познин, Виталий. “Становление российского жанрового кино в начале XXI в.”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 3 (2023): 535–556. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.308>

Проблема жанрообразования в кино постоянно вызывает споры и разночтения в среде искусствоведов, поскольку данный вид творчества является синтетическим, использующим творческие возможности других видов искусств. Общим в определении термина «жанр» является лишь положение о том, что жанр есть способ воплощения в произведении определенной концепции действительности, создающей художественную картину или художественную модель мира, воспринимаемую под определенным углом зрения, что предполагает ограничение в выборе средств художественного воплощения темы произведения. Как всякое сложное понятие, жанр должен рассматриваться в системе нескольких координат, среди которых наиболее существенную роль играют доминирующие признаки, присущие тому или иному жанру. Такими двумя доминантами являются: 1) эмоция, которую фильм должен вызвать у зрителя (смех, ужас, сочувствие и т. д.); 2) тематика фильма (исторический, военный, научно-фантастический и т. д.). Исследуя проблему жанрообразования, не следует также забывать о том, что жанр является исторической категорией и что немаловажную роль при определении жанровых характеристик того или иного фильма имеет конкретный период, в который он создавался. За минувшие 30 лет в российском кино произошли значительные перемены в эстетической и этической парадигме, включая изменения в тематике и жанровой палитре фильмов. Данная статья представляет собой первую попытку анализа процесса освоения отечественным кинематографом новых для него жанров, которых не было ранее в репертуаре российского кино (фэнтези, фильм-катастрофа, хоррор, байопик, мюзикл). Рассмотрена проблема взаимодействия культурной глобализации и национального менталитета, и сделан вывод о том, что, пережив период подражания зарубежным образцам, российский жанровый кинематограф на современном этапе

имеет возможность самоидентифицироваться и стать искусством, востребованным широкой зрительской аудиторией.

Ключевые слова: жанр, современное российское кино, фэнтези, фильм-катастрофа, киносказка, спецэффекты, культурная глобализация.

...Никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Их разграничение всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента...

Б. Томашевский [1, с. 210].

Поскольку кино — это синтетический вид искусства, вобравший в себя многие приемы, заимствованные из литературы и театра, а также использующий выразительные средства живописи и музыки, то неудивительно, что при определении жанра фильма за основу могут быть взяты термины литературоведческие (киноэпопея, киноповесть, кинопоэма, кинопритча), театроведческие (драма, комедия, мелодрама), музыкальные (киноопера, киобалет, киномюзикл, киноревию) и даже названия жанров, принятые в изобразительном искусстве (кинозарисовка, фильм-портрет).

Уже на заре кинематографа один из первых теоретиков нового искусства Риччото Канудо [2, с. 15–18] выделил в фильмах Великого немого следующие жанровые блоки: приключенческие фильмы, драмы и мелодрамы, комические, лирико-комические, документальные, романтические, исторические, психологические, фильмы ужасов, биографические. Нетрудно заметить, что Канудо определяет жанровую принадлежность фильма, исходя из цели воздействия киноленты на определенную эмоцию зрителя: драмы и мелодрамы должны вызывать сочувствие или сострадание; комические фильмы — смешить; фильмы ужасов — порождать чувство страха; приключенческие — заставлять зрителя с напряжением следить за неожиданными поворотами сюжета. Что же касается документальных, исторических и биографических картин, то они должны удовлетворять познавательный инстинкт человека.

Определение жанра, основанное на выявлении доминирующей эмоции, которую способно вызвать то или иное произведение, ведет свое начало от античного театра, апеллировавшего к двум диаметрально противоположным чувствам — печали и радости. Пережитые при восприятии трагедии восхищение и сострадание должны были рождать в душе зрителя то, что Аристотель назвал катарсисом; цель же комедии, наоборот, — вызывать смех, улыбку, доставляя тем самым зрителю определенное удовольствие.

Со временем шкала эмоций, которые способно вызвать художественное произведение, расширяется. В XIX в. А. С. Пушкин, говоря о жанрах, так определил их эмоциональный спектр: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [3, с. 361], а в наши дни известный кинодраматург Юрий Арабов выразил ту же мысль предельно обобщенно: «Жанр — машина по добыванию эмоций» [4, с. 10].

Поскольку понятие жанра применительно к кино предполагает привлечение внимания и интереса *массовой аудитории*, тот же Арабов, проводя параллель между

религией и искусством, отмечает: «Искусство — это чудовищно сниженный религиозный культ, открывающий путь (за счет своей массовости и доступности) к безрелигиозности, к отрицанию собственных корней, к обслуживанию первичных инстинктов “массовой души”, сформированной кинозалом» [5, с. 12]. Соглашаясь с тем, что искусство далеко не всегда пробуждает у зрителя высокие чувства и глубокие мысли, отметим, что категория *массовости* в данном случае упомянута не совсем к месту, поскольку как раз религиозные чувства способны вызвать схожие эмоции у большого количества людей, в то время как восприятие искусства давно перестало носить гомогенный характер. Даже так называемое жанровое кино, при всей его «доступности», предполагает определенную ориентацию на дифференцированную аудиторию (кому-то по вкусу фильмы ужасов, другому — фильмы-катастрофы, третий обожает мелодрамы, и т. д.) Не говоря о том, что, в силу разной эстетической подготовленности и индивидуальных вкусов, один зритель будет во время просмотра комедии хохотать, а другой — морщиться, воспринимая тот же самый фильм как примитив и пошлость; один, сочувствуя героям мелодрамы, будет проливать слезы, а другой — хихикать над «сильными» чувствами персонажей; и т. д.

Именно неоднозначность такого феномена, как киножанр, постоянно рождает споры о том, что же это такое и как определять данное понятие.

Методология определения киножанра

Почти каждая статья о проблеме жанрообразования начинается фразой о том, что теория жанра была, есть и всегда будет одной из самых неопределенных и постоянно вызывающих дискуссию тем.

«Проблема жанра является, пожалуй, одной из наиболее трудных и вместе с тем благодарных проблем современного искусствознания» [6, с. 3].

«Вроде бы жанры — что-то совершенно элементарное, но на самом деле это одна из самых темных проблем в кино. Жанровая структура кино потока не отрефлексирована. Работ по теории жанров кот наплакал. Да и сам феномен жанра не очень хорошо понят и объяснен. Что такое киножанр, чем один жанр отличается от другого, какова природа того или иного жанра, в чем принцип разделения на жанры? В исследованиях и учебных пособиях на эту тему речь идет о классике, а современная ситуация не отражена» [7, с. 175].

«Теория жанров до сих пор находится в разработке — это одна из самых подвижных искусствоведческих категорий. Данная проблематика наиболее исследована в литературоведении, и даже там признается сложность и зыбкость жанрологии» [8, с. 98].

Единственное, в чем большинство исследователей единодушны, — это в том, что жанр есть способ воплощения в произведении определенной концепции действительности, создающей художественную картину или художественную модель мира, рассматриваемую под определенным углом зрения, что предполагает *ограничение в выборе средств* художественного воплощения темы произведения: «Жанр — это избирательная модель действительности, представляющая все многообразие ее сторон в рамках (в горизонте) какой-либо одной из них, т. е. берущая жизнь в ее дифференциальном смысловом пределе» [6, с. 16].

Намного усложняет определение жанра современного фильма и то обстоятельство, что такие эмоции, как ужас, смех, жалость, восхищение, любопытство, имеют большое количество оттенков, полутонов и нюансов, не говоря уже о том, что элементы совершенно разных видов и жанров сегодня нередко можно обнаружить в ткани одного произведения.

Серьезные зарубежные исследования в области киножанра относятся в основном к 1970–1990 гг. (Tom Gunning, Adam Knee, Andrew Tudor, Bill Nichols, John G. Cawelti, Janet Staiger и др.). Большинство из них связаны с практикой Голливуда, накопившего большой опыт в освоении самых разных жанров и поджанров. Одни из исследователей пытаются найти секрет популярности того или иного жанра, либо опираясь на традиционные подходы, выявляющие механизм эмоционального вовлечения зрителя в экранную историю посредством доминирования в фильме драматического или комического, неожиданных коллизий или событий, вызывающих ужас (именно таков подход к киножанрам у сценаристки Жюль Селбо [9]), либо обращаясь к методам структурализма, как американский теоретик Рик Олтман [10]. Согласно Р. Олтману, авторы экранного произведения, создавая фильм в том или ином жанре, как бы заключают негласный контракт со зрителем и стараются выполнить условия этого контракта, исходя из ожиданий аудитории. Для того чтобы зрительские ожидания не были обмануты, Олтман предлагает выверять жанровую специфику по двум параметрам — семантическому и синтаксическому [11].

