

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

УДК 791.43.067;2:008:37

на правах рукописи

АБИШЕВ СЕРИК ЕРЖАНОВИЧ

«Независимое кино» как альтернативная тенденция в современном казахском игровом кино (1988-2019)

6D040600 – Режиссура

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
доктор PhD Ергебеков М.;

Зарубежный научный консультант:
доктор PhD, Климова О.

Республика Казахстан
Алматы, 2022

ОПРЕДЕЛЕНИЯ.....	3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ.....	4
ВВЕДЕНИЕ.....	5
1 ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИГРОВОГО «НЕЗАВИСИМОГО КИНО» В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ.....	13
1.1 Становление и развитие «независимого кино» в контексте мировой кинорежиссуры.....	13
1.2 Творческая независимость в кино: создание авторского режиссерского стиля как определяющего признака независимого кино.....	25
Выводы по 1 разделу.....	49
2 НЕЗАВИСИМОЕ ИГРОВОЕ КИНО КАЗАХСТАНА КАК КЛЮЧЕВОЙ МЕХАНИЗМ КИНОИНДУСТРИИ.....	51
2.1 Независимые студии в формировании ключевых механизмов функционирования киноиндустрии.....	51
2.2 «Казахская новая волна» как феномен независимого кинематографа Казахстана.....	67
Выводы по 2 разделу.....	78
3 АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИГРОВОМ КИНО КАЗАХСТАНА.....	80
3.1 Коммерческое независимое кино и социальный кинематограф как альтернатива авторскому режиссерскому кино.....	80
3.2 «Партизанское кино» как альтернативная тенденция в казахском игровом кинематографе.....	100
Выводы по 3 разделу.....	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	115
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	122
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	129

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В данной диссертационной работе используются следующие термины с соответствующими определениями:

Арт-синема – киноведческий термин для обозначения фильмов как произведений искусства, во главе которого стоит авторское кино.

Indie-кино – (сокращение от английского «independent» – независимый) термин «indie» является антонимом массовой культуры и имеет схожие черты с андеграундом. Термин обычно употребляется по отношению к явлениям в современном кино, стремящимся не быть частью коммерческого мейнстрима, быть совершенно независимыми от потребностей, представлений и ожиданий потребителей. Отличительной чертой является упор на свободное выражение, художественную составляющую творчества и отказ от становления частью массовой индустрии развлечений, шоу-бизнеса. Деятели indie-культуры работают без поддержки большой киностудии или других источников крупного бюджета.

Независимое кино – это кино, не зависящее от финансовых и производственных принципов сложившейся официальной системы, выражающее альтернативное для этой системы понимание объектов изображения (человек, общество, процесс) и ставящее своей целью реализацию творческого потенциала его создателей без какого-либо стороннего вмешательства в идейно-художественный замысел.

Новая волна – общий киноведческий термин, существующий также в других видах искусства (театр, музыка, и некоторые др.) для условного обозначения резкого обновления в эстетике киноязыка (а также того или иного вида искусства.) Обладает национальными характеристиками и признаками («Французская новая волна», «Казахская новая волна», и др.).

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

ВГИК – Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова

в.т.ч. – в том числе

г., гг. – год, годы

и т.д. – и так далее

СССР – Союз Советских Социалистических Республик

ТПО – творческо-производственное объединение

США- Соединенные Штаты Америки

ВВЕДЕНИЕ

Краткая характеристика диссертационной работы

В диссертационной работе исследуется одно из ключевых явлений мировой кинокультуры – независимый кинематограф как альтернативная тенденция в контексте развития казахского игрового кино в период с 1988 по 2019 гг. Данная докторская диссертация направлена на раскрытие триады концепта «независимости кино» в трех аспектах: экономическом, социально-протестном и художественно-творческом.

Актуальность темы исследования

Независимое кино – движение получившее свое название и определение в кинематографии США, обрело популярность в других странах и активизировало развитие и формирование оригинальных национальных школ кинематографии (кино Польши, кино Чехословакии, кино Венгрии, кино Японии, Китая и др.). Эволюция независимого кинематографа, берущий свой старт с момента зарождения американской студийной системы как противовес коммерческому продукту, в итоге стала знаковым примером альтернативной тенденции с использованием новых изобразительных приемов и методов киноязыка.

Специфика развития казахского игрового кинематографа указывает на тот факт, что процесс развития независимого кинодвижения на сегодняшний день уже имеет свою историю, отличительные особенности и оказывает влияние на изменение отношения к кинопроизводству, к киноязыку, к авторским способам отображения реальности. Кроме этого, независимое кино Казахстана играет ту же роль, что и в других странах, в становлении национального кинематографического стиля, узнаваемого в мировом кинопространстве.

Процессы в казахском кино последних лет – кинофестивали, круглые столы, форумы, киноклубы, конференции ярко демонстрируют то, что режиссеры остро чувствуют необходимость обновления, как в вопросах производства, так и в изобразительно-содержательной форме фильма.

За прошедшие десятилетия независимости киноиндустрия Казахстана сумела сформировать течение, жизнеспособное как в плане творческого поиска, так и в плане автономного существования в отрыве от доминирующего фарватера кинопроизводства.

Независимый кинематограф современного периода сформировался во многом благодаря первым частным (кооперативным) студиям конца 1980-х начала 1990-х годов, и данная взаимосвязь сегодня очевидна, но требует более детальной научной акцентуации.

Успехи современного независимого кинематографа, равно как и его проблемы, берут свое начало в вышеуказанный период, что требует пристального внимания к причинно-следственной связи во избежание повторения формирования негативных для направления тенденций.

Независимый кинематограф Казахстана развивается сегодня в достаточно тесной взаимосвязи и с глубоко национальным, и с общемировым культурным

и кинематографическим контекстом, что делает принципиально важным вопрос его анализа с позиций исторической и художественной ценности.

Развивая свой производственный и дистрибуторский инструментарий независимое кино Казахстана сегодня не только сосуществует, но и периодически вступает в коллаборации со структурами официального кинопроизводства, что приводит к появлению специфического кинопродукта, нуждающегося в тщательном анализе на предмет художественной ценности и рентабельности.

Независимое кино Казахстана сумело создать почву для появления принципиально нового для нашей страны кинематографического явления, вобравшего в себя колоссальный объем производственного опыта и художественных традиций как отечественной, так и мировой киношколы – «Партизанского кино», еще не получившего серьезного исследовательского анализа и полного научного осмысления.

Таким образом, современный независимый кинематограф Казахстана успешно развивается в трех (зачастую взаимоисключающих) направлениях: массовом зрительском, сугубо остросоциальном и авторском, что требует детального изучения ключевых характеристик и тенденций каждого из них для максимально полного понимания процесса в целом.

Мы становимся свидетелями назревшей необходимости изучения явления малобюджетного независимого кино Казахстана как феномена, достигшего серьезных качественных и количественных показателей.

Тема диссертационной работы созвучна государственным программам, а именно Национальному проекту «Ұлттық рухани жаңғыру» (Направление – 3. Тәуелсіздік ұрпақтары, пункты – 1. Развитие казахстанской идентичности и интеллектуального потенциала; 4. Популяризация отечественного культурного продукта).

Степень изученности темы

Независимое кино с момента появления является объектом разностороннего изучения со стороны как киноведов и критиков, так и представителей индустрии кино. Разносторонность и непредсказуемость направлений развития независимого кино предоставляет богатый выбор тем исследований для специалистов, и его значительная национальная и страновая специфика позволяет нам использовать широкий диапазон методов исследований. Теоретическими основами данной диссертации стали исследования теоретиков киноязыка, труды, в которых проводились исследования независимого кинопроизводства в мировой кинематографии следующих авторов: О. Аронсон, Р. Барт, В. Виноградов, Ж. Делез, Ж. Деррида, М. Каган, О. Кривцун, Ж.-Ф. Лиотар, Ю. Лотман, К. Разлогов, М. Фуко, А. Хренов, В. Шестаков, М. Ямпольский. В отечественном киноведении исследования базируются на работах по истории казахского кино таких авторов, как Б.Р. Ногербек, Г. Абикеева, И. Смаилова, а также на аналитических работах кинокритиков О. Борецкого, О. Малышевой, К. Кадырбаева, Г. Байжановой, Д. Мостового, А. Поршневой, Е. Лумпова и др.

В диссертационных работах и монографиях Б.Р. Ногербека, Г. Абикеевой, Н. Мукушевой, И. Смаиловой, М. Ергебекова, Г. Кобек, Б. Б. Ногербека, А. Айдар, А. Машуровой и др. четко структурированы и детально разобраны все этапы развития казахского игрового кино эпохи независимости и выведены три ключевые ступени, предшествовавшие нынешнему этапу развития: новая волна, постволновцы и поколение независимости. Независимое кино Казахстана также рассматривается М. Смагуловым, А. Левской, Р. Нугмановым и др.

За последние двадцать лет были написаны много научных трудов зарубежных исследователей, в которых рассматриваются различные аспекты независимого кино в страновом, социально-политическом и содержательном контексте. Турецкий исследователь Бироль Акгюль и Седа Гокдемир [1] утверждают, что независимое кино – это концепция, используемая для фильмов, которые отделены от студийной системы, с небольшим бюджетом и вне повествовательных стратегий мейнстримного кино. Из-за его экономической организации независимое кино, противостоящее классическому нарративному кино, можно рассматривать как культурную борьбу против гегемонии с точки зрения его подхода к кино. В диссертационной работе китайского исследователя Тингтинг Сонг [2] констатируется, что за время развития китайского независимого кино в Китае образовалось два вида независимого кино: андеграундное кино, которое производится без официального разрешения и не может распространяться в Китае, и фильмы, которые легально производятся небольшими частными кинокомпаниями и распространяются на внутреннем кинорынке. В своей диссертационной работе «Культурная интерпретация южнокорейского независимого кинодвижения (1975-2004)» Нохчул Пак [3] предлагает альтернативную перспективу, с помощью которой можно рассматривать создание национального независимого кино как фундаментальное взаимодействие между местными популярными дискурсами и новыми волнами международного кино. В своей диссертации Кайл Майнер [4] поднимает вопросы о том, что означает «независимость» в современном и все более цифровом кинопроизводстве, а также о том, как зрителей просят воспринимать и понимать социально-политически ангажированные фильмы через эстетику, производственный нарратив и выставочный контекст. В работе Седых И. А. [5] проводится анализ деятельности крупных и независимых кинокомпаний России, и показывается, что практически все снятые фильмы имеют господдержку, и выделяет мысль о том, российский кинематограф в целом, и в частности независимое кино является мощным культурно-пропагандистским инструментом. Дэвид Ландей [6] демонстрирует на примерах, что кинозрители жаждут интересных, хорошо продуманных историй, и пока независимые компании сосредоточены на удовлетворении этого критерия, они могут увеличить шансы своих фильмов пересечь границу мейнстрима, а не полагаться на подбор актеров из списка лучших, нанимать известных режиссеров и проводить дорогостоящие маркетинговые кампании как крупные студии.

Таким образом, становится все более очевидным, что в современном культурном пространстве Казахстана существует противоречие между бурно протекающими кинопроцессами и недостаточной степенью их осмысления в отечественном киноведении.

Гипотеза исследования

Позиционирование казахского независимого кино в пространстве мирового независимого кинематографа, осмысление происходящих в нем организационно-экономических, социально-контекстуальных и художественно-эстетических процессов позволит выработать механизмы стимулирования независимого малобюджетного кино, что, в свою очередь, будет способствовать эффективному раскрытию креатива талантливых молодых режиссеров и, тем самым, всестороннему развитию игрового кино Казахстана.

Объект исследования – независимый кинематограф Казахстана как интегративный феномен мирового независимого кино.

Предмет исследования – творчество режиссеров независимого кинематографа, факты и явления современного отечественного кинопроцесса, способствующие или противостоящие развитию независимого кинематографа в Казахстане.

Цель исследования – определение специфики и значения независимого движения в казахском игровом кино и выявление альтернативных тенденций в современном кино Казахстана.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- раскрыть понятие независимого кинематографа на примере движения «Indie-кино» в американском кинематографе;

- Определить и структурировать характерные черты национальных «новых волн» в мировой кинематографии, а также проанализировать создание авторского режиссерского стиля как определяющего признака независимого кино.

- Раскрыть роль независимых студий в формировании ключевых механизмов функционирования киноиндустрии и исследовать особенности казахстанского кинопроизводства начала 90-х годов прошлого столетия, выявив роль независимых студий.

- Используя метод компаративистики определить значение творчества казахской новой волны в отечественном независимом кинодвижении как феномена.

- Проанализировать и систематизировать роль авторских и коммерческих игровых фильмов в формировании нового киноязыка и киноидентичности в современном казахском кино.

- Выявить и инкорпорировать основные направления и тенденции партизанского кино и их влияние на отечественную кинокультуру.

Методологическая база исследования

Методологической основой работы является системный подход, использованный в работах зарубежных и отечественных ученых как Джейн

Стоукс [7], Андрас Балинт Ковач [8], Джилиан Роус [9], Берис Гаут [10], Бауыржан Ногербек [11], Гульнара Абикеева [12] Инна Смаилова [13] и др. с применением следующих методов:

- семиотико-герменевтический метод, обеспечивающий знаковый подход к теоретическим текстам и его герменевтическое осмысление;
- проблемно-логический метод, позволявший расчленивть главную проблему на ряд более узких проблем, каждая из которых рассматривается в логической последовательности, и выделить основные концептуальные положения «независимое кино» в контексте киноведческого знания;
- комплексного анализа развития производства независимого движения кинематографистов в казахском игровом кино;
- историко-киноведческого анализа мирового и казахского кинопроцесса, исследующий основные этапы формирования независимого движения в мировой кинематографии и в казахском игровом кино;
- метода компаративистики, который охватывает направление казахской новой волны, авторского кино нулевых и «партизанского» кинодвижения;
- проблемного подхода, который рассматривает вопрос поиска новых форм кинопроизводства и стимулирования малобюджетного кино;
- метода интервьюирования с действующими кинематографистами для раскрытия авторского видения произведений и выявления особенностей субъективного восприятия режиссерского стиля;
- творческого эксперимента в области создания независимого малобюджетного фильма для выявления «партизанского кино» как альтернативной тенденции.

Кроме того, в диссертационной работе использованы такие общенаучные методы как анализ и синтез, анализ исторического и логического.

Научная новизна работы, учитывая ее актуальность, выражается, прежде всего в первой в отечественной искусствоведческой науке комплексной попытке подвергнуть всестороннему анализу тенденции, явления, фильмы, специфика художественного творчества, режиссерский почерк авторов независимого кинематографа Казахстана.

