

## ВОЗМОЖЕН ЛИ КИНОАВАНГАРД СЕГОДНЯ?

ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО В СССР И НА ПОСТСОВЕТСКОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ (1980–2000 гг.)

Павел Кузнецов  
Журнал „Сеанс“  
Санкт-Петербург

791.037/.038(470)  
7.037/.038(47)  
ID: 174297868

Памяти  
Сергея Добротворского

### Абстракт:

*В тексте анализируется явление русского киноавангарда, точнее именуемого термином „параллельное кино“. Устанавливается противоположность этого направления искусства „школе Тарковского“, отличие от традиционного пути аналогичных явлений на Западе и говорится о его связи с московским и петербургским андерграундом. Как выдающееся явление „параллельного кино“ упоминается московский и питерский „некрореализм“. Говорится о явлении „кинотеатр. Док“ как о реанимации киноавангарда в новом тысячелетии.*

### Ключевые слова:

*киноавангард, параллельное кино, некрореализм, „кинотеатр.Док“*

Удушение русского (и советского) авангарда в СССР 1930-е годы – литературного, живописного и кинематографического – положило конец целой художественной эпохе. Его представители были либо уничтожены, либо на долгие десятилетия загнаны в подполье, а само понятие „авангардного искусства“ применительно ко всем формам художественной деятельности в Советском Союзе было табуировано. Если в странах Восточной Европы в 1950-1970-е гг. (Чехословакия, Югославия, Польша) киноавангард был в той или иной степени возможен, то в СССР, из-за неизмеримо более

жестокое идеологическое диктата, о чем-то подобном не приходилось даже мечтать.

И хотя в послевоенном советском кино появляются абсолютно новаторские как по форме, так и по содержанию картины (фильмы Андрея Тарковского, Сергея Параджанова, Отара Иоселиани и др.), относить их к „киноавангарду“, разумеется, некорректно. Тем более, что, например, Тарковский относился более чем скептически к самой идее авангардистского, экспериментального искусства как таковой, к идее „поиска ради поиска“, усматривая в ней ложный эстетический эгоцентризм:

„Сама идея искания, поиска для художника оскорбительна. Она похожа на сбор грибов в лесу. Их, может быть, находят, а может быть, нет. Пикассо даже говорил: „Я не ищу, я нахожу“. На мой взгляд, художник поступает вовсе не как искатель, он никоим образом не действует эмпирически („попробую сделать это, попытаюсь то“). Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира... Я отвергаю идею эксперимента, поисков в сфере искусства. Любой поиск в этой области, все, что помпезно именуют „авангардом“, - просто ложь“ (Тарковский, А. 1987: 8)

В устах режиссера, которого некоторые критики на Западе, начиная с „Иванова детства“ именовали экспериментатором №1 в советском кино, это высказывание звучит, на первый взгляд, странно и кажется полемическим заострением. Достаточно вспомнить какими мучительными были именно *поиски* адекватной формы в таких картинах как „Зеркало“ или „Сталкер“. Однако в контексте всего творчества Тарковского с его тяготением к высоким классическим образцам–идеалом художника для него были Леонардо, Бах, Толстой – неприятие „авангарда“ и, в частности, большинства фильмов Сергея Эйзенштейна, вполне понятно. Но не подлежит сомнению, что творчество Тарковского исключительно важно для постсоветского кинематографа – в том числе и для тех, кто не принимал и по тем или иным соображениям отталкивался от его эстетики и мироощущения. Тарковский, уникальным образом сочетавший новизну изображения с традиционными гуманистическими и религиозными ценностями – одновременно символ, точка отсчета, объект восторженного поклонения и столь же яростного ниспровержения режиссеров и критиков второй половины 80-х – начала 90-х. По аналогии сакраментальной „достоевщине“ возникает неологизм „тарковщина“, о которой ведутся ожесточенные споры. С одной стороны его творчество порождает целую школу тогда еще молодых режиссеров – Александра Сокурова, Константина Лопушанского, Александра Кайдановского, с другой -- для первой волны киноавангарда( „параллельное кино“) с его онтологическим иммо-

рализмом Тарковский и „тарковщина“ – скорее объект или ниспровержения или пародирования.