Семантический подход предполагает анализ следующих аспектов: характер сюжета (тема дороги, противостояние протагониста и антагониста, катастрофа и т. п.); тип главного персонажа (изображение реального прототипа, супергероя, человека с различными отклонениями от нормы и т. д.); временной параметр (исторический фильм, футурологический фильм, ретродрама, антиутопия); тематическая направленность (военный, школьный, биографический фильм и т. д.); место действия (вестерн, ориентальный фильм, экзотический фильм, урбанистический фильм); степень отклонения от реалистичности (сказка, фэнтези, научно-фантастический фильм, антиутопия). Сюда же Р. Олтман относит преимущественное использование в фильме тех или иных изобразительных или звуковых средств (блокбастер, где доминирует зрелищность; различные виды музыкального фильма). Кроме того, семантический анализ, в понимании Олтмана, касается и характеристик, имеющих отношение к использованию выразительных средств, — степени динамичности действия, масштаба съемок и т. п.

При анализе *синтаксического* аспекта исследователь сосредотачивает внимание на чисто формальной стороне — структуре фильма, характере развития сюжета, соотношении и взаимодействии различных эпизодов и сцен, на существовании в фильме рефренов и лейтмотивов, переключениях темпоритма, на способах усиления и ослабления эмоционального соучастия зрителя при просмотре фильма.

Подобный подход к анализу художественных параметров фильма, несомненно, полезен при обучении будущих кинематографистов — используя такого рода анализ экранного произведения, студенты могут быстро научиться понимать, как органичное соединение разных содержательных и структурных образований формирует единое художественное пространство кинокартины.

Что же касается методики определения жанра фильма, то предлагаемая Р. Олтманом технология анализа уместна и продуктивна лишь том случае, если кальки

и лекала, по которым предлагается определять жанровую принадлежность картины, накладываются на семантику и синтаксис фильмов, созданных по моделям типичной голливудской массовой продукции (не зря Олтман в качестве примера анализирует картины, созданные в жанре вестерна, мюзикла и хоррора). Однако подобный формальный подход неизбежно дает сбой при определении жанров, в которых использована иная драматургическая и композиционная модель или происходит смешение жанров (скажем, вестерн может быть решен в жанре мюзикла, мюзикл — в жанре мелодрамы, а то и хоррора, а хоррор — в виде пародии).

Более продуктивен, на наш взгляд, подход нашего известного эстетика М. С. Кагана к определению жанровой принадлежности художественного произведения исходя из четырех жанрообразующих начал — познавательного, оценочного, преобразовательного и знакового [12, с. 410].

Применительно к кинематографу понятие «познавательный» целесообразно сузить до дефиниции «тематический», имея в виду изображенное на экране (реалистично или, наоборот, откровенно фантазийно) географическое, социальное или историческое пространство, в котором развивается действие картины. Выбор материала фильма действительно во многом определяет своеобразие и характер эмоционального воздействия картины на зрителя. По этой причине ряд киноведа склонны считать *тематический принцип* существенным фактором для обозначения жанра. Следует отметить, что при подобном подходе доминирует либо *временной* фактор (исторический фильм, футурологический фильм, фильм-антиутопия), либо *географический* (вестерн, истерн, руд-муви). Тематика фильма может определяться исходя из *рода занятий* главных персонажей (военный, производственный, спортивный, школьный фильм), а также способа *трактовки экранной реальности* (приключенческий фильм, научно-фантастический фильм, фэнтези, фильм-сказка, мюзикл). Одним из вариантов тематического подхода может быть ориентация фильма на *определенную аудиторию* (детский, семейный, учебный, рекламный фильм).

Итак, тема (еще раз подчеркнем, что в данном случае под данным термином понимается материал, положенный в основу фильма) действительно во многом определяет стилистику и жанровую направленность фильма. Тематика фильма часто оказывается тесно связанной с собственно жанровым решением (т. е. с ориентацией киноленты на стимулирование определенной зрительской эмоции), но это происходит далеко не всегда, потому что любая из тематических рубрик может решаться в разном жанровом ключе. Поэтому чисто тематический подход при определении жанра фильма, если отсутствует анализ других характеристик произведения, уточняющих его стилистические особенности, оказывается малопродуктивен.

Следует также иметь в виду, что не всякий жанр как категория, связанная с эмоциональным восприятием произведения (трагедия, драма, комедия и т. д.), может использоваться авторами фильма при художественной трактовке той или иной конкретной темы. Киноведа Я. Маруклан, соглашаясь с С. Фрейлихом [13] в том, что трактовка темы, выражающая отношение автора к избранному им материалу и характер самого материала, во многом предопределяет жанровую направленность фильма, уточняет, что при выборе автором жанра существенную роль играют определенные *этические* ограничения, т. е. не всякий жизненный материал может стать основой трагедии и «не всякая тема может быть воплощена в концепции комедии» [14, с. 178].

Практика кинематографа подтвердила обоснованность этой позиции. Недавняя попытка в жанре комедии решить тему, имеющую отношение к трагическим страницам жизни блокадного Ленинграда, закончилась тем, что данную «комедию» пришлось снять с проката. Но главное — вследствие того, что авторами были нарушены этических нормы, вместо комедии получилась фальшивая камерная драма, уныло сыгранная хорошими актерами. Этот печальный опыт лишний раз показал, что, несмотря на декларируемую некоторыми современными идеологами релятивизм, плюрализм и возможность иронизировать над всем и вся, в нашей стране существуют определенные темы, которые настолько болезненны, что их невозможно трактовать, используя жанр комедии. Это не значит, что элемент комического не может присутствовать в фильмах даже на трагическую тему, речь в данном случае идет о *жанре* фильма.

Что же касается практического определения жанра кинокартины, то нельзя не согласиться с Б. Томашевским, считавшим, что «совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра» [1, с. 207]. На наш взгляд, наиболее продуктивно жанровую принадлежность фильма определять по упомянутым выше *двум доминантам* — тематике фильма и нацеленности картины на получение определенной эмоциональной реакции зрителя. Так, исторический фильм может быть решен в жанре трагедии, драмы, мелодрамы, комедии; военный — в жанре эпопеи, экшена, драмы и даже комедии; фильм о любви может быть лирической комедией, мелодрамой, психологической драмой, триллером, притчей и т. д. В свою очередь, в существующих жанрах можно обнаружить различные *поджанры*, что требует еще одного уточнения. Скажем, комедия может быть эксцентрической, лирической, сатирической, музыкальной, бытовой, фантастической, черной; хоррор может варьироваться: слэшер, джалло, фаунд футадж, эксплотейшн, сплэттер, треш-фильм и т. д.

Жанровая палитра советского кино

Вплоть до середины 1980-х отечественная киноотрасль в целом была самокупаемой, хотя уже в 1970-е годы начинает ощущаться падение интереса зрительской аудитории к кино. Кроме объективных причин этого процесса (расширение форм досуга, развитие телевидения, отсутствие многозальных кинотеатров), сказалось и невнимание создателей фильмов к запросам зрителей и, в частности, к жанровому кино. «Мы стали равнодушны к зрителю, — констатирует в это время известный режиссер Виталий Мельников, чьи фильмы всегда вызывали зрительский интерес и симпатию. — Нам вроде бы все равно, будут смотреть наши картины или нет. Большинство из них — одного унылого жанра, который называется “новый цветной художественный фильм”. Мы не делаем комедий, мы не делаем музыкальных фильмов, мы не идем навстречу зрителю, не увлекаем его, высокомерно считая это занятие ниже нашего “высокого достоинства”. Это просто удивительно. Такое наше высокомерие по отношению к зрителю затейливо сочетается у нас с профессиональной беспомощностью и мелкомыслием наших собственных произведений. Не скрывается ли за этим видимым пренебрежением простое неумение?» [15, с. 178]. Другой причиной подобного отношения к востребованности фильма зрительской аудиторией было то, что для ряда творческих работников гораздо важнее было мнение их коллег и кинокритиков, чем реакция зрителя на их картины.

Тем не менее в первой половине 1980-х был создан ряд удачных фильмов в жанре комедии, детектива, биографического, приключенческого и научно-фантастического фильма и даже в новом для советского кино жанре «фильм-катастрофа». Однако для подавляющей части фильмов в этот период характерна *жанровая неопределенность*. Отчасти это можно объяснить спецификой тематического планирования, при котором под термином «тема», как уже отмечалось, понималась не художественная трактовка материала, а собственно сам материал фильма (т. е. среда, в которой происходит действие картины), и отчасти тем, что в основе сценариев нередко лежали повести.