Научная новизна работы может быть раскрыта посредством формулировки следующих результатов исследования:

1) Подробно изучены и проанализированы истоки и предпосылки зарождения независимого кинематографа на примере становления Indie-кино и специфики ее формирования.

2) Диссертантом были определены особенности развития киноязыка при формировании авторского режиссерского стиля как определяющего признака независимого кино на примере «новых волн» в мировом кинематографе.

3) Всесторонне проанализирована многогранная деятельность первых независимых киностудий Казахстана, исследованы процессы их производственной активности и художественные результаты, а также положительные и отрицательные тенденции, сформировавшиеся в ходе деятельности первых независимых студий.

4) Установлен факт корреляции между хронологическими рамками существования независимого кинематографа Казахстана и его вовлеченностью в мировой и национальный художественный контекст развития кинематографа на примере «казахской новой волны» как феномена независимого кинематографа Казахстана.

5) В результате анализа современного независимого игрового кино Казахстана, на примере фильмов автор выявил генерацию нового киноязыка и киноидентичности. Установлены их базовые принципы, наиболее удачные художественные приемы и ключевые представители.

6) На основе метода эксперимента впервые в истории отечественного киноведения изучено как феномен и подвергнуто внимательному разбору движение «Партизанского кино», как пример симбиоза мировой и отечественной кинокультуры, форм его производства и художественной выразительности.

Научная новизна данной диссертации также заключается в том, что впервые проводится комплексный анализ независимого казахского кино в исследовательском (анализ направлений и фильмов), а также в практическом ключе – с опорой на собственный опыт работы автора диссертации в качестве продюсера, режиссера и соавтора «партизанского движения» независимых кинематографистов Казахстана.

Эмпирической базой диссертационного исследования явились произведения, которые охватывают период от зарождения независимого кинематографа в странах его становления – с 60-х годов XX века до современного момента и независимое кино Казахстана в период с 1988 по 2019 гг. Для последнего хронологической точкой отсчета принята лента Рашида Нугманова «Игла» (1988).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Становление Indie-кино в американском кинематографе как оппозиция основному кинопроизводству крупных студий в начале 60-х годов прошлого столетия дало начало современному независимому кино в мировой кинематографии. С его подачи стало развиваться интеллектуальное, авангардное, жанровое малобюджетное кино как искусство, находящееся в поисках своего уникального киноязыка. Какие эстетические качества отличают? Организационно-Экономические, социально-контекстуальные

2. Такие характерные компоненты французской новой волны, а также других национальных волн: «рассерженные» (Великобритания), новые волны восточной Европы и Латинской Америки такие как отказ от декораций и съемок в павильонах, предпочтение работать с непрофессиональными актерами, съемки в реальных интерьерах, эксперименты с визуальным нарративом, фокус на форму определили становление малобюджетного независимого кино в мировом масштабе. Мировой независимый кинематограф 1970-х годов имеет свое новое отличие, связанное с развитием социального направления. В этом большую роль сыграл манифест «Четвертого кинематографа», суть которого сводится к приближению искусства к

насушным проблемам человека, сознательный отказ от эстетизации киноязыка в пользу остросоциальных, насущных и даже бытовых проблем человека.

3. В казахском игровом кинематографе определение «независимого кино» напрямую связано с перестроечным периодом конца 1980-х и последовавшей за ней политической независимостью начала 1990-х годов. Специфика кинопроизводства этого времени связана с переходом кинематографа от государственного сектора к частному, производящих независимые кинокартины. Ведущую роль в развитии движения независимого кино сыграла киностудия «Катарсис».

4. В истории казахского игрового кинематографа движение «независимое кино» связано непосредственно с феноменом «казахской новой волны», которая в свою очередь была представлена главным образом фильмами молодых режиссеров-выпускников ВГИКа (мастерской Сергея Соловьева), кинолентами режиссеров-дебютантов, а также картинами кинорежиссеров среднего поколения, снятых на частных киностудиях. Казахское независимое кино обязано новой волне главным образом, социально-контекстуальными сдвигами сюжетов и тем, что в конечном счете сформировало узнаваемый киноязык.

5. Новая киноидентичность в современном казахском игровом кино присуща и коммерческому, и социальному кинематографу независимых частных киностудий, которые сформировали альтернативный ландшафт национального кино. Ключевым элементом этой тенденции стали актуальная проблематика и внятное авторское высказывание, где акценты сделаны на узнаваемости драматических коллизий, логичном, четко продуманном драматургическом развитии историй и правдоподобном конструировании экранной реальности без применения высокохудожественных приемов или «украшательств» псевдоавторского кино.

6. Комплексное исследование движения «партизанского кино», установило, что причиной его возникновения стал дисбаланс между государственной поддержкой молодых кинематографистов и финансированием крупных заказных проектов. Теоретическую разработку манифеста и ведущую роль в деятельности «партизанского кино» сыграл кинорежиссер и сценарист, лидер направления Адильхан Ержанова «Партизанское кино» просуществовало с 2011 по 2017 годы, в активе этого движения 8 фильмов, которые дали существенный импульс дальнейшему развитию современного независимого кино Казахстана.

Теоретическое и практическое значение исследования

Теоретическое и практическое значение исследования определяется тем, что материалы докторской диссертации, научные выводы и результаты могут быть использованы в последующих исследованиях, касающихся аспектов независимого кино Казахстана, а также могут быть применены при разработке учебных дисциплин: «История казахского кино», «Современный кинопроцесс», «Кинопроизводство» и др., а также в качестве основы при подготовке курса лекций, учебных и учебно-методических пособий по кинопроизводству

независимых малобюджетных фильмов, а также в качестве руководства для использования отечественными режиссерами в процессе создания независимых фильмов.

Апробация работы и внедрение результатов

Основные положения и результаты диссертационной работы были презентованы на международных научно-практических конференциях, публиковались в виде научных статей в специализированных журналах, в том числе в международных индексируемых научных изданиях.

Список публикаций по теме диссертации:

1. Абишев С. Е. Становление Indie-кинематографа в США // Вестник, серия искусствоведения, КазНУ им. аль-Фараби, Алматы 2017. – С. 74-83. [14]

2. Абишев С. Е. Феномен «Независимого кино» в казахском кинематографе советского периода // Наука и жизнь Казахстана №1 (54), Астана 2018. – С. 134-136. [15]

3. Абишев С. Е. Независимые студии Казахстана периода 90-х годов XX века и роль в формировании современной киноиндустрии // Наука и жизнь Казахстана. №4 (61), Астана 2018. – С. 30-32. [16]

4. Abishev S., Lumpov E., Smailova I. The Phenomenon of Partisan Cinema: Alternative Film Production in Kazakhstan (Appendix: A Manifesto) // Studies in Russian and Soviet Cinema. Volume 16, Issue 1, 2022. – P. 61-78 [17]

5. Абишев С. Е. Компьютерные и медиа технологии в казахстанском независимом кинематографе // Central Asian Journal of Art Studies. Volume 7, Issue 4, 2022. – P. 31-39. [18]

Докторская диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на расширенном заседании кафедры «Режиссура экранных искусств» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (протокол № 3/1, 26 октября 2022 года).

Структура докторской диссертации состоит из введения, трех разделов, шести подразделов, заключения, списка использованной литературы и приложения.

Разделы диссертации представляют собой основные направления (как теоретические, так и практические) независимого авторского кино и содержат подробный анализ фильмов (и иных форм творчества, такие как – тезисы, манифесты) представляющих их. Диссертационное исследование охватывает движение независимых кинематографистов с 1988 года по 2019 год.

1 ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИГРОВОГО «НЕЗАВИСИМОГО КИНО» В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ

1.1 Становление и развитие «независимого кино» в контексте мировой кинорежиссуры

Мировой кинематограф сегодня прочно ассоциируется в массовом сознании зрителя с творениями крупных голливудских студий, производственный процесс которых уже давно доведен до конвейерной сборки картин из шаблонных компонентов и рафинирован от всякой художественной составляющей, которая остается востребованной лишь независимыми кинематографистами. «Приходится признать, что грань между двумя этими началами сегодня серьезно размывается – крупные студии предпочитают иметь подразделения якобы независимых проектов, и все чаще и чаще дают поддержку изначально независимым режиссерам. Получающийся в ходе такой конгломерации контент имеет подчас ярко выраженные родительские свойства в виде глубины замысла и масштабности исполнения (к таковым, для примера, легко можно отнести фильмы Кристофера Нолана, исключив из списка комикс-трилогию), однако теряет главный стратегический фактор – принадлежность к независимому кинематографу как таковому» [14, С. 75]. Крупная киноиндустрия руководствуется, главным образом, рентабельностью конечного продукта. В этой связи режиссерский почерк, авторский замысел в этой структуре предстает не более чем аттракцион, призванный сделать фильм еще более привлекательным для зрителя. В данном случае диалог ведется в плоскости «продавец – покупатель» и не покидает поле ее дискурса.

Для анализа сегодняшней ситуации относительно независимого кино необходим исторический дискурс развития мирового кинематографа в контексте противостояния двух полюсов.

Томас Эдисон, обладатель патента на «Кинетоскоп», изобретенный им 1891 году, был единоличным правообладателем всех кинотехнологий. Учредив картель «Компании кинопатентов», более известный как «Трест Эдисона» он фактически монополизировал кинопроизводство и кинопрокат [19, 611 с.]. Кинопроизводители и прокатчики, не согласные с проводимой им политикой, объявили себя «независимыми», и начали бороться с монополией Эдисона. «Независимые» образовали союз и, скрываясь от преследования, стали переносить студии с восточного побережья на западное, по сути образовав современный Голливуд. В 1915 г., после истечения срока действия основных патентов, решением суда трест был ликвидирован, однако из кинокомпаний нового поколения в Голливуде быстро образовалась сильная олигополия группы компаний MGM, Paramount Pictures, RKO, Warner Bros и 20th Century Fox, которой принадлежало подавляющее большинство кинотеатров страны. В противовес диктату олигополии кинематографисты вновь устремились к независимости, и 5 февраля 1919 года четыре ведущие фигуры в американском

немом кино Мэри Пикфорд, Чарльз Чаплин, Дуглас Фэрбэнкс, и Д. У. Гриффит основали United Artists (UA), первую независимую студию в Америке.

В 1941 году Мэри Пикфорд, Чарльз Чаплин, Уолт Дисней, Орсон Уэллс, Сэмюэл Голдвин, Дэвид Селзник, Александр Корда и Уолтер Вангер учредили «Общество независимых кинопроизводителей». Деятельность данного общества была направлена на борьбу за сохранение прав независимых кинопроизводителей, защищая их от прессинга голливудской студийной системы. «Общество независимых кинопроизводителей» фактически разрушило монополию семи крупнейших киностудий Голливуда, контролировавших производство, дистрибуцию и показы фильмов.

Истоки становления независимых студий не имеют прямого отношения к развитию независимого кино, как искусства, находящегося в поисках своего языка. Борьба «независимых» с трестом Эдисона, равно как и образование «United Artists» силами Мэри Пикфорд, Чарльза Чаплина, Дугласа Фэрбэнкса и Д. У. Гриффита или студии Дэвида Сэлзника скорее выглядят как этапы формирования той самой индустрии, где впоследствии развернется противостояние между массовым и независимым кино. Упомянутые же события скорее были направлены на создание альтернативной формы управления кинопроизводством, в рамках формирующейся студийной системы и к тому же они были далеки от создания малобюджетных картин. Поэтому в данном случае ключевыми для понимания сути явления будут 1960-е годы, т.к. более поздние этапы уже имеют в себе наличие признаков того или иного вмешательства в независимую систему извне.

Далее начался бум независимого кино, и крупные мировые киностудии создали ряд небольших дочерних компаний, занимающихся производством менее коммерческих, но более привлекательных по характеру и содержанию фильмов, которые пользуются усиливающимся вниманием рынка к авторскому кино и артхаусу.

Чистокровный независимый кинематограф все еще существует, однако его стремления с позиции сложившейся ситуации выглядят утопичными, хотя и исповедуют оригинальные идеи своего прародителя – того независимого кинематографа, который не только во многом сформировал палитру жанрового разнообразия и инструментарий киноязыка, востребованные сегодня, но и повлиял на кинематографии разных стран и ментальностей.

Однако прежде, чем рассматривать его как направление, стоит уделить внимание работе с самой категорией «независимое кино». В зарубежном киноведении практически не предпринималось попыток вывести единую формулировку или хотя бы очертить круг дефиниций, способных всесторонне представить независимый кинематограф, как процесс создания художественного произведения, исповедующего единство формы и содержания. Между тем, для понимания влияния данного вида кинематографа и включения отдельных современных кинопроцессов нашей страны в общемировой контекст путем их сравнительного анализа, это сделать абсолютно необходимо.

Как правило, определения независимого кинематографа движутся в двух направлениях, каждое из которых, априори признает, что независимое кино – это кино, существующее вне утвердившейся системы кинопроизводства, однако, подчеркивающее этот факт разнящимися признаками. Первая точка зрения, принадлежит английскому теоретику Джеоффу Кингу, который, в своей книге «Американское независимое кино» с уверенностью утверждает, что «независимость – это в большей степени социальная позиция автора фильма, намеренное отклонение от канонических норм голливудского кинопроизводства и обязательное наличие деконструкции смысла» [20, с. 43]. Вторая, точка зрения, высказанная американским историком кино Грэггом Мерриттом, сводится к тому, что «главный принцип – независимость финансового плана от больших студий Голливуда, а в дальнейшем и способы его распространения – кинофестивали, кабельные каналы, DVD-диски» [21, с. 69]. Дефиниция Кинга вполне оспариваема в том моменте, что «социальная позиция» автора может быть, как намеренной, основанной на убеждениях, так и вынужденной. Не имея возможности доносить свои смыслы на уровне широкого производства, режиссер логично идет по пути независимого кино. Там же он имеет возможность и для деконструкции смыслов и для их буквального выражения в противовес «фабрике грез», где работа строится на определенных догмах. Социальная позиция режиссера может выражаться не только в преднамеренном отходе от «канонических норм», но и в желании показать иначе этот самый социум. Например, без прикрас. Определение Мерритта же несколько утопично в части распространения через и ТВ и диски, при всей констатации того факта, что такое, безусловно, возможно.