Довольно существенно, что сам термин „киноавангард“ при его появлении в середине 1980-х гг. практически не использовался. Его заменил термин „параллельное кино“, противопоставлявшее себя не только советскому „большому стилю“, но и „авторскому кино“ (фильмы Абдрашитова, Германа, Муратовой), которое по-прежнему с большим трудом пробивалось на экраны:

„История „параллельного кино“ в СССР во всем отличалась от традиционного пути аналогичных явлений на Западе. Во-первых, вплоть до начала 1980-х гг. его попросту не было, да и быть не могло – в то время как в Америке и Европе имело уже древнюю (по меркам молодого искусства) историю: с разнообразием направления и собственными классиками. Во-вторых, группы независимых и их эстетика возникали в мировых кинематографиях как проявление принципиально художественных разногласий с очередной сложившейся эстетической системой; в то время как у нас, в „параллельное кино“ шли по причине полной невозможности пробиться в „большой кинематограф“... Об этом различии говорит также и принятое у нас обозначение явления: никогда „независимое кино“ на Западе не могло быть названо „параллельным“, именно потому что оно как раз было „перпендикулярным“ мейнстриму“, (Новейшая история отечественного кино, 1987-2000: 371).

Настоящим рождением „параллельного кино“ стала середина 1980-х гг., когда одновременно в Москве – братья Игорь и Глеб Алейниковы (основатели журнала „Cinefantom“), а в Ленинграде – некрореалисты стали демонстрировать свои короткометражки, вызвавшие скандальные реакции и публикации и критики.

В Москве в ноябре 1987 года открылся первый фестиваль „Cinefantom Fest“, где участвовали как москвичи, так и питерские некрореалисты во главе с Евгением Юфитом. Фестиваль шокировал даже искусственную публику, а через два года он был проведен в Ленинграде (Новейшая история отечественного кино -а, 1987-2000: 373).

Несомненно, некрореалисты имели наибольший резонанс. Темы абсурда, смерти, макабра, ужаса, патологии повседневного существования, абсолютно невозможных в советском искусстве, в их подпольно снятых короткометражках получили впечатляющее выражение. В это время ар-

сенал параллельного кино – бракованная пленка, любительские камеры, друзья, коллеги и подруги в качестве актеров.

Один из лучших российских кинокритиков и киноведов Сергей Добротворский напишет об этом так: „Провокация, эпатаж, шок сопровождают легализацию некрореализма... В Ленинградском Доме кино ожесточенная дискуссия развернулась в зале еще до конца просмотра. Возмущенное большинство требовало немедленных и жестких санкций. Самые терпимые рекомендовали рассадить авторов по психбольницам. Некрореалисты же, анонимно устроившись в первых рядах, горячо поддерживали недовольных, выкрикивая что-то вроде: „Такое искусство народу не нужно!“ (Добротворский, 2001: 82)

Названия короткометражек красноречиво свидетельствовали сами за себя: „Санитары-оборотни“, „Вепри суицида“, (Евгений Юфит), „Мочеубийцы-труполовы“ (Андрей Мертвый), „Тупые губы“ (Константин Митенев) . Говоря языком аналитической психологии все параллельное кино, и некрореализм в первую очередь --наряду с литературным андеграундом и рок- музыкой - были мощным выбросом на поверхность десятилетиями подавляемого „коллективного бессознательного“. Как и положено авангардистам, они - по ту сторону морали, гуманизма, „тарковщины“ и „достоевщины“, советскости и антисоветскости одновременно. Если для московского киноандеграунда по преимуществу характерна тотальная ирония, „стеб“, высмеивание всего и вся, прежде всего штампов советского искусства – в этом смысле они во многом вписываются в „московский концептуализм“, получивший свое наибольшее выражение в живописи и литературе (Илья Кабаков, Эрик Булатов, Владимир Сорокин, Дмитрий Пригов и т.д.), то питерские некрореалисты – при откровенно пародийной эстетике --квазисерьезны, brutальны, „ужасны“, это своеобразная игра в „кинематограф жестокости“. Их юмор всегда – черный, смех – на грани макабра, абсурд – на грани патологии. Многие некрореалисты выступают как фотографы и художники: их известность выходит далеко за пределы страны, их приглашают на соответствующие международные фестивали; хэппенинги, выставки фотографий и живописи проходят во многих европейских странах. Пресыщенная западная публика и критика в восторге аплодирует brutальному советскому авангарду, чья „варварская“ тематика значительно превосходит собственно художественные достоинства.