Некоторые киновееды и критики склонны считать, что в фильмах подобного рода доминирует *мелодраматический* элемент, поскольку одна из целей таких картин — вызвать в зрительском восприятии сочувствие, сострадание или, наоборот, отвращение и осуждение. Но, думается, целесообразней все же определять жанр таких фильмов, как *киноповесть*, поскольку в них, как и в литературной повести, прихотливо сочетается драматическое и лирическое, грустное и смешное.

В ежегоднике «Экран» за 1984 г. кинокритик Е. Стишова, говоря о фильмах такого типа, выразила мнение, что «детективы и супербоевики, фильмы ужасов и фильмы катастроф потеряли свою абсолютную власть над зрительскими сердцами — скромные истории из жизни обыкновенных, ничем не примечательных женщин обладают, как выяснилось, огромной притягательной силой» [16, с. 32]. Наверное, в ту пору это действительно было так, поскольку хорошо сделанный реалистический фильм с узнаваемыми образами и точными психологическими характеристиками, пронизанный добротой, дарящий надежду, всегда был близок национальному менталитету российского зрителя — ведь даже в основе русских песен часто лежит *история жизни* человека, важный поворот в его судьбе.

К сожалению, начиная с конца 1980-х годов из российских фильмов не только исчезли душевность, доброта, сострадание, но и жанровое кино было надолго предано забвению, в результате чего киноиндустрия, которая не может существовать без массового зрителя, оказалась в кризисном состоянии. Одной из причин этого было существовавшее в советское время высокомерное отношение к жанровому кинематографу не только чиновников Госкино, но и кинокритиков, воспринимавших жанровые фильмы как нечто, не достойное называться искусством, или как заигрывание со зрителем. Критике подвергались такие кассовые картины, как «Пираты XX века», «Экипаж», «Гиперболоид инженера Гарина», почти все комедии Л. Гайда, бытовые мелодрамы В. Мельникова и даже оscarоносная «Москва слезам не верит». «Факт существования массового зрителя раздражает многих критиков, — писал по этому поводу режиссер В. Трегубович, — они не могут унизиться до признания факта, что этот самый зритель и есть тот народ, которому принадлежит искусство» [17, с. 32].

Тематика и жанровый спектр отечественных фильмов 1990–2000-х

Во второй половине 1980-х, после того как был объявлен отказ от любой цензуры и созданы условия, которые, согласно новой «базовой модели кинопроизводства», должны были способствовать расширению творческой свободы кинематографистов, ожидалось появление фильмов высокого художественного уровня, а

в коммерческом плане — самокупаемость деятельности новых творческих студий. На практике же не произошло ни того, ни другого.

В конце 1980-х — начале 1990-х годов в отечественных картинах начали доминировать темы и сюжеты один мрачнее другого, а экран заполнили персонажи, не вызывающие у зрителя особой симпатии. Вкусив подобного рода кинопродукт, зрители в основной своей массе отказались смотреть отечественные фильмы, и кинематографисты «вершили свой победный пир в гордом и полном одиночестве — без зрителя, без привычных “народных масс”, которые не только не рвались отведать изготовленные для них кинояства, но с гневом и бранью спешили унести ноги куда подальше от пышных даров перестроечного кино. Налицо был самый неожиданный и печальный парадокс разразившейся киноперестройки: избавившись от намордника цензуры и ненавистной начальственной руки, муза отечественного кино заодно избавилась и от своего зрителя. <...> Если в прежние времена на “полку” отправлялись лишь “избранные” фильмы, то теперь на “полке” оказалось чуть ли не все отечественное кино разом» [18, с. 1454–5]. И уж тем более это касалось артхаусных кинолент той поры, в которых преобладали эсхатологические и экзистенциальные мотивы (в этот период в отечественном кино появилось даже художественное направление «некрореализм»). Но поскольку такого рода картины получали призы на внутренних и международных кинофестивалях, то студии начали компенсировать коммерческий провал киноиндустрии фестивальными почестями. В частности, именно на это была направлена деятельность ленфильмовской «Студии первого и экспериментального фильма», выпустившей в начале 1990-х большое количество работ, отмеченных на всероссийских и международных фестивалях. О привлечении же зрителя жанровым разнообразием в это время вообще мало кто думал. В результате получился странный парадокс: провозглашенная авторами «базовой модели кинопроизводства» ориентация на самокупаемость и рыночные отношения, вместо того чтобы привести к расширению сегмента фильмов, способных привлечь массовую аудиторию, т. е. к развитию жанрового кино, сузила этот сегмент до предела.

«Нынешнее катастрофическое положение советского кинематографа, я убежден, напрямую связано с превратным отношением к массовой культуре, — констатирует в 1990 г. социолог Даниил Дондурей. — Уже два года в стране идет настоящая война между авторами игрового кино и зрителями, которые воспринимают поток разоблачающих нашу действительность и историю фильмов буквально как насилие. И в ответ объявили повсеместный бойкот отечественному кино» [19, с. 3]. О проблеме сужения тематического и жанрового спектра фильмов в это время с тревогой пишет на страницах газеты «Советская культура» Станислав Говорухин: «Во всем мире, всюду широкий зритель не понимает всякого занудства. <...> И только у нас, судя по кинопрессе и настроениям кинематографических умов, эта проблема распухает до масштабов национальной катастрофы. По-моему, мы тихонько сходим с ума. Мы непременно хотим, чтобы то, что очаровывает кинематографических дамочек, очаровало и широкого зрителя — тех самых академика и плотника, у которых других дел нет, как только разгадывать кинематографические ребусы» (цит. по: [20, с. 3]). Однако увлеченные возможностью свободно выражать на экране свои мысли и чувства, кинематографисты продолжают снимать обличительное кино и заниматься самовыражением, интересным лишь узкому кругу зрителей.

В начале XXI в., когда американское кино практически вытеснило с российских экранов отечественные фильмы (демонстрируемая в кинотеатрах голливудская продукция занимала до недавнего времени не менее 80 % репертуара), к нашим продюсерам постепенно приходит осознание того, что настала пора искать пути для возвращения доверия зрителя к российскому кино. Одним из способов привлечения зрителя стала модернизация давно освоенных отечественным кинематографом жанров. Однако попытки оживить самый востребованный зрителем жанр *комедии* вылилась в основном в комикование в стилистике телевизионных программ КВН и «Камеди Клуб» — такие фильмы, как «Все включено», «Лучший фильм», «Яйца судьбы», «Ржевский против Наполеона», «Гитлер капут!», смогли вызвать улыбку только у самого нетребовательного зрителя. Более удачным оказалось обращение к «детективу», но этот жанр быстро переселился на телевидение — в виде многочисленных сериалов о находчивых «ментах», проницательных сыщиках, «оборотнях в погонах» и т. п.

Другие продюсеры, опираясь на практику Голливуда, начинают создавать *ремейки и сиквелы* пользовавшихся любовью зрителя советских комедий и приключенческих лент (кто-то остроумно определил это как попытку монетизировать любовь сограждан к прошлому), однако и эти картины не имели в прокате особого успеха. Единственным счастливым исключением стали снятые режиссером Николаем Лебедевым ремейки фильмов «Звезда» (2002) и «Экипаж» (2016).

Систематизируя тематику фильмов первой четверти нынешнего века, нельзя не заметить, что действие во многих из них происходит в советское время. Поскольку же самое значительное событие в истории СССР — Великая Отечественная война, то именно эта тема стала одной из главных в российском кино нового века. За последние 15 лет было создано около 150 *военных* фильмов. Наиболее интересными в плане жанрообразования и нового подхода к трактовке военной темы были «Белый тигр» (режиссер К. Шахназаров, 2012), в котором органично сочетались реализм и условная, иносказательная история, и «Мы из будущего» (режиссер А. Малюков, 2008), где значительную роль играли привычные для молодежной аудитории элементы фантастики — перемещение современных молодых людей в начало 1940-х годов.

Наиболее успешными в прокате оказались фильмы, апеллирующие к исторической памяти зрителя о *достижениях* мирного советского времени (покорение космоса, победы в спорте и т. д.), вызывающих чувство гордости за страну и за наших соотечественников («Движение вверх» (2017), «Салют-7» (2017), «Время первых» (2017), «Ледокол» (2016), «Землетрясение» (2016), «Легенда № 17» (2013), «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011)). При этом следует отметить, что драматургия такого рода картин нередко выстроена по голливудским стандартам: протагонист, одержимый поставленной целью, преодолевает одно за другим препятствия на пути к своей цели и в итоге становится всенародным любимцем и пожинает плоды своей победы. Но если голливудский герой борется с преступниками, завистниками и различными объективными обстоятельствами, то герой российских картин в основном преодолевает трудности, связанные с ограничивающими инициативу законами и требованиями, отчего порой создается впечатление, что достижения и победы осуществлялись в Советском Союзе вопреки не очень умному руководству и догматизму системы.