Отчасти, проблема понимания сути независимого кино в целом кроется в элементарном отсутствии синтеза этих де-факто не антогонизирующих позиций, а также в непонимании того факта, что малобюджетность не есть его определяющий фактор. Как справедливо заметил критик Марк Полиш: «если бы малый бюджет был определяющей категорией малобюджетного кино, то независимым кино вполне могли считаться порно-фильмы или фильмы кабельных каналов, но это не так». Он делает всего одну ремарку, подталкивающую к правильному пониманию термина: «Исторически сложилось так, что Евангелие независимых кинематографистов базировалось на постулате о категорическом невмешательстве в замысел фильма извне» [22, с.7-8].

В ходе изучения мы пришли к следующему выводу, что максимально в полном определении независимое кино – это кино, не зависящее от **финансовых и производственных принципов сложившейся официальной системы, выражающее альтернативное для этой системы понимание объектов изображения (человек, общество, процесс) и ставящее своей целью реализацию творческого потенциала его создателей без какого-либо стороннего вмешательства в идейно-художественный замысел.**

Выражение об «альтернативном понимании» в данном случае нуждается в пояснении. Здесь имеется в виду тот факт, что независимый кинематограф, в отличие от массового по умолчанию выполняет совершенно иные социальные задачи, главной из которых была, есть и будет задача разоблачения тех социальных мифов, которые пропагандируются Голливудом. «К таковым, например, относятся мифы о всеобщем равенстве и братстве; о непременном достижении «американской мечты»; о всемогуществе нации, в конце концов, воплотившийся в главном ее порождении – Супермене» [14, с. 76]. По сути, независимый кинематограф приводит в равновесие эту систему: сводит к минимуму влияние утверждений о необходимости десоциализации киноискусства и создает альтернативу для отображения иной реальности.

Само существование такого принципиального различия двух видов одного искусства кроется в элементарном – в процессе производства. Голливуд создает кино для всех, массовый продукт, не требующий от зрителя особых интеллектуальных усилий для понимания. Именно поэтому главную роль здесь играет продюсер. Его первостепенная задача – подбор кадров вплоть до режиссера, которые будут создавать кино вокруг звезд. Это прямой путь к финансовому успеху. Другие виды успеха продюсеру не интересны. В независимом кино ключевая фигура – режиссер, который нередко совмещает в себе еще и роль сценариста, или актера или композитора. Его главная цель – донести свою мысль. Вот почему развитие киноязыка, происходит именно в независимом кинематографе. Он по сей день остается полем для экспериментов и художественно-эстетических поисков; полем, на котором зарождается и развивается подлинный режиссерский стиль.

Таково эволюционное движение независимого кино в США: от энтузиаста-одиночки, до подконтрольной субстудии. Как и многие процессы в искусстве, оформление независимого кино в полноценное движение началось с технического прогресса. Вторая мировая война дала кинематографу недорогие портативные камеры, и необходимость снимать кино на крупных студиях резко снизилась. Началась эра персональных экспериментов и лишь благодаря бдительности и наблюдательности американской критики из общей массы создаваемых независимых фильмов начали выделяться отдельные представители, обладавшие особым видением. Они сформировали американский киноавангард и первым именем в этом ряду привычно называют имя Майи Дерен, которая, будучи личностью весьма разносторонней (она также была этнографом и хореографом) стремилась не только самовыразиться посредством кино, но и поставить актуальные для ее времени преобразования киноязыка на научные рельсы. Ее по праву считают одним из главных теоретиков авангарда в кино.

Впрочем, и как практик Дерен внесла свой вклад в общее дело. Первый период в истории авангардного независимого американского кинематографа условно определяется как «гипнотический», поскольку в нем, по утверждению российского исследователя независимого кино В. М. Рутмана «преобладающими являлись фильмы, показывающие атмосферу сна, иллюзий,

магические ритуалы, некие потусторонние состояния персонажей» [23, с. 15]. Тяготевшая к оккультизму и вудуизму Дерен, направила изыскания своего киноязыка в русло драматического психологизма и поэтики транса. Отринув сюжет, как необходимость, она экспериментировала со светом и тенями, со сменой ракурсов и преломлениями изображения через отражающие поверхности. Подчиняя действие религиозно-мистическим музыкальным ритмам, она стремилась заморозить зрителя, заставить его не просто поверить в происходящее, но полностью раствориться в нем. Ее увлечение этнографией помогало ей находить непривычные нужные ритмы, скрупулезно конструировать в кадре эстетику обряда, а страсть к хореографии проецировалась на пластику актеров, которая также была всецело подчинена темпо-ритму действия.

При всем этом, ключевыми понятиями творчества Дерен были время и пространство. Созданная ею особая эстетика сновидения нужна была как раз для того, чтобы обеспечить зрителю комфортное перемещение между ними. «Работа со временем и пространством, – отмечала Дерен, – сама становится частью органической структуры фильма» [24]. Реальное время и реальное пространство в работах режиссера неизменно подвергаются трансформации. Стремясь подчеркнуть их пластичность, Дерен гипнотизирует зрителя изображением, сходным по влиянию с калейдоскопом или движущимися спиралями. Показателен пример фильма «На земле» 1944 года: сквозь абсолютно сюрреалистический ландшафт, созданный в кадре путем соединения морского берега с обеденным столом, движется девушка. Зритель точно определяет ее психоэмоциональную гамму чувств: единовременные радость и гнев.

Однако не этот фильм считается эталонным в фильмографии Дерен. Годом ранее, в свет вышла ее работа «Полуденные сети», которую критики окрестили женской версией «Андалузского пса» [25]. Совершенно неверно связывать с этой картиной рождение американского киноавангарда как такового, ибо это означает отрицать все эксперименты прошлых десятилетий, и, тем не менее, влияние картины на последующие поиски киноязыка переоценить сложно. Во всяком случае, именно эта работа однозначно связала американский кинематограф с традициями европейского искусства в общем и кинопоисками Жана Кокто в частности.

«Полуденные сети» – классический фильм-сновидение в котором утрированный и зацикленный сюжет, обыгрывается формой, впитавшей в себя и ритуальность действий, и трансформацию пространств и присущую режиссеру фетишизацию предметов-символов вроде зеркал, мантий, цветов и т.д.

Простота исполнения, лежащая в основе всякого независимого фильма, соединилась в «Полуденных тенях» с силой визуального воздействия и планомерно переключалась в последующие картины Дерен, которые, в значительной степени повлияли на остальных представителей авангарда 40-х. По мнению кинокритика Джима Ховермана они стали прообразом для

американских киноэкспериментов 50-60-х и даже во многом сформировали режиссерский стиль такого мэтра независимого кино, как Дэвид Линч [26].

Однако самым ярким последователем Дерен был режиссер Кеннет Энгер – убежденный сторонник малобюджетного андеграунда. В принципиальном сравнении с Дерен, можно сказать, что он не создал ничего нового, однако по-своему развил идеи и стилистические приемы кинематографа сновидений. Будучи адептом учения Алистера Кроули, Энгер стремился донести оккультные знания до масс, создавая малобюджетные фильмы один за другим.

Принципиальным их отличием от фильмов Дерен можно считать чуть большую внятность сюжета. Энгер хотел, чтобы зритель не просто погружался в транс, но осознавал для чего, четко понимал учение телемы. Каждая его картина – это, по сути, набор запечатленных на видео ритуалов, почти документалистика, поэтому их визуальному ряду присущи несколько большая выразительность и несколько меньший сюрреализм. Такой подход должен был сделать учение Кроули более привлекательным. Само по себе оно во многом пропагандировало гедонизм, а значит, давало Энгеру карт-бланш на демонстрацию табуированных официальным Голливудом тем. Так, сам того не подозревая Энгер, на деле, создал антиГолливуд – малобюджетный независимый кинематограф со своими законами и принципами производства.

Яркие цвета, необычные атрибуты вроде пентаграмм, зеркал, змей делали его фильмы весьма популярными у публики, налаживали диалог между ней и режиссером. При этом фильмы оставались во многом непонятыми с идейной точки зрения, ибо форма все-таки подавляла содержание. К тому же, сходства фильмов со временем становились все очевиднее: они словно бы продолжали друг друга или были равновеликими частями разделенного целого. Некоторые критики тщетно пытались отыскать скрытую связь между ними и собрать мозаику, но единство работ Энгера покоилось исключительно на их идейно-тематическом сходстве. Для самого режиссера сверхзадача заключалась в другом: сохраняя эстетику фильма-сновидения, делать его как можно более вдумчивым, что на деле означало многозначительность, в которой каждый зритель мог отыскать близкие ему мотивы. В этом заключался еще один важный шаг независимого малобюджетного кино – шаг навстречу зрителю. Чтобы иметь возможность противостоять «фабрике грез» независимый кинематограф обязан был заговорить со зрителем открыто, но на ином языке. И эксперименты Энгера как раз были движением к поиску этого языка. Их достижение в том, что в эпоху звука, они практически были лишены диалогов, звучащих слов, но при этом давали больше – давали уникальное изображение, способное быть многократно интерпретированным и истолкованным. Как утверждал сам Энгер его фильмы – «почти как реальные сны или фантазии». «А разве вы обязаны анализировать свои сны, – спрашивал он, – В них может быть миллион прочтений, каждому свое» [28]. В одном из своих интервью он также подчеркнул «В моих снах не бывает диалогов. Они просто не говорят», – и в этом главное объяснение бессловесности его фильмов [29].

При этом Энгер дал малобюджетному фильму и его зрителю нечто большее, чем человеческая речь. Он первым стал использовать в своих работах классическую музыку вместо специально созданной. Композиции Яначека, Бетховена, Вивальди не только наполняли фильм подспудными смыслами, но и вызывали большой эмоциональный отклик у зрителя. Кроме того, Энгер обогатил малобюджетное кино передовыми техническими разработками, которые вписали его работы в контекст мирового кинематографа. Как пример можно привести фильм «Пробуждение моего демонического брата» (1966 года), чьи высокоинтеллектуальные монтажные приемы восходят к традициям монтажа Сергея Эйзенштейна. Влияние фильмов Энгера сегодня можно обнаружить в картинах многих режиссеров: от Копполы до Рефна.

Своего рода синтезирующим творчество двух вышеописанных режиссеров можно представить труд на ниве нового киноязыка режиссера Стэна Брэкиджа – еще одного представителя малобюджетного андеграундного кино. Его кинематографическая деятельность стартовала в начале 50-х и вобрала все лучшее, что было в арсенале экспериментаторов. Стилистические приемы Брэкиджа, позаимствованные у Дерен – замедленные ритмы, расфокусированное изображение, перевод в негатив. От Энгера же ему достались любовь к работе со сложными световыми эффектами (бликами, отражениями, мигающими витринами и лампами), постоянная смена тональности изображения и внимание к атрибутам.

Однако, сублимировав этот опыт, Брэкидж пошел дальше своих учителей. Он перевел акцент зрительского внимания с внешнего мира на мир внутренний. Имитируя при помощи камеры свободный взгляд человека, он демонстрировал на экране уже не самого героя, а его подсознание, проявляющееся через объекты, которые он, герой, наблюдает. Таким образом, Брэкидж заставил зрителя смотреть на мир глазами своих персонажей и тем самым полностью разрушил прививаемый официальным Голливудом автоматизм восприятия, навязываемую монтажом и камерой студий привычную последовательность повествования. Его фильмы все еще были медитативны, как у Дерен и многовариантны как у Энгера, но эти принципы уже создавались не «для» героя, а самим героем – для зрителя.

Так диалог между донором искусства и его реципиентом был переведен на новый уровень. И этому совершенно не мешала малобюджетность картин. Напротив, Брэкидж всячески подчеркивал свою принадлежность к независимому кино, и это находило отражение в его экспериментах с формой. Создавая каждый из почти четырехсот своих фильмов, режиссер сознательно применял технику коллажа в монтаже, нарушая тем самым привычное линейное повествование больших экранов; разрабатывал все новые и новые способы обработки пленки. Чтобы разрушить реалистичность изображения он вручную раскрашивал каждый кадр, всякий раз ориентируя колористику на замысел, сознательно вносил дефекты в изображение, подчеркивая его иную природу. В его кинопоэмах, по мнению Андрея Хренова, постепенно проявляются все приемы, критикующие те конвенции иллюзионистского

нарративного кино, что эффективно искушают и как бы приучают зрение зрителя. «Здесь и замена прямой, или линейной, ренессансной перспективы, наделяющей зрителя ложным ощущением всемогущества, на кадры с включением сразу нескольких перспектив, разнообразных ракурсов (например, в «Чудесном кольце», 1955), как на полотнах кубистов и экспрессионистов. Здесь и полное устранение канонического монтажа – «восьмерки», чередующего субъективные точки зрения ради экспрессивного внутреннего монолога от первого лица (заметим, что и Голливуд с помощью этого же приема успешно конструирует иллюзионистскую причинно-следственную нарратацию)» [29].

Таким образом, стараниями Брэкиджа, в голосе независимого кино США заметно зазвучала нота протеста, против того давления на массовое сознание, что по мнению андеграунда зомбировало зрителя. Его утопические представления об абсолютной свободе кинематографа действительно во многом «развязало» ему руки и показало множество путей для развития киноязыка.

Рассматривая плеяду первых независимых авангардистов-малобюджетников, нельзя не упомянуть о работах Йонаса Мекаса, который помимо собственно съемок занимался также созданием альтернативного проката для любительского кино. Мекаса, подобно Брэкиджу, долгие годы занимавшегося архивацией своей жизни, можно охарактеризовать как романтика, анархиста, отшельника. А с другой стороны Мекас: поэт, режиссер, теоретик, критик, прокатчик, при этом называвший себя «министром обороны и пропаганды Нового кино по собственному назначению» [23].

Творческий стиль Мекаса легко можно определить как «видеодневник». Вот как описывает этот стиль одна из учениц Мекаса Мария Годованная: «Творчество Йонаса – это продолжение его жизни. Конечно же, трансформированной через призму его поэтического взгляда. Он стал изобретателем, так называемого дневникового фильма (diary film). Изобретателем поневоле, как он сам себя именовал: после работы у него не оставалось времени на свое собственное творчество, поэтому он стал носить свой Volex (кинокамера 16-мм) всегда с собой и снимать все происходящее вокруг него, но не в традиционной линейной манере, а в рваном, фрагментированном стиле, экспериментируя со скоростями съемки, движением камеры, композицией, светом и т.д. и потом, уже в процессе монтажа, накладывая незабываемый поэтический комментарий» [30]. Как видим, во многом его работы имеют общую составляющую с наблюдательной документалистикой.