Своего пика московский концептуализм и некрореализм достигают на рубеже 1990-х гг., когда подпольные режиссеры снимают свои первые работы в условиях государственного кинопроизводства - это „Рыцари под-

небесья“, „Папа умер дед Мороз“ Евгения Юфита и „Здесь кто-то был“, „Трактористы-2“ братьев Алейниковых. Однако, как это часто случается, пик популярности становится началом заката параллельного кино, который в ближайшие годы приведет его к почти полному исчезновению.

Как только „параллельщики“ начинают работать в условиях государственного производства их работы больше теряют, чем приобретают, и разочаровывают даже своих поклонников как это произошло с фильмами „Здесь кто-то был“ и „Трактористы-2“: „Для авангардного жеста „Здесь кто-то был“ недостаточно радикален, в качестве „обычного“ кино лента кажется ученической претензией. Фильм не радует ни авангардистов, ни традиционалистов, и это наихудший поворот дела: „честный провал“ был бы предпочтительнее столь межеумочного результата“ (Новейшая история отечественного кино - 6, 1987-2000: 80).

Это написано о московском андеграунде, но еще в большей степени то же самое можно отнести и к питерскому некрореализму. Почти аналогичные реакции вызывают работы Евгения Юфита „Рыцари поднебесья“ и „Папа, умер Дед Мороз“, сделанные на киностудии „Ленфильм“: „Прежний некрореализм был нагл, брутален, и, несмотря на декларативную замогильность, поразительно жизнерадостен... „Папа, умер Дед Мороз“ -- конец некрореализма хотя бы потому, что, подобно собственным героям, то и дело выбивающими у себя из-под ног опору и повисающим в вычурных позах, Юфит спрыгнул со своего надежного постаменты – продуманной установки на скандальное низпровержение устоев ( допускаю, что акция носила недобровольный характер – просто устоев больше не осталось)“, – подведет итог С. Добротворский в статье с характерным названием „Папа, умер некрореализм“ (Добротворский, 2001: 82).

В самом деле, когда все устои рухнули, табу преодолены и ниспровергать больше нечего, андеграунд теряет под собой почву. Эпатаж, провокация, крайние формы насилия уже не вызывают адекватного эстетического воздействия.

Другая проблема заключалась в том, что одновременно с крушением Советского Союза начинается тотальный спад кинопроизводства как такового. К середине 1990-х гг. почти исчезает не только „мейнстрим“ и „артхауз“ (одним из исключений будет Александр Сокуров в тяжелейших условиях с маниакальным упорством продолжающим выпускать картину за картиной), но даже качественное жанровое кино. Именно в это время параллельно кино прикажет долго жить вместе „с той самой системой, параллельно которой он сам себя осознает. Наступит такое время, когда

в роли „независимых” вынуждены окажутся все, кто делал и собирается делать кино“ (Новейшая история отечественного кино – а, 1987-2000: 73).

Всеобщая эйфория продлилась совсем недолго: эпоха свободного предпринимательства быстро все расставила на свои места. Если в 1992 году вторая киностудия страны „Ленфильм“ выпустит 78 фильмов, то уже к 1996 году кинопроизводство практически остановится. Именно этот год станет критическим. Студия выпустит всего одну полнометражную картину, а о параллельном кино уже мало кто будет вспоминать (Новейшая история отечественного кино – а, 1987-2000: 351)

История советского и постсоветского „параллельного искусства“ в очередной раз демонстрирует старую истину: для возникновения „авангарда“ (или андеграунда) необходимо не просто наличие „мейнстрима“ как такого, но его полное доминирование. Авангард – это всегда бунт, восстание, мятеж, но если власть отсутствует, бунт бессмысленен или невозможен. Против кого восставать? Кому бросать вызов? Кого оскорблять или пародировать?..