Обращение отечественных кинематографистов к практике Голливуда понятно и объяснимо — коммерческой стороне в американской киноиндустрии всегда уделялось больше внимания, в то время как в советской киноиндустрии главными были идеологический и эстетический факторы. Поэтому неудивительно, что, когда «отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка, оказалось один на один с западным кинематографом, который всегда был рыночным и в результате длительной конкурентной борьбы выработал сравнительно эффективные способы овладения вниманием зрительских аудиторий» [21, с. 185], исход конкуренции на рыночном пространстве был предрешен.

Эффективные же голливудские «способы овладения вниманием зрительских аудиторий» основывались прежде всего на знании законов зрительской психологии и особенностей восприятия зрителем того или иного жанра. Достаточно сказать, что в определенный период ряд голливудских студий специализировался на производстве фильмов лишь какого-то одного жанра (например, Paramount Pictures создавала в основном комедии, Universal Studios производила фильмы ужасов, а Metro-Goldwyn-Mayer успешно осваивала жанр «мюзикл»).

Видя решительную победу американского кино в борьбе за зрителя, а также то, что в России за минувшие 30 лет зрители привыкли к стилистике и жанровой палитре голливудской продукции, ряд российских режиссеров в первой четверти XXI в. принимают за образец копировать голливудские образцы. К этому же их призывают киноведы и кинокритики. В 2002 г. Д. Комм в журнале «Искусство кино» опубликовал статью о том, почему жанровое кино так плохо и неуверенно приживается на русской почве [22]. Суть его рассуждений свелась к следующему: поскольку жанровое постсоветское кино находится еще в стадии становления, то, чтобы ускорить этот процесс, нужно заняться основательным изучением опыта Голливуда и создавать свои мифы тем же способом, каким многие десятилетия это делает Голливуд; способ же этот состоит не в попытках единения нации, а в еще большей дифференцированности общества [22].

Не тратя время на спор с мнением уважаемого киноведа, хотелось бы еще раз уточнить значение широкоупотребительного понятия «массовое искусство». Дело в том, что за минувшие 30–40 лет эта дефиниция применительно к кинематографу радикально меняла свой первоначальный смысл, и дифференцированность общества, к которой призывал Д. Комм, в начале нового века уже была реальностью, в том числе и в нашей стране, — к этому времени возникло множество различных социальных групп, субкультур, страт, сфер и сегментов. Одними из примет того, что экранная культура начала приобретать все более дифференцированный характер, стали появление в конце XX в. многозальных кинотеатров (мультиплексов) и производство мультимедийной продукции.

Что же касается рецепта ряда наших прогрессивных киноведов использовать жанровые модели зарубежного, и прежде всего американского, кино, то и без их совета в 2000-е годы российские продюсеры начинают активно осваивать такие ранее не существовавшие в отечественном кино жанры, как блокбастер, фэнтези, байопик, мюзикл, хоррор, фильм-катастрофа.

Каждый из перечисленных жанров заслуживает отдельного исследования. Здесь же, не имея возможности уделить всем перечисленным жанрам достаточного

внимания, ограничимся лишь кратким их обзором, чтобы была видна общая жанровая палитра современного российского кино.

Как ни странно, больше всего фильмов за последние два десятилетия было создано в жанре *хоррор* — вероятно, в силу того, что производство их, как правило, не требует больших затрат (именно по этой причине начинающим режиссерам для их дебюта нередко предлагается постановка фильма ужасов). За короткий период наши кинематографисты успели попробовать себя во всех поджанрах хоррора — начиная от фильмов про зомби и маньяков и заканчивая слэшером, джалло и мистическими фильмами, основанными на мифах и городских легендах. Кстати, именно этому жанру уделено и наибольшее внимание наших исследователей (А. Ионов, Д. Комм, В. Познин, С. Тихомиров).

Киномузикл пока что представлен в постсоветском кино лишь одним фильмом, близким к голливудским канонам, — «Стиляги» (режиссер В. Тодоровский, 2008). В основном же этот музыкальный жанр прижился на нашем телевидении — в предназначенных к показу во время новогодних праздников пышных постановках, представляющих собой вариации сюжетов известных сказок и литературных произведений.

Жанр *байопик* тоже обосновался преимущественно на телевидении — в виде сериалов об известных артистах, певцах, писателях, исторических деятелях. Особенностью байопика, в отличие от советских биографических фильмов, повествующих лишь о том, чем прославился тот или иной знаменитый человек, является создание увлекательного сюжета, в центре которого в основном приватная жизнь известной личности. К сожалению, успешно и без потерь осуществить рискованный путь между Сциллой документальных фактов, свидетельств, мемуаров и Харибдой авторской фантазии пока что удалось немногим. Слабая сторона российских байопиков — это, как правило, недостаточная внешняя схожесть актеров с изображаемыми прототипами и несоответствие представлений зрителей о талантливой и тем более гениальной личности экранному ее воплощению. Уже в одном из первых отечественных байопиков — «Дневнике его жены» (режиссер А. Учитель, 2000), созданном на основе воспоминаний жены Ивана Бунина Галины Кузнецовой, многих зрителей неприятно поразил экранный образ великого писателя, который представлен в фильме в виде обрюзгшего, аморального эмигранта, законченного эгоиста и истерика. Еще большее недоверие вызвал образ С. Есенина, созданный авторами фильма «Золотая голова на плахе» (режиссер С. Рябиков, 2004), не говоря уже о сочиненных авторами коллизиях отношений поэта с Айседорой Дункан, Галиной Бениславской и чекистами. Наиболее удачным оказался байопик «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (режиссер А. Хржановский, 2009), представляющий собой основанную на фактах фантазию о возвращении нобелевского лауреата в Санкт-Петербург. Картину отличает свободная композиция, использование анимации, включение кадров кинохроники, звучание стихов И. Бродского. Своей коллажной стилистикой эта лента напоминает фильм С. Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа» (1969), один из самых удачных фильмов об А. П. Чехове. Но парадокс состоит в том, что подобного рода картины не очень интересны массовой аудитории, которая, как правило, мало что знает о биографиях великих людей и предпочитает видеть на экране моменты их личной жизни, любовные приключения, скандалы и т. п.

Из всех перечисленных выше киножанров наиболее перспективными в плане успеха у широкого зрителя оказались такие жанры, как фэнтези, киносказка и фильм-катастрофа, поэтому поговорим о них подробнее.

Жанр *фэнтези*, который за последние десятилетия приобрел огромную популярность у читателей и кинозрителей, — феномен, отразивший радикальное изменение в восприятии науки, пространства и времени современным обществом, в отличие от предшествующих поколений. По мнению историка и философа А. И. Фурсова, вытеснение или оттеснение популярной в XIX и XX вв. научной фантастики жанром фэнтези стало одним из следствий негативного эволюционного перелома 1970-х годов, когда отношение к идее технического прогресса как средства улучшения жизни людей, к вере в разумное будущее начинает меняться. В фэнтезийном жанре, по словам ученого, нет ни демократии, ни прогресса — это будущее как прошлое [23].

Ряд исследователей, размышляя о природе фэнтези, отмечают наличие в этом жанре *игрового начала*, что обычно активно проявляется «в периоды культурного пограничья, в переломные эпохи, когда особенно остро ощущается хрупкость человеческого существования, призрачность счастья, нестабильность. Хотя в игру уходят и от скуки, от благополучия и пресыщенности, как на сегодняшнем цивилизованном Западе — в поисках остроты ощущений» [24, с. 345].

Вероятно, популярности жанра фэнтези в значительной мере способствовало усложнение современного мира. Ведь «жизнь современного человека полна сложных ситуаций, конфликтов, стрессов, нервных перегрузок и обид. Фэнтези же обладает способностью утешать, уводить в мир грез, и тем самым влияет на внутреннюю гармонию личности, снимая эмоциональное выгорание и способствуя сохранению психического равновесия» [25, с. 136], поэтому многим хочется уйти хоть на время из напряженной и часто непонятной им реальной действительности в воображаемое, *эскапистское* пространство, в котором все происходит по иным правилам и законам и где идет увлекательная и понятная борьба добра со злом, света с тьмой.