«Я живу 24 часа в сутки, – говорил Мекас, – Каждый час состоит из 60 минут, каждая минута – из 60 секунд. Но я могу заснять лишь 20 секунд одного конкретного дня. Этот запечатленный кадр не способен отразить всю мою жизнь, но способен показать то, что для меня особенно важно» [31]. Его работа – это, по сути, работа хроникера именно поэтому, он много времени уделял вопросу сохранения кинематографа. Его общественная деятельность,

находящаяся в полной гармонии с деятельностью творческой, была направлена на борьбу андеграунда за место под солнцем. В начале 60-х вместе со Стэном Брекиджем и другими американскими авангардистами Мекас создал Кооператив кинематографистов для помощи в создании и дистрибуции независимого кино; а в 1970-м он участвовал в создании New York Film Anthologies – нью-йоркской синематеки и крупнейшего хранилища экспериментальной кинопродукции.

Итогом все этих процессов, инерционной силой которых были Дерен, Энгер, Брэкидж и Мекас стал прочный фундамент экспериментов с киноязыком и социальной позиции его разработчиков, который закрепил за малобюджетным кинематографом США звание явления, с которым необходимо считаться и которое стало предтечей дальнейшего бурного развития инди-кинематографа в период 60-х годов.

В обозначенное десятилетие активизировались различные маргинальные формы кинотворчества. Многие критики той поры и даже некоторые современные историки кино расценивают это явление как творческое варварство, лишенное элементарного гуманистического начала. Однако на деле формотворчество независимого кинематографа 60-х было лишь логичным продолжением ранее начатых экспериментов. Принципиальная разница заключалась лишь в том, что восприниматься это формотворчество стало более адекватно. Причины этого заключались как в переменах в самом социуме – развитие молодежных контркультур и расцвет эстетики протеста, так и в функционировании киноиндустрии в целом. Дистрибуция стала отдельной сферой бизнеса, спрос на независимые картины со стороны дистрибуторов резко вырос. Кроме того, расцвет сабурбии привел оттоку зрителей из города, появлению большого количества драйв-инов (больших кинотеатров на открытом воздухе) и как следствию – развития тинейджерского кино категории В – exploitation [32, с.391]. В свою очередь это породило развитие жанрового разнообразия малобюджетных фильмов и способствовало деградационным процессам в сложившейся студийной системе. Кризис стал преодолеваться путем экспериментов и многие изначально независимые режиссеры покидали зону неизвестности, становились популярными и востребованными.

Ярким представителем этой тенденции стал режиссер и художник Энди Уорхолл. Главной материей кино, с которой он экспериментировал, было «время», которое он стремился сжимать и растягивать, трансформировать в угоду замыслу и ключевой идее – заставить зрителя погружаться в происходящее. Так, снимая на протяжении нескольких часов крупным планом, спящего человека, он пытался заставить зрителя вжиться в поток фильма и прийти в результате к новому осознанию времени. Такие картины как «Сон» пользовались огромным успехом среди публики экспериментального кино. В них отчетливо прослеживались актуальные для того периода категории телесности и гендерной перформативности (например, «Поцелуй»). Уорхолл тонко чувствовал настроения общества, и, будучи заинтересованным в популярности и финансовой обеспеченности, стремился внедрять конъектуру в

свои киноэксперименты, что все больше и больше отдаляло его от соратников, предпочитавших оставаться поэтами-одиночками. Тяга звездам, которых Уорхолл желал снимать, роднила его с официальной студийной системой и в конечном итоге привела к уходу в поп-арт. В связи с этим Уорхолл резко выпадает из ряда киноавангардистов: он снимал кино, чтобы увеличивать популярность своего «бренда», что особенно отчетливо прослеживается в его более позднем творчестве.

Однако далеко не все пошли по этому пути. Многие авангардисты 60-х были лишены какой-либо финансовой поддержки и работали практически полностью за свой счет, но при этом, влияние Уорхолла на них отрицать невозможно. Как пример тематической переключки – интерактивность в серии короткометражных кинопортретов, объединенных названием «Кинопробы», перекликающаяся с некоторыми работами «крестного отца» многих современных независимых Джона Кассаветиса.

Кассаветис зарабатывал на жизнь актерским мастерством и нередко вкладывал эти деньги в свои кинопроекты, так что технически он всецело подходит под определение «независимого малобюджетного режиссера». В заслугу ему, как художнику, стремившемуся обогатить киноязык, обычно ставят использование непрофессиональных актеров, импровизацию и драматургию с открытой архитектурой, съемки на реальной городской натуре, а также использование 16-мм пленки, которая позже переводилась в 35-мм, для получения эффекта «зерна». Однако, ключевая характеристика всех фильмов Кассаветиса – документальная достоверность, подчас создавалась не только и не столько этими средствами и даже не «ручной» камерой с длиннофокусной оптикой. И это наглядно рассматривается специалистом по творчеству режиссера Н.Рябчиковой в статье «Джон Кассаветис: независимый классик». Киновед делает вывод о первостепенной роли монтажа в творчестве режиссера и создании неизменной достоверности транслируемого. «Режиссер не делает склейку там, где мы этого ожидаем. Он держит паузу, он испытывает наше терпение. Его сцены избыточны, и в этом избытке их правдивость. В обыденной жизни невозможно «сделать монтаж», когда уже все ясно или когда событие, кажется, исчерпало себя. Длинноты – признак жизни, а также плохого искусства, которое слепо ее копирует, то есть не производит нужный отбор. Но про фильмы Кассаветиса никак нельзя сказать, что отбор не был произведен. Скорее, наоборот, при этом отборе были тщательно выбраны все длинноты, проходные сцены, не продвигающие действие вперед реплики, выбраны и последовательно склеены в фильм» [33].

Эта нарочитая документальность повествования следует одной единственной режиссерской заповеди – показывать правду и это выводит независимое малобюджетное кино Америки на новую ступень значимости – его диалог со зрителем начинает происходить на языке зрителя, в нем начинают затрагиваться знакомые зрителю темы и актуальные проблемы. Формируется критическая масса художественных образов, способных отразить реальность в том виде, в каком ее не желали демонстрировать большие студии. Но зрителю

хотелось быть услышанным и понятым, и он все чаще и чаще голосовал долларом за малобюджетное независимое кино, повышающее градус своей социальности. Подобное развитие диалога не могло не отразиться на состоянии индустрии. Поэты-одиночки киноавангадра, стремясь самовыразиться при поддержке своего главного адресата, эскалируют появление независимых студий.

Американский историк кино Питер Лев называет три основные причины организации своих студий: 1) независимые продюсеры получали проценты от прибыли и тем самым могли неплохо на этом зарабатывать; 2) персональные налоги были очень высоки, а для корпорации гораздо ниже, таким образом, организаторы «корпораций» могли минимализировать свои налоги; 3) ряд креативных людей устал от бюрократии больших студий, и хотел лично управлять своей карьерой [34, с. 25]. Эта схема вполне точно, однако в ней не учтен как раз-таки определяющий фактор – зрительский интерес. Он между тем был настолько высок, что крупные Голливудские студии стали практиковать дистрибуцию малобюджетного кино, созданного независимыми студиями.

Сложившаяся ситуация также способствовала развитию жанрового разнообразия и появлению еще большего количества картин категории В. Независимые студии попросту не могли обеспечить себя дорогостоящими звездами, декорациями, массовкой, и если вопрос киноязыка отходил на второй план, а на первый выдвигался диалог со зрителем, то режиссеры-малобюджетники должны были брать на вооружение сенсационность, то есть то, что могло бы быть «проэксплуатировано»: хоррор, научная фантастика, эротические фильмы. Именно в это время создавали свои трэш-фильмы Эд Вуд, тинейджеровские картины Самюэль Аркофф, малобюджетные хорроры Джордж Ромеро, и многие другие. Эти фильмы с успехом шли в драйв-инах и дешевых залах и составляли конкуренцию продукции больших студий [35].

Все эти режиссеры сегодня считаются авангардистами. Они уже не так сильно развивали язык кино с точки зрения изобразительных средств, но в значительной степени обогатили кинематограф, посредством развития его жанров, многие из которых обрели новые для себя черты, присущие и поныне. Отдельно стоит упомянуть режиссера Рождера Кормана, чьи фильмы породили настоящую волну производства В-movies и во многом сформировали *indiewood* как направление. На гребне этого успеха Корман создал независимую студию *American International Pictures*, на которой начали свою карьеру такие мэтры Нового Голливуда как Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Коппола, Джордж Лукас, Джон Милиус, Питер Богданович, Боб Рафелсон, Монте Хеллман, Джонатан Демме, актеры-режиссеры Питер Фонда, Джек Николсон, сценарист Роберт Тауни.

Корман стал гениальным продюсером, чье чутье безошибочно улавливало и потребности зрителей и желания начинающих художников. Шедевром его продюсерской деятельности стал фильм Денниса Хоппера «Беспечный ездох», снятый в самом конце десятилетия, ознаменовавший победу *indiewood*-системы

в борьбе за место под солнцем, вставшего у истоков таких популярных жанров как «кислотный вестерн» и роуд-муви.

Кинофильм вобрал в себя лучшие традиции американского независимого кино. В нем нашли отражение и сомнамбулическая эстетика Дерен и Энгера (сны, наркотические трансы, поле воображения, темпоритм); и проекции внутреннего мира во внешний, разработанные Брэкиджем (пейзажная лирика с многочисленными бликами солнца в сочетании с гражданским протестом); документальная нота Мекаса, правда текущего момента Кассаветиса и умение Уорхолла делать звезд проводниками его дерзких идей.

Фильм «Беспечный ездо́к» стал даже не документом, а полноценным манифестом эпохи, почувствовав ее конструктивные и деструктивные импульсы, отразив ее настроения и переживания. В нем, по справедливому замечанию критика Сергея Кудрявцева «были выражены в концентрированной, сгущенной форме короткой «кинорокбаллады», кажется, все бунтарские настроения 60-х годов. Впервые на экране поэтизировалась «беспечная жизнь» рокеров-хиппи, несущихся на своих мотоциклах по бесконечным дорогам бескрайней Америки – из Калифорнии в Новый Орлеан – в поисках извечной «американской мечты». Выброшенные на обочину «блудные сыновья» пытались обрести призрачную надежду, красивую иллюзию относительно «настоящей Америки». А мещанская, обывательская, нетерпимая ко всему, что было непохоже на остальное и выделялось из общего ранжира, сомневалось, тем более – протестовало, эта консервативная, как всегда, американская южная «глубинка» предпочитала расправиться с ними привычными методами Ку-клукс-клана и «суда Линча»» [36].

К художественным достоинствам ленты можно причислить операторскую работу Ласло Ковача с талантливой съемкой против солнца и монтажный прием «флэшфорвардов», в лучших традициях постмодерна, разрывающих стандартное полотно повествования. Новшеств немного, но и они были не сразу замечены. Как подчеркнула американский критик Манола Дерджес, в статье посвященной кончине Денниса Хоппера, американская индустрия обратила внимание в первую очередь не на формальное новаторство фильма, а на его коммерческий успех. При бюджете в 400 тыс. долларов картина собрала в прокате более 20 миллионов [37].

И это был финальный аккорд борьбы независимого малобюджетного кино. Стараниями первых авангардистов, оно сначала заявило о себе причудливыми формами киноязыка, затем проложило дорогу к зрителю, попутно формируя новые формы взаимодействия элементов индустрии, а позже переросло в полноценную идеологию протеста и дало миру кино, способное противопоставляться общепринятым догмам.

Эксперименты Дерен, Энгера, Брэкиджа вдохновили представителей европейских новых волн, а сами авангардисты в основной своей массе стали преподавателями в киношколах и школах искусств и сформировали новое поколение режиссеров-экспериментаторов, ярко заявивших о себе в 70-80-е

годы. Среди имен этой генерации Питер Кубелка, Ивонна Райнер, Эрни Гер, Джек Смит.

«Независимый кинематограф оказал сильное влияние и на классическое голливудское кино. Нонконформистские настроения, овладевшие «независимыми» режиссерами, пришедшими с телевидения, из журналистики или университетских кинофакультетов, стали причиной совершенно небывалого явления в американском кинематографе: возможно, впервые в его истории были созданы глубоко национальные фильмы, не имевшие прототипов в прошлом и свидетельствующие о тотальной переоценке ценностей. Кинематограф перестал быть средством развлечения и стал выразителем общих настроений» [38]. Революция в киноязыке обернулась полным отречением от голливудских канонов повествования и той реальности, что он пропагандировал. Сформировалось полноценное искусство эксперимента, развилась палитра выразительных средств, на экране была сконструирована новая реальность.

1.2 Творческая независимость в кино: создание авторского режиссерского стиля как определяющего признака независимого кино

Кинематограф, как искусство, тесно связанное с социокультурными явлениями, периодически становится катализатором переосмысления социумом реальности, преподнесенной и преломленной через призму режиссерского замысла. По мере накопления каждой отдельной кинематографией теоретических знаний и практического опыта разработки киноязыка, становился возможным не только поступательный эволюционный путь, но и революционный. На сегодняшний день в арсенале истории и теории кино имеется определенный термин, наиболее четко объясняющий небольшой по продолжительности момент революционной трансформации языка кино – «новая волна».

Неразрывная связь кинематографа как искусства с важными политическими и идеологическими аспектами истории той или иной страны является важным фактором анализа прогрессивными режиссерами положения киноискусства в социокультурном пространстве. А оно, как правило, было подавленным либо уже устоявшимся политическим строем страны, либо набирающими обороты радикально-тоталитарными настроениями. Так что в мире, прошедшем через необходимость романтизации реалий по окончании Второй мировой войны и пришедшем к застоявшейся форме так называемого «папиного кино» (кино имеющего калькированную структуру в художественном плане, а также основанном на морали и ценностях буржуазного строя в тематическом), появление «новых волн» стало вполне естественным процессом общества мыслящего и оглядывающегося на свои реалии. Таким образом, данное явление стало логическим звеном в системе эволюции киноязыка, и, вероятно поэтому, возникло в наиболее благоприятном для того пространстве – французского кинематографа.

Теоретик и историк кино Андре Базен, сформировавший одну из самых значимых на сегодняшний день обоснованных разработок истории эволюции киноязыка и явивший миру известные размышления о природе кинематографа, также являлся одним из основателей издания «Cahier du Cinema». Именно из-под крыла этого издания вышли первые размышления его авторов о застое и консерватизме французского кино того времени. Авторами отвергались устаревшие «картонные фильмы», и манифестировались принципы съемки на натуре, а также позиционировалась индивидуальность режиссерского стиля. Ими же и были названы последующие художественные позиции французской «новой волной». Ключевыми фигурами направления стали Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль, Ален Рене, Эрик Ромер, Луи Маль, Жак Риветт. Официально «Новая волна» ознаменовалась картиной «Красавчик Серж» К. Шаброля, однако ярчайшими фильмами-представителями трансформации художественного воплощения являются «400 ударов» Ф. Трюффо и «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара – как своеобразная манифестация кинодвижения.