В новом тысячелетии нефтяной бум и шальные нефтедоллары свалившиеся на Россию, помимо всего прочего, породили колоссальный рост кинопроизводства. Достаточно упомянуть, что если в 2004 было создано 75 игровых картин, в 2005 – 85, то в 2006 их число перевалит за сотню, не считая телевизионных и документальных фильмов (Сеанс, 2005: 6). Вновь расцвели все жанры – от убойных блокбастеров вроде „Ночного“ и „Дневного дозоров“, спродюсированных главным телеканалом страны, до серьезных авторских фильмов, имевших резонанс на известных международных фестивалях. Казалось бы, ничего не предвещало реанимации параллельного кино. Но, тем не менее, она произошла совершенно закономерно, получив название по фестивалю „кинотеатр.doc“, который, в свою очередь, явился следствием появления „новой драмы“ объединившими молодых драматургов и режиссеров. Если есть „власть“, то бунт – раньше или позже – неизбежен. Если наличествует официозная или массовая продукция – ждите появления андеграунда.

Что такое „новая драма“ и „кинотеатр.doc“? В старину их бы назвали простым словом „натурализм“, который всегда и везде приходил на смену академизму, классицизму или исчерпавшему себя символизму. Сегодня же этот феномен описывается так: Это „не столько техника *verbatim* и разрушение „четвертой стены“ в театре, сколько сама реальность, зафиксированная в режиме *online*“ (Новая драма, 2008).

Новая драматургия в режиме online – в своем роде двойная оппозиция: с одной стороны, традиционному психологическому театру, с другой – театру буржуазному, коммерческому, гламурному, который пышно расцвел на постсоветском пространстве в 1990-2000-е годы. Все новое старо, как мир. На сцене опять герои-маргиналы другого поколения, аутсайдеры, люмпены и босяки, жизнь социального дна, предельный „документализм“, уличная лексика, в первую очередь, ненормативная – все это отличительные черты как „новой драмы“, так и „кинотеатра.doc“.

Изначально „кинотеатр.doc“ – это опять-таки (точно так же, как и „параллельное кино“ 1980-х) полулюбительские короткометражки, документальные или квазидокументальные, в большинстве своем не выходящие за рамки лабораторных экспериментов. Игровые же фильмы делаются с минимальным бюджетом и друзьями или непрофессионалами в качестве актеров. Правда, в отличие от тех же некрореалистических опусов, они как будто не объединены никакими общими идеями. На самом же деле сверхзадача Кинотеатра.doc весьма амбициозна: выйти на новый уровень отображения реальности, повысить градус „киноправды“, утраченной или недоступной для „большого кино“. В этом смысле перед нами ни что иное, как попытка повторения знаменитого „Синема – верите“ появившегося на рубеже 50-60-х годов и связанного с группой „французских кинематографистов во главе с режиссером Ж.Рушеми социологом Э.Мореном по аналогии с „кино-правдой“ Дзиги Вертова“, оказавшего существенное влияние на мировое документальное и игровое кино.

Разумеется, о каком бы то ни было влиянии говорить рано. „Кинотеатр.doc.“ делает пока первые шаги, имея как восторженных поклонников, так и столь же жестких критиков. В любом случае художественные результаты в подавляющем большинстве пока не соизмеримы с авторскими претензиями.

Неизбежный выход кинотеатра.doc из андеграунда на большую сцену, в первую очередь, в лице драматургов братьев Пресняковых вместе с режиссером Кириллом Серебрянниковым, существенно меняет общую ситуацию. Серебрянникову удастся поставить во МХАТе два скандальных спектакля по пьесам молодых драматургов: сначала „Терроризм“, а затем и наиболее известную пьесу „Изображая жертву“, которая будет иметь большой успех на Западе и превратится в одноименный фильм Серебрянникова (2006), ставшим главным кинособытием года (главные призы национального фестиваля „Кинотавр“ в Сочи и кинофестиваля в Риме). Скандальный успех пьесы и фильма неудивителен: на первый взгляд, это типичная „новая драма“ (герой – маргинал, ненормативная лексика и т.

д.), под которой проглядывает традиционная „хорошо сделанная“ пьеса с завязкой, интригой, кульминацией и развязкой, история современного Гамлета, пародирующая трагедию Шекспира.