В отличие от жанра сайнс фикшн, который обычно ориентирован на будущее, жанр фэнтези чаще всего имеет дело с неопределенным прошлым или с условным параллельным миром. Причем, обращаясь к прошлому, фэнтези оперирует не какой-либо конкретной исторической эпохой, а неким обобщенным образом прошлого, часто близким к образу Средневековья, и «это Средневековье идеальное, вневременное, внеисторическое» [26, с. 163].

В связи с этим следует отметить, что сегодня популярной стала гипотеза о том, что между состоянием современного мира (т. е. тем, что принято называть постмодернизмом) и общественным сознанием эпохи Средних веков много общего [27] — и та, и другая формация представляют собой некий продолжительный *переходный* период, и, как следствие, «современная эпоха, в той мере, в какой она является эпохой возникновения новой цивилизации, нового мировоззрения, обнаруживает типологическую близость Средневековью» [28].

Если относительно сходства мировосприятия людей Средневековья и людей начала XXI в. можно спорить, то нельзя не заметить, что между фэнтези и средневековыми фантастическими историями действительно много общего. Это прежде всего сочетание реально-бытового с откровенно условным или фантазийным; со-

вмещение достоверного описания предметов быта с неопределенностью среды; частое отсутствие мотивированности поступков героев и апсихологизм в трактовке их образов (обычно это одномерные персонажи-функции). Неудивительно, что исследователь этого феномена Т. Савицкая определяет сущность произведений, создаваемых в жанре фэнтези, как «неомифологические повествования о волшебных приключениях разного рода условных героев» [29, с. 71]. Как бы там ни было, жанр фэнтези, представляющий собой игру воображения, далекую от жизненных реалий, оказался популярен во всех странах независимо от национального менталитета населяющих их народов.

Фильмы, действие которых происходит в параллельном мире, принято определять как «высокое фэнтези» (типичный образец — трилогия «Властелин колец», снятая режиссером П. Джексоном по произведениям Дж. Толкина, 2001–2003), а картины, где необычные события происходят в знакомом нам пространстве, — как «низкое» (один из примеров низкого фэнтези — фильм «Трасса 60» (режиссер Б. Гейл, 2002)).

В первом случае действие развивается в некоем параллельном таинственном мире, не имеющем ни временных, ни пространственных координат; для второго же типа фэнтези характерно появление в современной реальности магов, волшебников, людей, наделенных сверхспособностями, и неких темных сил, угрожающих существованию нашего мира. Реже встречается смешанный вариант фэнтези, в котором возможно перемещение героя из параллельного мира в наш привычный, обыденный мир и обратно — часто через некий портал (в произведениях жанра фэнтези это своего рода «окно», через которое происходит перемещение персонажа из одного мира в другой).

Освоение нового жанра в российском кино началось с низкого фэнтези. Как обычно, в основу сюжета лег литературный источник — роман С. Лукьяненко «Ночной дозор» (режиссер Т. Бекмамбетов, 2004). Действие фильма происходит в нынешней Москве, где, согласно законам жанра, наряду с обыкновенными жителями, встречаются особи из параллельного мира и люди со сверхспособностями, способные противостоять темным силам, вознамерившимся принести в реальный мир зло и разрушения. Протагонист — представитель светлых сил, пресекающий по мере возможностей деятельность сил зла в виде колдунов, вампиров и нехороших магов. Лихо закрученный сюжет и мастерское использование современных спецэффектов способствовали тому, что фильм имел большой успех не только в России, но и за рубежом.

В продолжении фильма — «Дневном дозоре» (2005) спецэффекты были еще более виртуозными, но критики и зрители посетовали на сумбурность и запутанность сюжетных линий. Тем не менее кассовые сборы от показа этой серии «Дозоров» превысили миллиард рублей. То есть данный жанр совпал со зрительскими ожиданиями необычного зрелища, буйного полета фантазии с элементами мистики и победы светлых сил над темными. Таким образом, жанр фэнтези можно признать международным, что объясняется во многом выше названными причинами, связанными с изменением мироощущения современного человека.

Следом за «Дозорами» появился еще один фильм, снятый в жанре низкого фэнтези, — «Темный мир: Равновесие» (режиссер О. Асадулин, 2013), в котором действие также происходит в Москве, но такого триумфального успеха, как «До-

зоры», эта картина не имела. Возможно, дело было в том, что у этой ленты, в отличие от фильмов Бекмамбетова, не было массивированной телевизионной рекламы, как у «Дозоров» (продюсером их выступал руководитель Первого канала К. Эрнст), а возможно, зрителей оттолкнули вторичность сюжета и менее эффектный изобразительный ряд.

Первой попыткой создать отечественный боевик в жанре высокого фэнтези стал фильм «Волкодав» (режиссер Н. Лебедев, 2006), по мотивам одноименного романа М. Семеновича «Волкодав из рода Серых Псов». Точнее, жанр этого фильма можно определить как *героическое фэнтези*, поскольку действие в нем происходит не в мифологическом, совершенно условном, можно даже сказать, сказочном, мире, а в более или менее конкретном пространстве (территория Северной Европы и земли, населенные славянами) и в более или менее конкретное время (что-то вроде раннего Средневековья). Как положено фэнтези, фильм насыщен динамическими сценами с грандиозной массовой, табунами лошадей, тщательно изготовленными предметами быта соответствующей эпохи и т. п.

Главный герой фильма, используя доставшийся ему волшебный меч, борется, можно сказать, с мировым злом и, в конце концов преодолев выпавшие на его пути испытания и невзгоды, спасает мир от нависшей над ним угрозы. Фильм был хорошо принят зрителями, после чего, как обычно случается с фэнтези, появился приквел — на этот раз в телевизионном варианте — в виде сериала «Молодой Волкодав».

Затем в жанре героического фэнтези были созданы такие картины, как «Темный мир» (режиссер А. Мегердичев, 2010), «Он — дракон» (режиссер И. Джэндубаев, 2015) и имевший большой зрительский успех фильм «Сердце Пармы» (режиссер А. Мегердичев, 2022), снятый по роману А. Иванова. В этих фильмах, как и во всех произведениях такого жанра, бессмысленно искать реальные прототипы героев или экранных локаций — в лучшем случае в них можно обнаружить лишь несколько известных исторических фактов.

Продолжая разговор о доминировании в фильмах жанра фэнтези *игрового начала*, следует также отметить, что и традиционный для отечественного кино жанр киносказки в современной трактовке начинает приближаться по своей стилистике и приемам к фэнтези и, вероятно, по этой причине пользуется популярностью у современной молодежной киноаудитории. Одно из подтверждений тому — коммерческий успех фильма «Последний богатырь» (режиссер Д. Дьяченко, Walt Disney Pictures, Yellow Black and White, 2017). Основной формальный прием в этой картине — порталный переход персонажа из реального пространства в иное, магическое, и наоборот. По сюжету, герой фильма Иван, он же Белый маг Святозар, убегая от мужа одной из своих доверчивых «клиенток», которых он «разводит», изображая целителя, прыгает в трубу аквапарка и неожиданно попадает в волшебную страну Белогорье. В этом ином, параллельном мире выясняется, что он — сын Ильи Муромца и потому должен стать борцом за правду и справедливость.

Если учесть, что у героя фильма весьма сомнительная «профессия» — он работает в одном из колл-центров, где бессовестные мошенники, манипулируя сознанием людей, оказавшихся в тяжелой ситуации, обирают их до нитки, то у нормального зрителя нет никаких оснований симпатизировать подобному персонажу. Впрочем, авторам фильма это и не нужно, их главная их задача — предлагать зрителю очере-

ные сюжетные повороты, включая в ткань картины как можно больше спецэффектов. Драматургическая структура фильма, построенная на использовании известного приема — появлении в одном экранном пространстве персонажей из разных сказок, плюс характерное для фэнтези использование различных магических предметов и амулетов — все это сконструировано по аналогичным западным моделям.

Еще один сравнительно новый для отечественного кино жанр — *фильм-катастрофа*, в котором тоже отразилась тяга авторов к фантазии. Если в советском кино в фильмах о приближающейся или состоявшейся катастрофе («День ангела», режиссер С. Говорухин, 1968; «Экипаж», режиссер А. Митта, 1979; «Прорыв», режиссер Д. Светозаров, 1986), основной акцент сделан на выявлении характеров людей, по-разному проявляющих себя в обыденной жизни и в чрезвычайной ситуации, то в современном российском фильме-катастрофе, так же как в зарубежной кинопродукции, внимание создателей сосредотачивается не столько на психологических нюансах взаимоотношений между героями, сколько на показе самой катастрофы и ее страшных последствий.