Режиссеры французской «новой волны», придерживающиеся автор-центризма в киноискусстве, отмечали значимость американского независимого кино 1940–1960-х гг., восхищаясь эталонной авторской позицией, существовавшей вопреки господству коммерческого жанрового мышления. Однако само явление французского движения характеризует не столько жанровое разнообразие, сколько режиссерские находки в ключе воплощения сюжетного повествования.

Ярким представителем литературного начала французской «новой волны» является Ален Рене. Имеющая сложную структуру повествования, его лента «Хиросима, любовь моя» (1959) отсылает зрителя к художественному восприятию кадров, как тонкого сплетения временных пространств – реальности и воспоминаний героев. Именно многоструктурная монтажная конструкция фильма указывает зрителю на природу литературы, как компонента создающего вневременную связь в условиях индивидуальности восприятия. Потому монтаж кинокартины подобен тонкой цепочке, соединяющей художественное прочтение самого зрителя с представленными режиссером многоуровневыми образами актрисы и архитектора, имеющих свой собственный повествовательный материал и объединенных пространственно-временным условием. Другая картина А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) становится своеобразной попыткой режиссера воссоздать тонкий мир чувственного переживания, переплетенного с ассоциацией и размышлением над природой человеческого восприятия и психологии, и являет собой «виртуозное умение режиссера визуализировать самые изысканные литературные мотивы» [39, с. 299].

Режиссерский стиль Жан-Люка Годара – это своеобразная лаборатория монтажных приемов и методов съемки. Герой Годара – сомневающийся, карабкающийся на последнем дыхании, едва цепляющийся за жизнь, но продолжающий свой бунт индивид. Оттого имеет большое значение именно то,

как он был показан. Выхвачен ли он из общего пространства кадра, как, например, в ленте «На последнем дыхании»; обращается ли напрямую к зрителю, используя приемы съемки документального кино (интервью), как в «Мужское и женское» – важно, что герой при этом идентифицируется как важная составляющая противостояния пустой реальности. Документальность съемки является одним из основных приемов Годара в методе изображения не столько самой реальности, сколько реальности каждого героя – индивида. Тогда в режиссерском арсенале появляется и метод съемки «travelling». А в рванной монтажной конструкции создается калейдоскоп мелькающих сцен из жизни, являющий собой монтажную схему человеческого восприятия, так как все эти приемы обостряли саму действительность и были тождественны мироощущению безнадежного героя.

Герой-аутсайдер являлся краеугольным камнем фильма «400 ударов», который стал подкреплением теоретической концепции автор-центрирования Франсуа Трюффо. «Он построил свой кинематограф в значительной степени как цитатную интертекстуальную конструкцию» [33], – заключает исследователь творчества режиссера, киновед Сергей Филиппов. Фильм о самом себе стал гимном поиска свободы, который осязаем в моменты заключенного, на общем плане бегущего навстречу морю мальчика. Картина, отсылающая зрителя к сюжетному содержанию «Ноля за поведение» Жана Виго, скорее повествует не о противопоставлении обществу, а об одиночестве. Другая кинокартина, «Жюль и Джим» (1962), использует приметы нового стиля: использование кинохроники, «рельсовой» съемки, стоп-кадра и закадрового голоса. Построенный на идее этической относительности, фильм обозначает позицию правоты каждого из героев.

Так, бывшие когда-то бунтарями, режиссеры французской «новой волны» сформировали фарватер мирового киномышления 60-х годов, по сути, явив миру альтернативную экранную реальность и возможность иных способов ее визуализации, а на деле, совершив «подлинную революцию в экранной эстетике, показав не только новые нравы и обычаи,... но и новый тип кинематографического мышления, причем с самых разных точек зрения» [39, с. 301].

Тогда как во Франции режиссеры-«нововолновцы» оказывали сопротивление пережиткам штампового кинематографического прошлого, кинопространство Германии накрыла другая волна протеста, носящая более конфликтный характер. Еще в 1920-1930-х годах киноискусство Германии предстало своеобразным психоаналитиком, подвергая тщательному разбору происходящее вокруг. Все знаковые события в истории немецкого кино связаны, в первую очередь, с образом героя, олицетворяющего образ мысли и так называемое моральное здоровье нации. Экспрессионисты не только представили на суд зрителей и профессионалов не просто образ страны, переживавшей поствоенные синдромы неопределенности, ощущения страха перед будущим, но и дали эталоны их кинематографического воплощения в плане разработки киноязыка, как образо- и идееобразующего звена в создании

психологического портрета. Важно отметить, что именно изобразительные традиции и передаваемый с помощью средств киноязыка психологизм в кинематографе Германии являлись первостепенными принципами в создании художественного фильма.

Отсюда логично вывести закономерность появления в данном кинопространстве группы режиссеров, манифестировавших пришествие «молодого немецкого кино» в 1962 году на кинофестивале в Оберхаузене. Как их единомышленники-французы, режиссеры Эдгар Райц, Александр Клюге, Фолькер Шлендорф, Вернер Херцог, Райнер Вернер Фассбиндер, Вим Вендерс являлись радикальными противниками «старых, дискредитировавших себя, имевших нацистскую окраску «коммерческих» работ предыдущего поколения кинематографистов» [41, с. 326].

Примечательно то, что каждый из кинематографистов немецкой «новой волны» являлся разработчиком собственной лаборатории образов и приемов в кинематографе. Так, Александр Клюге, один из последних представителей модернизма в киноискусстве, заявил о себе как о режиссере своеобразного мироощущения («Прощание со вчерашним днем» 1966 г.), которое построено на сложных метафорах, с помощью коих он продолжал разрабатывать киноязык даже в телевизионной деятельности.

Фолькер Шлендорф – приверженец повествований о социальных конфликтах, в которых он выражался языком довольно жестких реалистических методов. Вершиной творчества режиссера стала картина «Жестяной барабан», повествующая о трагической истории Европы (в том числе в период Второй мировой войны). Картина наполнена главным образом символами отрицания и неприятия происходящих вокруг событий. Отрицание данности в ней выражается не столько через открытый вербальный протест, сколько через сложные образы-знаки: нежелание героя расти, проглатывание ордена отцом героя. Все эти достаточно жесткие метафоры характеризуют стилистическую режиссерскую находку для передачи психологического портрета страны.

Пришедший в киноискусство из экспериментального театра Райнер В. Фассбиндер сочетает в своем творчестве традиции сценического и визуального искусств. Продолжающий традиции социального театра Брехта, режиссер стремился преодолеть условность театра (и экрана), максимально приближая происходящие в пространстве экрана события к действительности. Для его режиссерского стиля характерны детальная проработка мизансцены, тщательное осмысление драматургических конструкций (сотрудничество с британским драматургом Томом Стоппардом), выбор ракурса съемки. Например, в картине «Горькие слезы Петры фон Кант» (1972 г.), в финальном кадре камера опускается на низкую точку, таким образом, передавая боль и отчаяние главной героини. Однако, в то же время из-за малого количества отпускаемого на съемку фильмов времени (в начале своего режиссерского пути Фассбиндер снимал по два-три фильма в год), с технической точки зрения имели место некоторые шероховатости (живая камера), кстати усиливающие

эффект реального действия, так полюбившийся режиссерам современного кинематографа.

Картины Вима Вендерса, представителя третьего поколения «нового немецкого кино», являющиеся образцами жанра «road-movie», тем не менее, продолжают традицию исследования тем неопределенности и несправедливости окружающего мира, но на этот раз простираются на пространство всего кинематографа. Монохромная эстетика картины «Небо над Берлином», кружащиеся, словно спускающееся на землю перышко, панорамы самого города, сопоставление верхнего и нижнего пространств, наконец, детали – все это создает неповторимый кинематографический образ мистического, сакрального города. В центре повествования – рассуждения о человеке, о природе чувств и смысле жизни.

Творчество еще одного представителя немецкого нового кино, Вернера Херцога, неразрывно связано с борьбой человека с окружающим миром, с противостоянием человеческим порокам, как например это продемонстрировано в картине «Аггире, гнев божий». Здесь стоит отметить, что общая картина воссозданного Херцогом мира является явно отражающей поиск истоков зарождения человеческих пороков, которые могут прямо ассоциироваться с образом возникновения фашизма. Главным образом, режиссер в изобразительном аспекте следует традициям документалистики, обращая внимание зрителя на окружающий мир, который, по своей сути, и является образом «Божьего промысла» или самого «Бога». Ему-то и противостоит главный герой, полный убеждений построить «рай на земле» – найти Эльдorado. Так, абсурд, заключенный в актерской игре Клауса Кински, и некая медитативность реального, выраженная в пейзажах, являют собой притчу о страстях человеческих и весьма спорном их противостоянии окружающему миру. Разработку режиссерского стиля Вернер Херцог в дальнейшем продолжал не только в игровых картинах («Каждый за себя, а Бог против всех» 1974 г., «Фицкаральдо» 1982 г.), но и в документальных лентах («Фата-Моргана» и «Земля молчания и тьмы» 1971 г.).

Таким образом, можно заключить, что в творчестве режиссеров нового немецкого кино присутствовали традиции поиска изображения психологизма и все еще выдавали влияние предыдущего десятилетия, когда кинематографисты были вынуждены адаптироваться к состоянию интеллектуального умирания немецкой киноиндустрии. Непосредственно киноиндустрии касается факт создания в 1971 г. Херцогом, Вендерсом, Фасбиндером и Клюге независимой производственной дистрибьюторской маркетинговой компании «Filmverlag der Autoren», которая позволила создавать картины, не оглядываясь на финансирование отдельных областей или компаний. Таким образом, новое немецкое кино породило сильнейшее поколение кинематографистов, раскрывших в рамках собственного режиссерского стиля не только проблемы современного общества, и противостояния ему героев, но и те психологические и чувственные истоки, которые спровоцировали этот конфликт.

Свою специфику имела и британская «новая волна». К середине 1950-х годов в киноиндустрии отчетливо обозначились все признаки кризиса, истоки которого крылись в игнорировании официальным кинопроизводством объективных социальных реалий, развитием телевиденья, продолжающимся прогрессом театрального искусства и влиянием Голливуда, который, с одной стороны заполнял британский рынок своими зрелищными картинами, а с другой, все чаще вербовал талантливых кинематографистов при помощи более высоких гонораров. Все это способствовало накоплению критической массы мышления, оппозиционно настроенного по отношению к существовавшему фарватеру развития искусства в целом. Ярче всего это проявилось в литературе, где сформировалась группа так называемых «рассерженных молодых людей», стремилась в буквальном смысле заклеить классовую систему и потворствующее ее существованию правительство, стремившееся, по их мнению, доведению масс до абсолютной покорности.

Эти настроения совпали с настроениями группы режиссеров-документалистов, возглавляемой мастеровитым Линдсеем Андерсоном. Вместе с единомышленниками Карелом Рейшем и Тони Ричарсоном в 1956 году он организовал в Британском киноинституте показ их короткометражных фильмов, названный «Свободное кино». Общественный резонанс о мероприятия усиливался тем, что на нем был озвучен Манифест нового кино. «Мы не делали эти фильмы вместе, – говорилось в нем, – также у нас не было мысли вместе их показывать. Но когда они были закончены, мы почувствовали, что в них выражена общая позиция. Эта позиция подразумевает веру в свободу, в важность людей и значительность каждодневного. Как кинематографисты мы верим, что ни один фильм не может быть слишком личным. Изображение говорит. Звук усиливает и комментирует. Размер несущественен. Совершенство не является целью. Отношение означает стиль. Стиль означает отношение» [42]. В дальнейшем ими было организовано еще несколько показов, в том числе картин «французской новой волны» и американских авангардистов 60-х, что окончательно сформировало в общественном сознании ключевые критерии нового, свободного кино – формы и содержания [43].

Первым из них была малобюджетность и независимость. Фильмы британской «новой волны» создавались вне рамок официальной киноиндустрии и не ставили своей целью получение какой-либо финансовой прибыли. Производство их финансировалось мизерными грантами Экспериментального фонда Британского киноинститута или же самими создателями. Все средства уходило исключительно на съемочный процесс, и никто не получал никакой зарплаты. Два особенно важных фильма из программы «Свободное кино» – «Каждый день, кроме Рождества» Андерсона (1957) и «Мы парни из Ламбета» Рейша (1959) – были субсидированы автомобильным концерном «Ford» на условии, что Рейш будет снимать для него рекламные ролики.

Второй критерий подразумевал кардинальные перемены в выборе тем и героев. Если официальный кинематограф концентрировал свое внимание на представителях средних и высших слоев общества, изображая низы в

карикатурно-комедийном ключе, то представители «свободного кино» вышли на улицы с 16-миллиметровыми камерами и постарались запечатлеть жизнь простого люда не только в минуты изнурительного труда, но и в идиллические минуты отдыха. Эти фильмы не были слишком информативны, они проповедовали свободную хронологию и приоритет эмоциональной экспрессии над методичным изложением. Таким образом, они провозглашали борьбу с классовыми стереотипами и первостепенность субъективного авторского видения.

Фильм Андерсона «Каждый день, кроме Рождества» рассказывал о жизни рынка в Ковент-Гардене, где режиссер провел несколько ночей, общаясь с работниками, он поставил во главу угла «поэзию повседневной жизни» и во многом повлиял на последующие работы движения, особенно на эстетику фильмов, примкнувших к нему режиссеров-эмигрантов. Так, документально-игровой фильм Лоренцы Маццетти «Вместе» (1956) повествовал о судьбе двух глухонемых, живущих в лондонском Ист-Энде; Роберт Вас рассказывал о первом дне венгерского беженца в Лондоне в фильме «Прибежище Англия» (1959). Под стать им были и фильмы британских единомышленников Андерсона. Фильмы «Мамочка не позволяет» и «Мы парни из Ламбета» затрагивали чрезвычайно маргинальную тему: времяпрепровождение «teddy-boys» и «shop-girls» – молодых людей из рабочего класса, стремившихся подражать «золотой молодежи». В прессе они всегда третировались как хулиганы и развратники, в фильмах же изображены с симпатией и даже некоторой долей идеализации. Особую роль в этих короткометражках, как и в будущих фильмах «новой волны», играла музыка – пришедшие из Америки джаз и блюз, противопоставленные традиционной эстраде как нечто свежее, живое, искреннее [44].