Пример этого успеха демонстрирует в очередной раз старый архетип: как только андеграунд обращается к широкой публике, он так или иначе вынужден вливать новое вино в старые мехи, что справедливо и для большинства аналогичных работ, вышедших из „кинотеатра.doc“ („Эйфория“ Ивана Вырыпаева и „Девочки“ и „Все умрут, а я останусь“ Валерии Гай Германики и тд). Новые (весьма относительно) герои, новые пласты жизни, новый язык (забытый старый) и более или менее традиционная кинематографическая форма.

История как параллельного кино 1980-1990-х, так и „кинотеатра.doc“ 2000-х провоцирует вопрос: возможна ли „новая волна“ в кинематографе XXI века вообще, как, скажем, это было с французской „новой волной“ в 1960-е, или в 1990-е с датской „Догмой“? Увы, на сегодняшний день ответ однозначно отрицателен. Подобно тому, как работы одиночек – например ранние фильмы Александра Сокурова „Скорбное бесчувствие“ или „Дни затмения“ были неизмеримо более радикальным и сильным художественным высказыванием, нежели полнометражные работы авторов параллельного кино, точно так же такие картины Алексея Балабанова как „Про уродов и людей“ или „Груз-200“ неизмеримо радикальнее фильмов „кинотеатра.doc“.

## Литература

- Добротворский, С. (1991) Весна на улице, Морг. *Искусство кино*, № 9.
- Добротворский, С. (2001) *Кино на ощуп*, Санкт-Петербург.
- Тарковский А. (1987) Интервью. *Литературная газета*, №12, с. 8.
- Новейшая история отечественного кино-а (1986–2000) *Новейшая история отечественного кино*, Санкт-Петербург, Т. 4.
- Новейшая история отечественного кино-б (1986–2000) *Новейшая история отечественного кино*, Санкт-Петербург, Т. 5.
- Новая драма (2008) *Новая драма (пьесы и статьи)*, Санкт Петербург.
- Сеанс (2005) *Сеанс*, № 19-20.



## IS IT POSSIBLE TO CREATE AVANT – GARD FILM TODAY?

### *Summary*

---

*This paper analyses the Russian avant-garde film which, due to a fierce ideological pressure, remained underdeveloped, unlike to the similar movements in the West or some other countries of the Eastern Block. The very notion 'avant-garde film' in Russia hasn't got its theoretical reception; so, it was replaced by the term 'parallel film'. The author underlines the sharp distinction between this movement and the School of Tarkovsky, which is according in some Western resources, and having in mind its traditionalism, unjustifiably called "experimental"; it is also opposed to so-called 'grand film' and 'authorial film'.*

*It is determined that 'the parallel film' was born in the mid eighties, when the brothers Igor and Galeb Aleinikov in Moscow, and necrorealists in Leningrad started to project their short-length films, that provoked scandalous reactions, both with the critiques and audience. The style of a new film movement is inspired by the themes of absurd, death, horror, pathology of everyday life, and as it is the case with all avant-garde movements, following the courses outside the canonized movements of Tarkovskianism, Dostoevskiansm and Sovietism and Anti-sovietism. What connects the Moscow conceptualism (with its greatest achievements in literary and art works of I. Kabakov, E. Bulatov, D. Prigov and Sorokin) and this new film movement – is the idea of irony and ridiculing all forms of Soviet modeling of reality*

*Necrorealism was blooming at the beginning of 1920s in the works Knights of Heaven, Darkness, Santa Claus is Dead, by Yevgeni Yudif and Someone was there and Traktoroisti 2 by Aleinikov brothers. But, the rise marked the beginning of the fall too, which the critic S. Dobrotvorski picturesquely called – "Dad, necrorealism is dead!". Actually, the fall was inevitable due to the very nature of avant-garde which, under the circumstances of canons and barriers destruction, loses the power of its poetics based on denying and challenging. The author calls 'new drama' and 'kino theatre Dok' – a new form of avant-garde film, the avant-garde of a new millenium, which is, by its 'naturalistic-documentary' style, juxtaposed to the overall 'mainstream' cinema production of contemporary Russia.*