Одной из первых попыток снять масштабный фильм-катастрофу стала картина Антона Мегердичева «Метро» (2013). Учитывая, что отечественное метро — самый безопасный вид транспорта, создателям фильма пришлось придумывать ситуации, которые никак не могли произойти в реальности. В фильме «Экипаж» (режиссер Н. Лебедев, 2016), своего рода ремейке одноименной картины А. Митты, ради эффектного зрелища также включены эпизоды, вызвавшие недоумение не только специалистов, но и простых зрителей — в частности, сцены перемещения в воздухе экипажа и пассажиров с одного воздушного судна на другое. Так же далеки от реальности ряд эпизодов фильма-катастрофы «Огонь» (режиссер А. Нужный, 2020), особенно эффектные сцены вывоза детей в кузове машины, которую на тросах эвакуирует вертолет Ми-8, и эпизод спасения героев, чудом выживающих после того, как на них рухнуло несколько тонн воды с самолета-амфибии Бе-200. То есть и здесь сказалась тяга современных кинематографистов к фантазиям, имеющим мало общего с реальностью.

В связи с вышесказанным следует отметить важную роль новых *компьютерных технологий*, позволяющих формировать на экране виртуальное пространство, не отличимое от реального, и создавать убедительные образы живых существ и объектов, не существующих в природе. Такие жанры, как фэнтези, киносказка, фильм-катастрофа, получили развитие и приобрели широкую популярность в начале XXI в. во многом по той причине, что в них виртуозно используются возможности компьютерных технологий, позволяющие создавать на экране фактически любое виртуальное пространство и убедительно имитировать пространство реальное.

Когда-то Александр Довженко остроумно заметил, что сказочного коня невозможно изобразить на экране, потому что это будет уже не сказочное существо, а обычная лошадь. Но прошло время, и сегодня цифровые технологии способны показать нам убедительных фантастических персонажей, любые пространства, необычные действия, страшные катастрофы и т. д. Фактически на наших глазах реализуется мечта другого великого режиссера Сергея Эйзенштейна о возможности создавать игровое кино подобно тому, как создается мультипликация, то есть реализовать в зримых образах то, что способно подсказать воображение.

На характер драматургии ряда современных фильмов несомненное влияние оказала также *эстетика компьютерных игр*, в которых развитие сюжета определяет выбор пользователем того или иного варианта развития сюжета, а фабула часто выстраивается по принципу квеста — герой должен преодолеть предлагаемые ему обстоятельства и ситуации. Именно по такому принципу были созданы пользовавшиеся успехом у молодежной аудитории комедия «Холоп» (режиссер К. Шипенко, 2019), в которой герою предлагались испытания, придумываемые режиссером-аниматором, нанятым «олигархом» с целью перевоспитания зарвавшегося сына, и военная драма «Т-34» (режиссер А. Сидоров, 2018), временами напоминающая популярную компьютерную игру *World of Tanks*. Таким образом, можно сделать вывод, что технологии в кино способны становиться одним из компонентов жанрообразования, формируя соответственно драматургию и эстетику фильма.

Жанр и национальный менталитет

Хотя кино — самое интернациональное из всех искусств, нельзя не заметить, что есть жанры, которые наиболее органичны для культуры определенных народов, близки их национальному менталитету, сложившимся традициям и этическим нормам.

Например, типично американский жанр, появившийся в США еще на заре кинематографа и воплотивший легенды и мифы о переселенцах из Европы, осваивающих Дикий Запад, — вестерн. Это романтизированный мир прерий и каньонов, лихих ковбоев и дилижансов, индейцев, досаждающих покорителям Запада, бесстрашных шерифов, противостоящих преступникам, салунов, где постоянно происходят «разборки» и встреча героя с эффектной блондинкой, и т. п. Как только в кино появился звук, в США, где всегда была тяга к шоу, сразу начинают развиваться такие музыкальные жанры, как мюзикл и ревю. Кинозрители же в Индии получают удовольствие от остросюжетной мелодрамы, в которой добро непременно побеждает зло, где обязательно присутствуют песни и национальные танцы. И т. д. Но и в пределах одного жанра драматургическое и стилистическое решение может быть разным. Если, скажем, в западном кино мелодрама носит сдержанный характер, то латиноамериканская или индийская мелодрама насыщены кипящими страстями, тайнами, неожиданными поворотами сюжета. Еще больше вариантов у кинокомедии. Если эксцентрическая комедия во всех странах воспринимается более или менее одинаково, то юмор комедии, созданной на бытовом или политическом материале, может живо восприниматься в стране, где фильм создан, но будет не очень понятен в стране с другими обычаями и нравами. Так, итальянская комедия «К черту на рога» (*Quo vado?*; режиссер Дж. Нунцианте, 2016), герой которой готов отправиться даже на крайний север, чтобы не потерять статус чиновника, в самой Италии стала самым кассовым фильмом за все время существования итальянского кино. В других же странах, особенно в России, при том, что эта картина была принята благосклонно, она имела небольшой успех, поскольку зрители, не знакомые с реалиями итальянской жизни, не могли сполна ощутить комизм многих ситуаций.

Весьма скромный успех у зрителя российских фильмов ужасов также во многом объясняется разным традиционным восприятием жизни и смерти, земного

и трансцендентального в православии и католицизме. Кроме того, русская литература и искусство, в которых доминировал реализм и психологизм, никогда ранее не имели значительного опыта в создании произведений в жанре хоррор, и потому фильмы ужасов, созданные на современном российском материале, чаще вызывают у зрителя иронию, чем чувство страха. Парадокс восприятия отечественным зрителем хоррора заключается в том, что если зарубежный хоррор воспринимается как разновидность фэнтези, то просмотр отечественного «ужастика», действие в котором происходит в знакомой российской бытовой среде, чаще всего вызывает когнитивный диссонанс. Исключение представляют лишь фильмы, в которых действие развивается в далеком прошлом, либо сюжет фильма основан на сказаниях, поверьях, городских легендах и т. п. Впрочем, учитывая произошедшее за последние 30 лет изменение вкусов новой зрительской аудитории, можно допустить, что появятся удачные отечественные фильмы ужасов и на современном материале.

Еще в тот период, когда в стране только начались перемены в политической и общественной жизни, известный кинокритик Ирина Шилова вопрошала с тревогой: «Не кажется ли вам, что отечественный кинематограф становится не столько интернациональным, сколько иностранным, овладевает уже отработанным за рубежом механизмом и манерами, бросается в крайности, игнорирует сущность отечественной культуры, ее гуманистических традиций?» (цит. по: [20, с. 157]). И. Шилова точно подметила смену ценностных, этических и эстетических ориентиров — действительно, наряду с присущей кинематографу культурной глобализацией (т. е. творческим взаимообогащением), в это время начинает происходить голливудизация отечественного кино и смена ценностных ориентиров. К сожалению, этот процесс продолжился и в последующие годы. И если в плане освоения методов и приемов привлечения в кино массовой аудитории в новых для отечественного кино жанрах были несомненные успехи, то в том, что касается этического и нравственного аспектов, дело обстоит не столь однозначно.

В уже упомянутой трехсерийной сказке «Последний богатырь» бросается в глаза явное намерение авторов изменить присущие русской традиции культурные коды, в частности образы русских былинных богатырей. Экранный Добрыня и его супруга Варвара представлены в фильме завистниками и коварными предателями, сумевшими хитростью и колдовством извести всех богатырей, превратив их в камни. Герой фильма, под именем Белый маг Светозар успешно занимающийся обманом доверчивых людей, переместившись в параллельный мир, становится там борцом за справедливость и отправляется на поиски меча-кладенца, захватив с собой всю когорту героев русских сказок. Но в какой-то момент его подлинная натура берет верх и он, воспользовавшись волшебным мечом, возвращается в комфортную реальность. Поскольку сказочный сюжет надо продолжать, авторы вновь отправляют его в Белогорье, чтобы спасти сказочных персонажей. Во второй серии («Последний богатырь: Корень зла», 2021) свойственная постмодерну «игровая стихия» разыгралась уже вовсю, перемешав как попало в этом коктейле «реальный» и сказочный миры, — например, вдруг оказывается, что главная колдунья, в реальном мире представляющая в образе домработницы героя, когда-то была супругой Ильи Муромца, а значит, она мать Ивана. В итоге получилась «сказка сказок», в которой происходит незаметное на первый взгляд *размывание границ между понятиями добра и зла* посредством иронического отношения к традиционным сим-

волам и образам и подмены глубоких смыслов эффектной зрелищностью и игровыми вариативными ситуациями.