И все же как всякое художественно эстетическое движение «Свободное кино» было обречено на кратковременность. Сколь ни обширна индустриальная Британия, сколь ни многочисленны ее послевоенные язвы и пороки, – но молодым интеллектуалам, воспитанным в этой очень словесной культуре, начали все же поднадоедать пышущие недовольством, но безмолвные шахтеры, докеры и грузчики. Тем более, что театр и литература от кино не отставали, бесперебойно подавая отличный материал для экранизаций. Так что к концу 50-х годов Карел Рейш, Тони Ричардсон и другие члены «Free Cinema» подались в игровое кино [45]. Это ознаменовало расцвет британской «новой волны» и слияние движений «Свободного кино» и «рассерженных». Недаром первыми работами протестующих режиссеров стали экранизации протестующих драматургов.

Так, провозвестником «новой волны» как таковой, стала картина Ричардсона, переносившая на экран по сути манифест «рассерженных» литераторов – пьесу Джона Осборна «Оглянись во гневе» (1959) [41, с.259]. Картина стала первым творением совместного детища Ричардсона и Осборна – независимой студии «Woodfall», сыгравшей ключевую роль в движении «новой волны», и выпустившей за время своего существования около двух десятков

картин режиссеров от самого Ричардсона до Кена Лоуча. В «первенце» же социальный протест, реализм и «субъективизм кухни» оказался важнее развития действия, а главный герой – Джимми Портер – стал источником острой критики большинства государственных институтов: правительства, церкви, крупных корпораций, а заодно и предтечей всех кинобунтарей 60-х. Также примечательна и картина Ричардсона «Вкус меда» (1961) – где аналогичная роль отводилась уже героине – женщине-бунтарке.

Этапной в становлении считается и картина Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960), где под маской бунтаря-гедониста скрывается архетип героя, идущего против системы даже при осознании неизбежно трагического финала. Так в идейно-тематическую палитру кинодвижения проникает мотив фатума, рока. После этой работы Рейш создал еще два показательных для движения фильма: «Морган: Подходящий случай для терапии» (1966), поднявший проблему рамок личной свободы художника, и «Айседора» (1968), в котором на примере известной балерины Дункан был вновь сконструирован образ сильной, волевой творческой женщины, идущей против системы стереотипного мышления.

Долгое время державшийся в русле документалистики Андерсон приходит в игровое кино позже, чем его соратники и ученики. Он гениально оперирует приемами обоих направлений и создает фильмы с поразительным симбиозом постановочного и реального, постепенно сводя воедино эти, казалось бы, не пересекающиеся прямые. Его дебютная игровая картина «Такова субботняя жизнь» (1963 г.) обнажает эту сверхзадачу лишь едва заметно, но при этом сопрягает два художественно острых мира – мира жестокости и мира чувствительности – как проекций злободневной реальности. Позднее в своей знаменитой «британской трилогии» Андерсон буквально документально исследует социум, используя приемы игрового кино, тем самым уничтожая всякую его условность. В первом фильме «Если...» (1968 г.) на примере обычной школы, исследуется проблема уничтожения личности властью; во втором – «О, счастливчик!» (1973 г.) через призмы притчи и соц.реализма режиссере развивает тему рока и фатума; а в третьем – «Госпиталь «Британия»» (1982 г.) едко высмеивает социальное неравенство и традиционные привилегии британской элиты. Впрочем, последние две картины стали своего рода реквиемами ушедшей «новой волне», завершив начатые ею идейно-стилистические поиски режиссера.

На пике своей силы «новая волна» британского «рассерженного» кинематографа вобрала в себя работы порядка двух десятков режиссеров, в числе которых такие признанные мастера, как Джон Шлезингер, Питер Йетс, Кен Лоуч. Однако причины ее кратковременности в конечном итоге крылись, в общих для всех волн факторах: во-первых, ее изобразительные приемы стали широко применять крупные кинопроизводители; а во-вторых, зрители очень быстро пресытились суровой реальностью и вновь обратили свои взоры на развлекательное кино.

Тем не менее, несмотря на свою кратковременность и малые количественные показатели (всего около двух десятков фильмов) художественное наследие британской «новой волны» переоценить крайне сложно. С одной стороны, картины создавались в русле всей исконно британской культуры, краеугольным камнем которой было и остается письменное слово. Отсюда большое количество экранизаций, крепкая драматургия картин, точно выверенные диалоги. С другой стороны, фильмы «рассерженных» ознаменовали приход в британский кинематограф новых тем и новых героев, объединенных мотивом борьбы с классовым неравенством, диктатом государственных и церковных институтов, подавлением личности и ее свободы. Провозгласив приоритет нового содержания над формой, работы Андерсона, Ричардсона, Рейша и их соратников стилистически базировались лишь на двух основных принципах – высокой степени документальности изображения (что роднит их с родившейся в Оберхаузене немецкой волной) и откровенной ее субъективности. Этого куда более скудного в сравнении с французской «новой волной» арсенала киноязыка, однако, было достаточно, чтобы дать новый импульс британскому кинематографу и вывести его как полноправное явление на международную арену. Еще более важным является тот факт, что кино «рассерженных» внесло свою лепту в дело формирования независимого кинематографа Британии, путем самофинансирования и самопродвижения его участников. Созданные ими модели производства и дистрибьюции фильмов в дальнейшем показали свою жизнеспособность и в условиях иных европейских кинематографий.

Немаловажной для понимания общей картины кинопроцесса и системы «новых волн» является появление такого явления, как «чешская новая волна». Связана она была, как и предыдущие, с острой реакцией молодых кинематографистов Милоша Формана, Веры Хитиловой, Ивана Пассера, Иржи Менцеля и многих других на окружающую социо-политическую ситуацию, и естественным образом касалась пересмотра средств кинематографического воздействия и передачи образа мысли. В фильмах этой «новой волны», говорящих языком кинематографических аллегорий и намеков, как правило, скрыто осуждение социалистического общества и пропаганда экзистенциализма.

Итальянский неореализм, «черные» фильмы польских и венгерских кинематографистов, английское течение «free cinema», французская «новая волна» и *cinéma vérité*, американский андеграунд – чешская «новая волна» была знакома со всем этим, и многое пропускала через себя. Но все же главную роль в ее формировании сыграла потребность самовыражения: это направление чешского кинематографа, не обремененное историческими и идеологическими травмами дедов, отцов и старших коллег, обратилось к индивидуальному сознанию. «Новую волну» интересовал человек сам по себе, человек вне каких-либо искусственно созданных конструктов и идейных клише; на киноэкран пришли элементарные проявления экзистенции – банальные, комичные, убогие

и возвышенные, бесцветные и грубые, полностью игнорирующие чужие утилитарные мнения и намерения [46].

Вышедшие из стен FAMU, молодые кинематографисты явили миру своеобразный кинематографический манифест фильм «Жемчужинки на дне» (1965 г.) – альманах из пяти новелл, снятых Хитиловой, Ирешем, Менцелем, Немецом и Штормом, который позиционирует творчество, как многообразный творчески дифференцированный мир художественных находок.

Ярчайшим представителем чешской «новой волны» является режиссер Милош Форман, который в кинокартине «Любовные похождения блондинки» (1964) обратился к теме одиночества. Образ героини здесь представлен не только через непосредственную словесную характеристику, но и через символ – катящееся по полу кольцо. Так же творчество Формана обозначено картиной «Бал пожарных» (1967), которая является символом ознаменования событий Пражской весны. Построенная на аллегориях и метафорах, она наиболее четко преподносит сатиру над социалистическим обществом, «штампующим» поздравления, и, в конце концов, действия и саму жизнь. Однако тема одиночества в творчестве режиссера останется заглавной в последующих картинах американского периода («Пролетая над гнездом кукушки», «Амадей»), где с кинематографических позиций наиболее ярко этот образ раскроют сложные сценарные и монтажные конструкции «флэш-бэков».

«Маргаритки» режиссера Веры Хитиловой – это повествование об искажении человеческих ценностей, где две Марии больше похожи на олицетворение греховности. Любопытна работа с изображением: с появлением цвета в фильме автор будто вводит зрителя в мир буржуазных ценностей, где важнее лишь «набить» живот; динамический монтаж кадров застольных блюд в финальном эпизоде банкета прибавляет растянутому хронологически изображению ощущение абсурдности происходящего. Киноязык имеет большое значение, потому, как отмечал Павел Юрачек, «фильм – это не игра по заданным правилам, а способ высказать свое мнение и позицию» [46].

Стоит отметить, что вплоть до самого конца своего существования чешская «новая волна» имела практически ясную гласность и ее полноту, демонстрируя все самое лучшие кинематографические достижения прошедших лет. Так, период «нормализации» стал конечной остановкой нового движения в кино Чехословакии 1960-х годов.

Географически особняком, но идейно весьма близкой движениям европейских «новых волн», стоит «новая волна» японского кино, ставшая за относительно непродолжительный срок столь же значимым мировым явлением. Ее возникновению способствовало несколько факторов. Первый – общее состояние киноиндустрии страны – в начале 60-х стали проявляться первые признаки кризиса. Основной его причиной читается бурное развитие телевидения, вставшего на рельсы регулярных трансляций с 1953 года. Попытки бороться с ним типично японским способом, т.е. технологиями, давшими и широкий экран, и широкоформатные ленты, отказались тщетны. Производство картин резко сократилось, многие кинотеатры закрылись, доля

импортного кино выросла до 60%. Далее упало число зрителей, а за ним и качество выпускаемых фильмов. На первый план выходят картины о бандитах «якудза эйга» и дешевые эротические комедии «пинк эйга». В Японии на тот момент действовала «Большая шестерка» кинокомпаний, у каждой из которых была своя специфика. «Тохо» выпускала легковесные музыкальные комедии; «Никкацу» – молодежные и гангстерские фильмы; «Тоэй» – самурайские brutальные фильмы для мужчин; «Сетику» – сентиментальные фильмы для женщин; «Сиптохо» – фильмы о монстрах, порожденных ядерной энергией.

Все шесть компаний давно испытывали трудности в борьбе за зрителя т.к. их фильмы не реагировали на насущные для общества темы, поэтому, десятилетием ранее сложился второй фактор, способствующий появлению «новой волны» – движение независимых, возникшее после массового увольнения кинематографистов с крупных студий. Многие из них создали небольшие частные студии, организовали независимый прокат и стали выпускать ленты, обеспечившие позитивную динамику демократизации киноискусства страны. К числу независимых режиссеров относят Канэто Синдо, Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, которые во многом обогатили идейно-тематическую палитру.

Третий фактор – творчество выдающихся мастеров авторского кинематографа. Кэндзи Мидзогути – художник, искавший правду на грани реальности и вымысла, принес в японский кинематограф тончайшую проработку деталей и построения композиции. Его по праву сравнивали с Шекспиром и Бетховеном за мрачную мелодию неотвратимого рока [47]. Ясудзиро Одзу, опиравшийся на традиционные формы искусства, дал ему намек, недосказанность, паузу как проекцию для зрительского осмысления увиденного, а заодно и одну незыблемую тему. «Японская семья в состоянии распада фигурирует в каждом из его пятидесяти трех художественных фильмов, – утверждает Дональд Ричи, – В поздних картинах весь мир ограничивается одной семьей, персонажи являются не столько членами общества, сколько членами семьи и вселенная, похоже, заканчивается сразу за порогом дома» [48]. Наконец, Акира Куросава, обретший свой стиль в симбиозе классических произведений, глубоко национальной драматургии и западных методов подачи, насытил японское кино динамикой и особым темпераментом. Экранизируя, режиссер не старается скопировать или воссоздать приметы чуждого ему быта, но бережно сохраняет и воспроизводит внутреннюю сущность, идейное и духовное содержание произведения, его атмосферу в самом расширительном смысле этого слова [49, с. 114].

Однако, все трое, дали кинематографу Японии намного больше, чем признание на мировой арене, они сделали его привлекательным для нового поколения экспериментаторов. Именно поколение послевоенного времени, не знавшее прежних догм и не желавшее подчиняться старым формам киноискусства, имея столь выдающиеся ориентиры, почву, подготовленную «независимыми» и возможности, предоставленные кризисом вполне

дееспособной системы, стало главной инерционной силой японской новой волны и ключевым фактором ее появления.

Одним из буревестников этой революции стал режиссер Ясудза Масамура – яры противник засилья сентиментального кино, получивший образование в Римском экспериментальном киноцентре. «Мне отвратителен лиризм, – писал он в одной из своих статей, – поскольку в японском киноискусстве лиризм означает подавление самого себя, гармонию с окружающими, самоотречение, печаль, поражение и бегство [47, с.22-23]. Фильмы этого режиссера отличал напряженный ритм, сверхдинамичные персонажи, быстрые диалоги и откровенный эротизм.

И это было по-настоящему ново. Если долгие годы на японском экране господствовали проникнутые тихой печалью и сентиментальностью фильмы о людях, покорных судьбе, то уже в начале 60-х их полностью вытеснили картины с новым героем – мятежным, циничным, разуверившимся в идеологии конформизма и нравственных ценностях старшего поколения. А самыми распространенными темами японского кино становятся секс и насилие. Эти же тенденции в аналогичный период времени проявляются в творчестве Годара, Бергмана, Феллини, Антониони, Пазолини и других выдающихся западных мастеров кино.

Но для японских режиссеров 1960-е годы – это еще и особая страница в истории национального кинематографа, тесно связанная с появлением такого популярного киножанра, как так называемое «розовое кино» (*пинку эйга*). В основном это были независимые эротические ленты, зачастую политизированные и отличающиеся как щедрыми дозами насилия, так и экспериментами в области формы.

Формально движение началось с первых работ группы молодых режиссеров студии «Офуна», куда входили Нагиса Осима, Есисигэ Есида и Масахиро Синода. Лидером, безусловно, стал Осима, стремившийся не только снимать, но и публиковать свои теоретические разработки в области киноязыка во французском «Cahier du Cinema». Отрицая режиссерский стиль как таковой, он стремился в каждой новой работе высказываться иначе, чем в предыдущей. Неизменной остается лишь ключевая тема – борьба юношеских идей и жестокой реальности. Это видно уже по первым фильмам «Улица любви и надежды» и «История жестокой юности». В дальнейших работах на идейном уровне становится все меньше и меньше света, все больше цинизма, скепсиса и жестокости. Это отражалось на работах всех жанров – игровых, документальных, анимационных. Однако все эксперименты Осимы с темами, темпоритмом, стилистикой изображения, были направлены не на то, чтобы в конечном итоге создать форму, а для того, чтобы окончательно разрушить ее. Под стать Годару, интеллектуал Осима также больше интересовался идеями, нежели людьми и также создавал фильмы скорее в жанре киноэссе, нежели в любом другом, требующем строгой драматургии. Именно это показательное разрушение канонов стало во многом вдохновляющим для творчества многих других режиссеров японской новой волны.

Исповедуя не менее радикальные идеи, режиссер Есисигэ Есида видел краеугольным камнем освобождения – сексуальную революцию. Он взял ее за основу свое творчества, но облек в столь сложную форму, что эротика как таковая превратилась в отвлеченный символ, не имеющий ничего общего с чувственностью. Психологический облик и мотивировка его героев напоминают героев Годара; эпохальность и исторический фон отсылают к польским картинам той поры, вроде фильма «Пепел и алмаз» Вайды; эмоциональность и атмосферность пейзажей перекликаются с работами Антониони.

Однако не все представители «новой волны» в Японии ровнялись на западные образчики. Творчество Масахиро Синоду, как пример, постоянно оглядывается назад, что выражает типично восточный философский постулат – прошлое – залог будущего. Называя своим учителем Озду, Синоду стремился в своих работах восполнить то, чего ему не хватало в картинах мастера. Вот почему создавая свой киномир он наделял его, казалось бы, трендовыми насилиями и эротикой. Однако истоки подобных действий кроются не в слепом следовании моде, а в конструировании совершенно самобытной реальности. В ней красота – это разрушительная сила, а насилие – созидательная; в ней святое прошлое перестает быть таковым и намеренно очеловечивается через обретение не самых возвышенных черт. Киноязык Синоду строится не на визуальности, а на сознательном инвертировании смыслов того или иного символа, на возможности говорить метафорами изображая самые актуальные проявления человеческой природы.

Три этих пути, по сути, и составили ту развилку, что являла собой японская новая волна. Одни режиссеры пошли по пути разрушения старых кинематографических традиций и не стремились к изобретению нового языка, что довольно самобытно, учитывая стремление всех «новых волн» к формотворчеству. Другие режиссеры, ведомые духом идейно-нравственных революций, стремились к раскрепощению себя и зрителя, и поиски киноязыка видели в полярном выражении старых форм. Медленное у них становилось быстрым, иносказательное – буквальным, запретное – открытым. Третьи же – пытались найти компромисс и строили новое на старом, взяв его за основу и насытив актуальными для реального времени категориями и элементами визуализации.

Это довольно примечательная особенность японской «новой волны», поскольку о европейских волнах принято говорить, как о потоках, имеющих одно четко выраженное русло. Однако если смотреть в целом, то совершенно очевидно идейно-тематическое родство всех этих кинематографических сдвигов.

Новые волны североамериканского и европейского кино имели серьезный общемировой резонанс, и естественно их отголоски не могли не доходить до Латинской Америки. Однако кинематографии этого региона всегда развивались в особо тесной связи с социально-политическими процессами, поскольку помимо внутреннего, велик был и фактор внешнего воздействия. Политическая

и экономическая ориентация на Европу и США, корнями уходящая в колониальное прошлое, имела прямое влияние и на культуру в целом и на кинематограф в частности, как ее авангардную часть.

С одной стороны, имело место прогрессивное влияние. Советское кино 20-х годов с экспериментами Дзиги Вертова и визитом в Мексику самого Эйзенштейна, актуальные уроки итальянского неореализма, стремившегося выйти на улицу и увидеть правду текущего момента, – все это не прошло даром, – в переводе на язык практики это сформировало серьезные ориентиры для национальных кинематографий Латинской Америки. В том или ином историко-социальном контексте на основе этих моделей путем преломления через призму национального сознания, возникали модели новые, самобытные, способные временами даже отринуть устоявшиеся классические схемы в угоду глубоко индивидуальным сюжетам.

Так, например, под сильным влиянием неореализма развивался начальный этап творчества аргентинского режиссера Фернандо Бирри, учившегося в Италии у Витторио де Сики. В основе его фильмов «Тире дие» (1958) и «Затопленные» (1961) лежат подлинные события; съемки производились непосредственно на месте разворачивания этих событий, герои фильмов не были актерами, а те, кому посвящены эти ленты, – оборванные ребятишки, выпрашивающие милостыню у пассажиров проезжающих мимо поездов («Тире дие»), или жители побережья, жертвы наводнения, рассказывали с экрана о пережитой ими катастрофе и о спекуляциях дельцов, использующих эту трагедию в своих целях («Затопленные») [41, с. 165]. Заимствуя, в конечном счете, приемы неореалистов Бирри создал самобытные картины, отражавшие реалии своей страны, пытавшиеся постичь ее проблемы.

С другой стороны, связь со странами Европы и США во многом оказала кинематографу Латинской Америки «медвежью услугу». Начав развиваться достаточно быстрыми темпами, национальные кинематографии в скором времени оказываются в серьезной зависимости от капитала голливудских кинокомпаний, что, в общем-то, лишь отражало укоренившуюся зависимость всего региона от иностранного финансирования. «Латиноамериканский континент, – как утверждал в свое время кубинский режиссер Пастор Вега, – всегда был неограниченно подчинен потребностям экономического развития империалистических держав... Сначала Испания, Португалия, Франция и Англия, а потом и до сих пор США всегда препятствовали тому, чтобы латиноамериканец работал для своего континента; каждое его усилие, умственное и физическое, природные богатства и его стремление к независимости всегда были в общеконтинентальном масштабе организованы таким образом, чтобы ускорить процесс экономического роста крупных мировых держав» [50, с. 27].

Вполне естественно, что такой затратный с точки зрения финансовых ресурсов вид искусства, как кинематограф, оказался в позиции подчиненного. Попав в зависимость от крупных компаний США почти весь срез кинопроизводителей Латинской Америки – режиссеры, продюсеры, прокатчики

переориентировались на потребности своих заграничных боссов в ущерб развитию национальных кинематографий. Как следствие – утрата кинематографом национальной идентичности, тотальное игнорирование собственной реальности и конвейерное производство развлекательного водевильно-сериального контента.

Пик этого культурного эскапизма пришелся на период 30-40-х годов, когда за границей, в силу ее собственных социально-политических сложностей просто необходимо было отвлекать людей от насущных проблем. Собственно, аналогичным образом кинематограф латиноамериканских стран стал использоваться и их собственными госструктурами. Бурный рост кинопроизводства двигался в обозначенный период параллельно с прогрессирующей утратой всякого национального самосознания.

На тот же неутешительный итог работала и укоренившаяся тенденция европеизации латиноамериканского кинематографа. Процесс принял столь угрожающие масштабы, что национальную принадлежность многих выпускаемых фильмов попросту невозможно было идентифицировать. По сути, это была полноценная эрозия национального сознания и колорита. Создаваемые на основе европейских шаблонов образы и сюжеты не были в итоге похожими ни на европейские, ни на латиноамериканские. Надуманные конфликты и проблемы не вызывали сопереживания ни у тех, ни у других.

Показательным в этой связи можно считать опыт аргентинского кино. Болезненное стремление аргентинских режиссеров ничем не отличаться от европейских связано с общей ориентацией культурной жизни страны того периода на Европу, вызванной, в свою очередь, своеобразием тех социально-исторических явлений, которые произошли в стране на рубеже XIX–XX вв. К началу XX в. Аргентина превратилась в силу множества социально-экономических причин из патриархальной в самую развитую капиталистическую страну континента. Быстрый рост городов, огромное количество иммигрантов из европейских стран, наконец, гибель такого чисто национального, своеобразного явления, как гаучо, и многие другие резкие перемены в социальной жизни страны не могли не отразиться на изменении национального самосознания. Для аргентинца как бы исчез внезапно весь прошлый, веками складывавшийся мир [51, с. 155-156].

Корреспондент одного из аргентинских печатных СМИ Браулио Сольсона, находившийся в то время в Париже, писал об этом поистине патологическом подавлении национального в аргентинских фильмах: «...во Францию послали фильмы, у которых только названия были аргентинскими... они прошли незамеченными, и здесь не говорят об аргентинском кино, потому что ни у кого и не возникло ощущения, будто он видел аргентинский фильм».

Предпосылкой для изменения ситуации стала ностальгическая рефлексия. Отдельные группы кинематографистов-малобюджетников, не имея возможности для полноценного самовыражения, начинают снимать картины, в которых скрупулезно воссоздают ушедший мир. К примеру, прежний Буэнос-Айрес, что ассоциируется у режиссера с завораживающими ритмами танго,

благородством и мужеством людей, находит свое отражение в картине Мануэля Ромеро «Раньше парни не использовали бриолин». Этим, вечным, по его мнению, ценностям Ромеро противопоставляет шум и деловую суету Буэнос-Айреса современного, художественно делая акцент на диалогах и параллельном монтаже.

Культуру гаучо как могут, воскрешают в своих работах режиссеры Умберто Кайро («Благородство гаучо») и Хосе Агустино Феррейра («Песня гаучо»), заостряя внимание именно на утраченных духовных ценностях своего поколения.

Подобные процессы имели место и в других развитых странах Латинской Америки. Например, в Бразилии, Мексике, Чили, где также в тот период преобладали технически высококачественные, но безыдейные и асоциальные пустые мелодрамы. Всякое же ностальгическое творение этих кинематографий вольно или невольно ставило во главу угла подспудную театральность, проистекающую из необходимости художественной реконструкции и неизменной малобюджетности картин. Такой путь, разумеется, не мог привести к художественному прорыву в кинематографе, однако, уже своим появлением заявил о нежелании подчиняться законам большого капитала и его ирреальным в идейно-тематическом плане кинолентам.

Все это время где-то на уровне андеграунда, зрело и крепло желание делать другое кино. Предпринимались первые попытки кинематографического препарирования серьезных социальных проблем общества. В Аргентине к этому направлению следует отнести большинство работ Хосе Агустина Феррейры, Марио Соффичи, Луиса Саславски, Даниэля Тинайре, Альберто де Савалии, Лукаса Демаре, Мануэля Ромеро и некоторых других режиссеров. Всех их по праву можно считать создателями национального кинематографа страны. Именно они в своих работах, опираясь на традиции литературы, фольклора, национальной культуры в целом, способствовали формированию киношколы страны, обретению ею той особой выразительности, благодаря которой стало возможным говорить о национальном своеобразии аргентинского кино.

Эти процессы синхронно протекали во всем регионе. В Бразилии режиссером, заложившим основы национальной киношколы, стал Умберту Мауру. В своих фильмах он в отличие от большинства соотечественников отражал социальную реальность страны со всеми ее отрицательными сторонами. Мауру создал 60 художественных фильмов и более 200 документальных, большинство из которых получили известность в 60-х годах с появлением «нового кино». В Мексике подобные цели преследовало творчество Фернандо де Фуэнтеса и Эмилио Фернандеса. Эти режиссеры глубоко вникали в социальные проблемы и пытались воссоздать исторический путь страны с точки зрения исконного мексиканца. В фильмах «Кум Мендоса» и «Пойдем с Панчо Вилья» Фуэнтес раскрыл подлинное значение Мексиканской революции 1910–1917 годов, прославил благородство и бесстрашие своего народа.

Процесс возвращения национального самосознания в каждом из кинематографов Латинской Америки четко прослеживается на примере появления и реанимации жанров. В Мексике это «ранчерийя» – музыкальная комедия, с действием, происходящим в сельской местности; в Бразилии – «шаншада» – нечто вроде итальянской буффонады – комедия с элементами народного фарса и карнавального празднества; в Аргентине – «танго-фильм» – музыкально-драматическая любовная история. Все они часть отображения тенденции – возврата взгляда на собственное общество. В этих фильмах еще не было глубины и попытки масштабного переосмысления социальной реальности, но уже просматривалось желание поставить во главу угла собственные исконно национальные ценности.

Это стало первой предпосылкой для появления и развития «третьего кинематографа». Второй предпосылкой можно назвать удачные киноэксперименты отдельных представителей региона, которые заставили мир присмотреться к кинематографии Латинской Америки в конце 50-х и 60-е годы.

К таковым стоит отнести, например, документальную картину режиссера из Венесуэлы Марго Бенасерраф – «Арайя», номинированную на главный приз Канского кинофестиваля. В этой черно-белой истории, демонстрирующей зрителю день из жизни трех семей, живущих на засушливом полуострове, прослеживается влияние советской школы документалистики, а построение кадра и организация динамики в нем отсылают к ранним работам Михаила Колотозова, вроде «Соли Сванетии». В необыкновенно живую и выразительную ткань фильма органично вписались обычные, естественные ритмы будничных дней жителей Арайи. Движения молотильщиков соли, рубящей дерево женщины, старух, изготавливающих глиняные кувшины, плеск весел, голоса детей – все это слилось воедино, образовав настоящую симфонию образов и звуков. И хотя каждый звук и каждое движение героев ленты тщательно вымерены талантливым режиссером, именно этот кропотливый и точный расчет создает впечатление полной достоверности, незримого присутствия среди жителей полуострова [52, с. 162]. По мнению знаменитого испанского режиссера Луиса Бунюэля, «после эйзенштейновского «Да здравствует Мексика!» не существовало образов прекраснее, чем в «Арайе» [53, с.18].

Не менее примечательна и игровая картина бразильского режиссера Анселму Дуарти «Исполнитель обета», в которой в гротескной форме раскрывается целый список социально-религиозных противоречий, накопившихся в обществе. Лишенный излишней патетики и резких оценочных суждений со стороны режиссера, фильм, тем не менее, очень силен своим воздействием на зрителя, а раскрывающийся в нем абсурд ситуации роднит его ни много ни мало с фильмами упомянутого Бунюэля. Картина Дуарти не столько формой, сколько содержанием однозначно заслужила полученной «Пальмовой ветви», однако ее значение для всего латиноамериканского кинематографа неизмеримо больше. Она наиболее четко, нежели ее предшественники, очертила начало эры «неореализма» в региональном кино,

что стало третьей и фундаментальной предпосылкой к появлению «третьего кинематографа».

Стоит прояснить здесь, что же представляло из себя «новое кино». Его важнейшим критерием была прочнейшая связь с национальной действительностью и традициями народов, а его ключевые принципы распространились не толь на кинематографически развитые страны, но и на те, в которых кинематографии только-только зарождались – Чили, Перу, Боливия, Венесуэла. «В 50-х годах говорили о мексиканском кино, – писал бразильский режиссер Глаубер Роша, – в начале 60-х годов – об аргентинском, затем – о кубинском, потом о бразильском. Сейчас говорят о латиноамериканском кино... Кинодеятели все сильнее ощущают необходимость создания латиноамериканского кино, острого, воспитывающего, революционного, эпического. Такого кино, которое не знало бы границ, разделяющих латиноамериканские страны, и которое на общем для них языке говорило бы об их общих проблемах» [47, с.26].