Ироническая трактовка образов былинных богатырей с использованием скрытых «цитат» из популярных зарубежных картин стала одним из жанровых и стилистических приемов, используемых и в российском анимационном цикле о трех богатырях (студия «Мельница»), также имевшем успех у современного зрителя. Мало что осталось и от известного сюжета знаменитой ершовской сказки в фильме «Конек-Горбунок» (режиссер О. Погодин, Columbia Pictures, СТВ, 2021), где главный интерес для режиссера представляют вторичные компьютерные спецэффекты, а Конек-Горбунок своими видом и повадками очень походит на Ослика из фильма «Шрек». Явное подражание зарубежным образцам ощущается и в фильме «Книга мастеров» (режиссер В. Соколовский, Walt Disney Pictures, «ТриТэ», 2009), представляющем собой попытку трансформировать сюжеты знаменитых сказов Павла Бажова в эстетике голливудских блокбастеров, что дало основание кинокритике определить жанр этой картины как «лубочную бессвязную компиляцию из канонических ситуаций и примитивных гэгов... с местечковым юмором с Рублевки и распальцованным Кашеем» [30].

Проблема жанрообразования в современном экранном искусстве достаточно сложна, объемна, и в данной статье, представляющей собой первую попытку анализа освоения отечественным кинематографом новых для него жанров, заимствованных из зарубежного опыта, удалось затронуть лишь малую часть вопросов, требующих дальнейшего более глубокого исследования.

Само по себе желание расширить жанровый спектр фильмов с целью привлечь зрителя в кинозалы и на платформы интернета заслуживает внимания и уважения — именно благодаря этому отечественное кино, от которого зритель отвернулся в 1990-е годы, в последнее время начало привлекать массовую аудиторию.

Использование эффективных драматургических и изобразительных приемов, заимствованных из опыта зарубежного киноискусства, является общепринятой практикой, поскольку кино — самое интернациональное искусство, и обмен художественным опытом в этой сфере всегда был, есть и будет. Но при этом немаловажное значение имеет смысловое и эмоциональное наполнение новых жанровых единиц. К сожалению, в ряде российских фильмов, созданных в первой четверти XXI в. (особенно это касается картин, созданных в жанре фэнтези и киносказки), традиционные для русской культуры понятия о добре и зле, верности и предательстве оказались переосмысленными в духе иронического релятивизма и игровой стихии, свойственных постмодернизму. К тому же процесс создания российского жанрового кино находится на начальной фазе, и успехи здесь носят пока что единичный характер. Большинство создаваемых российских фильмов по-прежнему малоинтересны зрителю (ежегодно снимается 90–100 игровых картин, и лишь 7–9 окупают затраченные на них средства, а еще реже — приносят доход). Основная причина отсутствия интереса к отечественному кино все та же: подлинный драматизм заменен в них малоубедительными сюжетными коллизиями; юмор часто сводится к комикованию; жизнь во всей ее полноте заменяется далекими от реальности условными ситуациями; вместо сложных, неоднозначных характеров зритель видит на экране персонажи-функции.

Сегодня, когда голливудские фильмы исчезли с отечественного киноэкрана, российский кинематограф пытается найти путь к зрителю — как посредством раз-

вития жанрового кино, так и через возрождение того, что всегда было свойственно русскому искусству, — внимание к духовному миру человека, утверждение нравственных ценностей и идеалов. Но для этого нужны значительные изменения в общественном сознании и в отношении государства к культуре. По мнению директора «Мосфильма» и замечательного режиссера К. Шахназарова, в настоящее время в условиях отсутствия голливудской продукции открываются новые возможности для формирования мощного национального кинематографа, однако они могут быть реализованы лишь в случае самоидентификации отечественной культуры. Пока что, считает он, нашему «кино не хватает национального стиля. Не хватает какой-то сверхидеи, чтобы быть по-настоящему самобытным. <...> В современной России никакой идеи нет. Она буржуазно-либеральная, и по большому счету вторична по отношению к Западу» [31]. То есть, лишь избавившись от слепого подражания зарубежным образцам, российский кинематограф способен стать самобытным художественным явлением.

По какому пути пойдет развитие отечественного киноискусства, покажет ближайшее десятилетие.

Литература

1. Томашевский, Борис. *Теория литературы. Поэтика*. М.: Аспект-Пресс, 1996.
2. Канудо, Ричотто. “Манифест семи искусств”. В сб. *Из истории французской киномысли: немое кино 1911–1933 гг.*, сост. Михаил Ямпольский. М.: Искусство, 1988.
3. Пушкин, Александр. “О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина”. В кн. Пушкин, Александр. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Статьи и заметки 1824–1836. Незавершенное*. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959.
4. Арабов, Юрий. *Кинематограф и теория восприятия*. М.: ВГИК, 2003.
5. Арабов, Юрий. *Жанр как машина эмоции (Начальные главы большой книги)*. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2020.
6. Казин, Александр. “Кинематографический образ и жанр”. В сб. *Актуальные проблемы теории жанров. Сборник научных трудов*. Л.: ЛГИТМиК, 1982.
7. Салынский, Дмитрий. “Наброски к проблеме жанров в кино”. *Киноведческие записки*, no. 69 (2004): 175–203.
8. Галкина, Мария. “О жанровом своеобразии фэнтези”. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, no. 1 (2021): 97–108.
9. Jule, Selbo. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315778174>
10. Altman, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999.
11. Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
12. Каган, Моисей. *Морфология искусства*. Л.: Искусство, 1972.
13. Фрейлих, Семен. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Раздел II. Жанры*. М.: Альма Матер, 2005.
14. Маркулан, Янина. “Киножанры. Способы определения и классификации”. В сб. *Вопросы истории и теории кино*. Л.: Искусство, 1975.
15. Мельников, Виталий. “И снова об атмосфере творчества”. *«Кадр», газета киностудии «Ленфильм»*, 27.09.1983.
16. Стишова, Елена. “Несколько слов в защиту женской добродетели”. *Журнал «Экран 1981–1982»*. М.: Искусство, 1984.
17. Трегубович, Виктор. “Жизнь требует новых свершений”. *«Кадр», газета киностудии «Ленфильм»*, 29.04.1986.
18. Караваев, Дмитрий, и Валерий Фомин. *История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Отчет о научно-исследовательской работе*. М.: НИИК ВГИК, 2012.

19. “Собеседование первое. Почему?” Участники дискуссии — Д. Дондурей, З. Абдулаева, Л. Кархан, Т. Иенсен. *Искусство кино*, no. 6, 1990: 3–8.
20. Раззаков, Федор. *Гибель советского кино. Тайны закулисной войны 1973–1991*. М.: Эксмо, 2008.
21. Жабский, Михаил. *Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг.* М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2009.
22. Комм, Дмитрий. “Должники и кредиторы: русский жанр”. *Искусство кино*, no. 2 (2002): 93–103.
23. Фурсов, Андрей. “Зима близко, а Иные уже пришли. Какой мир строят хозяева мировой игры”. *Андрей Фурсов. Дзен*. Дата обращения июль 18, 2022. https://zen.yandex.ru/media/govoritfursov/zima-blizko-a-inye-uje-prishli-kakoi-mir-stroiat-hoziaeva-mirovoi-igr-y-andrei-fursov-630a6e345fd7420709e1cc12?fbclid=IwAR00ItOvABhhyh8lMri8qP2SUPYThbXrxEkveAIX_b1UNDJbL1EhpM-wLJk.
24. Мончаковская, Ольга. “Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна”. В сб. *Проблемы истории, филологии, культуры*, no. 19 (2008): 342–9.
25. Гусарова, Светлана, и Коноплев, Михаил. “Художественно-концептуальные и компенсаторные функции литературного жанра фэнтези”. В сб. *Наука и образование: Сохраняя прошлое, создаем будущее: сборник статей VIII Международной научно-практической конференции 15.03.2017*, под общ. ред. Германа Гуляева, 133–7. Пенза: МЦНС «Наука и просвещение», 2017.
26. Приходько, Алексей. “Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблемы утопического мышления”. Дис. канд. филол. наук, Московский государственный открытый педагогический университет им. М. А. Шолохова, 2001.
27. Пилюгина, Елена. “Постмодерн в формате «Нового Средневековья»”. В сб. *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*, no. 1 (2016): 118–123.
28. Бурлака, Людмила. “Образ Средневековья в культуре постмодерна”. Дис. канд. филос. наук, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2007.
29. Савицкая, Татьяна. *Культура электронной эры*. Екатеринбург: Издательские решения, 2018.
30. Сахарнова, Ксения. “«Книга мастеров»: Герои русских сказок в стране Disney”. *Информационный портал для профессионалов кинобизнеса «Профисинема»*. Дата обращения июнь 15, 2022. <https://www.proficinema.ru/questions-problems/reviews/detail.php?ID=69936>.
31. Шахназаров, Карен. “«Наш рынок был схвачен американцами. Вот они ушли. Что делать?»”. *Интернет-портал «Кино-театр.ру»*. Дата обращения апрель 25, 2022. <https://www.kino-teatr.ru/lifestyle/news/y2022/6-4/28329/?ysclid=lgv4ai0y9342085210>.

Статья поступила в редакцию 16 марта 2023 г.;
рекомендована к печати 10 мая 2023 г.

Контактная информация:

Познин Виталий Федорович — д-р искусствоведения, проф.; poznin@mail.ru

The Formation of Russian Genre Cinema at the Beginning of the 21st Century

V. F. Poznina

Russian Institute of Art History,
5, Isaakiyevskaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

For citation: Poznina, Vitaly. “The Formation of Russian Genre Cinema at the Beginning of the 21st Century”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 3 (2023): 535–556.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.308> (In Russian)

The problem of genre formation in cinema constantly causes controversy and discrepancies among art historians, since this type of creativity is synthetic, using the creative possibilities of other types of art. Common in the definition of the term “genre” is only the provision that a genre is a way of embodying a certain concept of reality in a work, creating an artistic picture or an artistic model of the world, perceived from a certain angle, which implies a limitation

in the choice of means of artistic embodiment of the theme of the work. Like any complex concept, a genre should be considered in a system of several coordinates, among which the dominant features inherent in a particular genre play the most significant role. These two dominants are: 1) the emotion that the film should evoke in the viewer (laughter, horror, sympathy, etc.); 2) the theme of the film (historical, military, sci-fi, etc.). When investigating the problem of genre formation, one should also not forget that the genre is a historical category, i. e. the specific period in which it was created plays an important role in determining the genre characteristics of a particular film. Over the past 30 years, Russian cinema has undergone significant changes in the aesthetic and ethical paradigm, including changes in the themes and genre palette of films. This article is the first attempt to analyze the process of mastering by Russian cinematography new genres for it, which were not previously in the repertoire of Russian cinema (fantasy, disaster film, horror, biopic, musical). Having considered the problem of interaction between cultural globalization and national mentality, the author comes to the conclusion that, having survived the period of imitation of foreign models, Russian genre cinema at the present stage has the opportunity to gain self-identification and become an art that is in demand by a wide audience.

Keywords: genre, modern Russian cinema, fantasy, disaster film, fairy tale, special effects, cultural globalization.

References

1. Tomashevskii, Boris. *Theory of Literature. Poetics*. Moscow: Aspect-Press, 1996. (In Russian)
2. Canudo, Richotto. "Manifesto of the Seven Arts". In *Iz istorii frantsuzskoi kinomyсли: Nemoe kino 1911–1933 gg.*, comp. by Mikhail Iampol'skii. Rus. ed. Transl. by S. Yutkevich. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. (In Russian)
3. Pushkin, Alexander. "About the folk drama and about 'Martha the Posadnitsa' by M. P. Pogodin". In Pushkin, Alexander. *Sobranie sochinenii v 10 t. T. 6. Stat'i i zametki 1824–1836. Nezavershennoe*. Moscow: Gosertstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1959. (In Russian)
4. Arabov, Yuri. *Cinematography and the theory of perception*. Moscow: VGIK Publ., 2003. (In Russian)
5. Arabov, Yuri. *Genre as an Emotion Machine (Initial Chapters of a Big Book)*. Textbook. Moscow: VGIK Publ., 2020. (In Russian)
6. Kazin, Alexander. "Cinematic image and genre". In *Aktual'nye problemy teorii zhanrov. Sbornik nauchnykh trudov*. Leningrad: LGITMiK Publ., 1982. (In Russian)
7. Salynskii, Dmitrii. "Sketches for the problem of genres in cinema". *Kinovedcheskie zapiski*, no. 69 (2004): 175–203. (In Russian)
8. Galkina, Mariia. "On genre originality of fantasy". *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, no. 1 (2021): 97–108. (In Russian)
9. Jule, Selbo. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315778174>
10. Altman, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999.
11. Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
12. Kagan, Moisei. *Morphology of art*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)
13. Freilikh, Semen. *Film theory: from Eisenstein to Tarkovsky. Section II. Genres*. Moscow: Al'ma Mater Publ., 2005. (In Russian)
14. Markulan, Ianina. "Movie genres. Ways of definition and classification". In *Voprosy istorii i teorii kino*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1975. (In Russian)
15. Mel'nikov, Vitalii. "And again about the atmosphere of creativity". "Kadr", gazeta kinostudii "Lenfil'm", 27.09.1983. (In Russian)
16. Stishova, Elena. "A few words in defense of female virtue". *Zhurnal "Ekran 1981–1982"*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
17. Tregubovich, Viktor. "Life requires new achievements". "Kadr", gazeta kinostudii "Lenfil'm", 29.04.1986. (In Russian)
18. Karavaev, Dmitrii, and Valerii Fomin. *History of the film industry in Russia: management, film production, distribution. Research report*. Moscow: NIIK VGIK Publ., 2012. (In Russian)

19. “First interview. Why?” Discussion participants — D. Dondurey, Z. Abdulaeva, L. Karahan, T. Jensen. *Iskusstvo kino*, no. 6, 1990: 3–8. (In Russian)
20. Razzakov, Fedor. *The death of Soviet cinema. Secrets of the behind-the-scenes war 1973–1991*. Moscow: Eksmo Publ., 2008. (In Russian)
21. Zhabskii, Mikhail. *Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle 1969–2005*. Moscow: Kanon+; ROOI “Reabilitatsiia” Publ., 2009. (In Russian)
22. Komm, Dmitrii. “Debtors and creditors: Russian genre”. *Iskusstvo kino*, no. 2 (2002): 93–103. (In Russian)
23. Fursov, Andrei. “Winter is near, and Others have already come. What kind of world is being built by the masters of the world game”. *Andrey Fursov. Dzen*. Accessed July 18, 2022. https://zen.yandex.ru/media/govoritfursov/zima-blizko-a-inye-uje-prishli-kakoi-mir-stroiat-hoziaeva-mirovoi-igry-andrei-fursov-630a6e345fd7420709e1cc12?fbclid=IwAR00ItOvABhhyh8lMri8qP2SUPYThbXrx-EkveAIX_b1UNDJbL1EhpMwLJk. (In Russian)
24. Monchakovskaia, Ol’ga. “Phenomenon of fantasy and genre evaluation criteria in the postmodern era”. In *Problemy istorii, filologii, kul’tury*, no. 19: 342–9. (In Russian)
25. Gusarova, Svetlana, and Konoplev, Mikhail. “Artistic-Conceptual and Compensatory Functions of the Fantasy Literary Genre”. In *Nauka i obrazovanie: Sokhraniia proshloe, sozdaem budushchee: sbornik statei VIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 15.03.2017*, ed. German Guliaev, 133–7. Penza: MTsNS “Nauka i prosveshchenie” Publ., 2017. (In Russian)
26. Prikhod’ko, Aleksei. “The Fantasy Genre in British Literature: Problems of Utopian Thinking”. PhD diss., Moskovskii gosudarstvennyi otkrytyi pedagogicheskii universitet im. M. A. Sholokhova, 2001. (In Russian)
27. Piliugina, Elena. “Postmodern in the format of the ‘New Middle Ages’”. In *Gumanitarnye issledovaniia v vostochnoi Sibiri i na dal’nem vostoke*, no. 1 (2016): 118–23. (In Russian)
28. Burlaka, Ludmila. “The image of the Middle Ages in postmodern culture”. PhD diss., Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. A. I. Gertsena, 2007. (In Russian)
29. Savitskaia, Tat’iana. *Culture of the electronic era*. Ekaterinburg: Izdatel’skie resheniia Publ., 2018. (In Russian)
30. Sakharnova, Kseniia. “‘The Book of Masters’: Heroes of Russian Fairy Tales in Disneyland”. *Informatsionnyi portal dlia professionalov kinobiznesa ‘Profisinema’*. Accessed June 15, 2022. <https://www.profisinema.ru/questions-problems/reviews/detail.php?ID=69936>. (In Russian)
31. Shakhnazarov, Karen. “Our market was taken over by the Americans. Here they are gone. What to do?” *Internet-portal ‘kino-teatr.ru’*. Accessed April, 25, 2022. <https://www.kino-teatr.ru/lifestyle/news/y2022/6-4/28329/?ysclid=lgv4ai0y9342085210>. (In Russian)

Received: March 16, 2023
Accepted: May 10, 2023

Author’s information:

Vitaly F. Poznin — Dr. Habil., Professor; poznin@mail.ru