Из этого утверждения логично проистекает тот факт, что новое латиноамериканское кино, должно было, прежде всего, решать сложные социально-политические задачи. Это отчасти обусловило приоритет содержания над формой, однако, недостаток изысканий в области киноязыка в данном случае нивелировался изысканиями в сфере общественной правды. Однако такие картины как «Иголка в стоге сена» Алекса Виани, «Рио, 40 градусов» и «Рио, Северная зона» Нельсона Перейры душ Сантуша сумели вобрать в себя не только глубокое политическое содержание, но и весьма прогрессивные находки визуального ряда. Они во многом еще опирались на итальянский неореализм, душ Сантуш, к примеру, считал вполне жизнеспособными в условия бразильской реальности приемы Росселини и Де Сики: съемка без декораций, работа с непрофессиональными актерами, «жизнь врасплох». На их основе режиссер сумел сконструировать собственный стиль, обогатив эстетикой знакомой ему реальности.

В Аргентине на основе неореализма развивал документальное начало своего кинематографа, упомянутый выше Бирри, на Кубе, группой молодых кинематографистов был снят фильм «Дюна», который был запрещен именно за свой остросоциальный подтекст. Его создатели были арестованы, однако у них нашлись последователи, продолжившие развивать направление. Были таковые и у душ Сантуша, и у Бирри. Так мир узнал фильм «Бог и дьявол на земле солнца» Глаубера Роши, так в Аргентине на принципах новой школы возникло «Кино – освобождение» или «Третий кинематограф» – кинематограф борьбы.

Впервые этот термин был озвучен режиссерами Фернандо Соланасом и Октавио Хетино в интервью журналу «Кубинское кино» в 1969 году. В этом же году, они подробно изложили свои позиции в эссе под названием «По направлению к «Третьему кинематографу», которое стало полноценным его манифестом [55, с. 18].

«Третий кинематограф, – сказано в манифесте, – это кинематограф, который признает борьбу как главный источник научных и художественных

перемен нашего времени, способных сформировать освобожденную личность каждого народа как отправную точку процесса деколонизации всей культуры» [56].

По сути своей, манифест был более политическим, нежели кинематографическим документом. В нем было хоть сколько-нибудь глубоких разработок, касающихся киноязыка или способов производства и распространения кино, не было установок по стилистике или тематике, его главная цель – сделать кино орудием борьбы за правду и свободу. Причем, борьбу одновременно на два фронта – с внешними и внутренними притеснениями. Этим же путем, по установке Соланаса и Хетино народам Латинской Америки должно было быть возвращено национальное самосознание и кинематографический колорит [57].

«На протяжении десятилетий, – утверждал Соланас в интервью, – США и другие страны продавали Аргентине свои товары, свои холодильные установки, свои машины, а заодно и свою культуру и те ценности, которые признаются в обществе потребления и неокOLONиализма. И теперь перед кинематографистами страны стоит задача работать не для кино, как такового, но для процесса освобождения, для революционного процесса, который, по нашему мнению, должен располагать и средствами кино... с тем, чтобы создавать произведения, которые можно использовать для агитации, пробуждения самосознания и углубления революционной работы» [58, с. 52].

Сами отцы-основатели движения, логично, выступили в авангарде процесса. Их документальный фильм «Час огней: заметки и свидетельства о неокOLONиализме, насилии и освобождении» наглядно проиллюстрировал основные положения манифеста и окончательно нанес латиноамериканское кино на карту мира. Картина была построена на новых и хроникальных кадрах, которые, посредством монтажа, создавали животрепещущее полотно, разъясняющее несведущим причины возникновения волны революционного энтузиазма, прослеживая историю страны от времен испанского пришествия до 60-х годов 20 века. Фильм имеет дробную структуру: три его части («НеокOLONиализм и насилие», «Революционное действие» и «Насилие и освобождение») в свою очередь делятся на многочисленные подглавы, каждая из которых весьма индивидуальна. Одни отрывки сняты как игровые новеллы, другие как реальная хроника, третьи изобилуют текстовыми цитатами, четвертые – фотоматериалами.

Такая стилистическая эклектика не только эмоционально действует на зрителя, но и художественно вписывает картину в контекст принципов постмодернизма, общих для любого вида искусства. Как, точно подметил режиссер Хорхе Сидон: «Не аргентинцы изобрели такой вид кино, у него много предшественников, но в нашей стране он начался с «Часа огней», а если идти дальше, то надо вспомнить «Тире дие»» [59, с 65.].

«Час огней» во многом заложил те стилистические основы, что будут прослеживаться во всех фильмах третьего кинематографа: малый бюджет, пренебрежение к красоте изображения, масштабность (фильм длится около

четырёх часов), неизменная документальность и стирание границ между художественной и документальной частью. Фильмы многих соратников и последователей Соланаса и Хетино, располагавших самым минимумом технических средств с позиций сегодняшнего дня производят впечатление недоделанных, «неотшлифованных», однако, со своей миссией, заложенной в манифесте все они справлялись на отлично – будили гражданское сознание зрителей. Все, что могло способствовать этому, неизменно становилось частью фильма, подобно тому, как революционеры всегда проповедовали принцип – «для достижения цели хороши любые средства». Так в последующих работах «кинематографа борьбы» появлялись элементы репортажей и прямые интервью (взятые из опыта кубинской документалистики), исторические факты, выдержки из работ по социологии, мультипликация. Многие из работ не дошли до современного зрителя, однако в летописи латиноамериканского кино они занимают почетное место.

Показателен в этой связи пример чилийского кинематографа, который также принято называть «кино сопротивления» или «чилийским кино эмиграции». Установление в стране диктатуры Аугусто Пиначета привело к тому, что около четырех десятков режиссеров было вынуждено покинуть свою родину и перебраться кто куда – от СССР и ГДР до Канады и Франции. Примечательно то, что и на новом месте эти кинематографисты стремились создавать кино, отражающее страшную действительность своей родины. Их первые работы глубоко автобиографичны, как утверждает исследователь темы Ветрова Т.Н. Они повествуют о днях переворота, о крушении надежд народа, о горечи разлуки с родиной – мультипликационный фильм «Я хотела бы иметь сына» (реж. Серхио Кастилья, 1974 г.); игровая картина «Песня не умирает, генералы» (реж. Клаудио Сапиан, 1975 г.); художественный фильм «Дождь над Сантьяго» (реж. Э.Сото, 1975 г.) с участием известных европейских актеров Жан-Луи Трентиньяна, Анни Жирардо и Биби Андерсон [60, с.26].

Отдельного упоминания в этом ряду заслуживает документальная трилогия Патрисио Гусмана «Битва за Чили». Картина целиком состоит из съемок текущих событий, происходивших на улицах Сантьяго: в парламенте, на фабриках, и, по сути, представляет собой исторический документ. В числе ее особенностей – закадровый комментарий, который предлагает зрителю марксистский анализ событий и их взаимосвязи. Фильм был снят командой из пяти человек, «вооруженных» весьма скромными возможностями: аудиоманитофоном «Nagra», одной 16-мм камерой камерой «Eclair» и запасом киноплёнки, полученной от коллег из-за рубежа. После военного переворота записи все были переправлены за границу, а монтаж фильма был завершен режиссером в кубинском Институте кинематографии. «Битва за Чили» по сей день считается важной вехой в истории не только латиноамериканской, но и мировой политической документалистики.

С течением времени, оторванность от событий меняет язык чилийского кино протеста. Конкретные события трансформируются в метафорические истории, притчи, конкретные личности – в абстрактные фигуры борцов-революционеров

и диктаторов-угнетателей. Образы становятся все более собирательными, общими для всего латиноамериканского кинематографа. К работам подобного рода можно отнести, например, фильмы Себастьяна Аларкона («Ночь над Чили», «Санта-Эсперанса»), снятые на «Мосфильме», а также картины Мигеля Литтина «События на руднике», «Вдова Монтель», ленты Патрисио Гузмана, Рауля Руиса [60, с.321].

Отдельные режиссеры ассимилируются в культурной среде новых стран и работают там по сей день. Большинство же к концу 80-х годов возвращается на родину.

Почти идентичная ситуация складывалась и в Аргентине. После прихода к власти новой диктатуры неофашистский альянс сформировал списки кинодеятелей, приговоренных к смерти. Многие были убиты, некоторые успели эмигрировать. Обескровленный национальный кинематограф в основном выдавал пошловатые комедии, водевили и фильмы ужасов.

В условиях жесточайшей цензуры и террора, кино оставшихся в Аргентине режиссеров, было вынуждено трансформироваться и принимать более причудливые формы, дабы продолжить свою борьбу партизанскими методами. Кинематографисты прибегали к сложному языку символов и метафор, скрытого смысла, не всегда понятного зрителю. Как пример – распространившийся мотив умопомешательства и сумасшедших домов – картины вроде «Острова» Алехандро Дориа или «Власти тьмы» – мрачной сюрреалистической истории Марио Сабато [60, с. 28]. К аллегориям иногда прибегали и мастера комедий, к которым цензура была более благосклонна. Под маской веселой истории режиссеры вроде Э.Оливеры подчас выдавали весьма язвительные насмешки над несправедливыми проявлениями действительности. Его работы периода начала 80-х годов ознаменовали старт открытой борьбы общества за демократию. В фильмах вроде «Не будет больше ни печали, ни забвения» (1983) уже нет той легкой иносказательности. Ее место заняла жесткая сатира в образе трагифарса.

В этот период, со сменой руководства страны, наблюдается тенденция либерализации: из эмиграции возвращаются опальные режиссеры, смягчается цензура, чиновников на местах в учреждениях культуры сменяют деятели искусств. В том числе и в Национальном Институте кинематографии, который, не смотря на трудную экономическую ситуацию в стране, все же находит средства на финансирование кино. Как следствие – количество выпускаемых фильмов увеличивается почти вдвое, к массовому зрителю пробиваются ранее недоступные картины, вроде номинированной на «Оскар» «Камилы» Марии Луисы Бемберг и «Прозрения» Алехандро Дориа.

Эти и другие фильмы периода второй половины 80-х годов ознаменовали переход аргентинского кино борьбы к более прямолинейному выражению мыслей. От завуалированных намеков и метафор оно возвращается в русло социальной правды и ведет диалог со зрителем о самом злободневном, о том, что ранее было запрещено, тем самым знаменуя начало нового этапа, названного критиками «аргентинским возрождением».

Не менее тернистым был путь к возрождению бразильского кино. Молодые режиссеры, озабоченные проблемами своей страны и вдохновленные идеями «третьего кинематографа» начинают свою борьбу еще в середине 60-х, когда в Бразилии устанавливается режим маршала Бранку. С его приходом резко ужесточается цензура, режиссеры-борцы вносятся в «черный список» финансовые фонды, предназначенные для поддержания национального прогрессивного кино, ликвидируются. Многие фильмы, снятые в преддверии 1964 года, прячутся на много лет, не имея возможности быть показанными. Кинематографисты публикуют манифест о самороспуске: кто-то уезжает, кто-то оказывается в тюрьме. Фильмы оставшихся на свободе и поддержавших идеи «кино борьбы» идут по пути усложнения стиля, дабы завуалировать острые социально-политические идеи. Отчетливо слышна проблематика реальности в картинах «Падение» (реж. Герра, Н.Шавьер, 1977), «Жестокость со смертельным исходом» (реж. Л. Паулину дус Саниу, 1978), «Аллилуйя, Гретхен» (реж. С. Бэк, 1978); «Битва при Гуарарапас» (реж. П. Тиаго, 1979) и «Полковник Делмиро Гувейя» (реж. Ж. Сарно, 1979).

Стилистически эти и многие другие картины были несколько проще, чем эклектичные аргентинские. Каждый режиссер стремился к индивидуализации своего творчества, оставаясь, при этом в русле общей идеи борьбы. Пытаясь дать оценку бразильского кинематографа той поры, один из его ведущих режиссеров Глаубер Роша рассуждал: «Наша культура невероятно сложна, в ней соединяются самые разные и самые противоречивые элементы – от иберских, негритянских, индейских, еврейских до китайских и японских. Однако если бы мы попытались провести точный анализ, то все же нашли бы только один общий характерный элемент – это несогласие с сегодняшней реальностью, отвращение к современной цивилизации в том виде, в каком она проявляется в нашей стране, отвращение к современной обстановке. Но эта тенденция выражается главным образом средствами поэтического кинематографа. Я думаю, это связано с музыкальной и поэтической традициями нашей культуры. Стремление к внутреннему поэтическому освобождению проявляется почти во всех наших фильмах. Аналитический, описательный кинематограф, отдающий дань традиции критического реализма, по нашему мнению, должен быть преодолен» [59].

Двигаясь по пути поэтики и иносказания, сам Роша был одним из ведущих режиссеров «третьего кинематографа». За изящным, как принято говорить «барочным» стилем и метафоричностью его картин скрывались подлинно глубокие темы, черпавшие свое вдохновение в сфере социальной проблематики. Целью творчества этого идеолога и теоретика борьбы кинематографа с угнетением была перманентная демистификация и разоблачение политических иллюзий. Мифы о народе и его положении, созданные правительством стали главными оппонентами творчества Роши вплоть до 1980 года.

В отличие от Роши с его стилизованностью, другие представители бразильского кино сделали выбор в пользу большего реализма. Бывший

документалист душ Сантуш снял фильм «Иссушение», тяжелую картину о сельской нищете на фоне одиноких пейзажей северо-востока страны. Руй Герра снял «Ружья» о группе солдат, охраняющих склад от местных крестьян, умирающих от голода [60, с.265].

В других испаноговорящих странах, прежде всего Венесуэле, Колумбии, Боливии, Эквадоре ситуация развивалась по похожему сценарию: 60-е годы были периодом застоя, 70-е прошли под знаком «третьего кинематографа», а 80-е были всецело посвящены художественному осмыслению его культурных и социальных последствий. Таким образом, манифест «третьего кинематографа» сумел собрать под свои знамена практически весь регион, и за почти два десятилетия превратить латиноамериканский кинематограф в масштабное явление с мировым резонансом. Флагманами этого движения логично стали наиболее развитые в экономическом плане Аргентина, Бразилия и Чили. Однако и их и кинематографии других стран обладали, не смотря на общность ключевой идеи, уникальными локально-ментальными особенностями. Так, тесно связанный с американским кинопрокатом кинематограф Аргентины стал ярким приверженцем постмодернизма в кино и исповедовал стилистическую эклектику. Кинематограф Бразилии утвердился на принципах поэтики и фольклорной афористичности. Чилийское кино сумело синтезировать уникальные образы, универсальные для всего региона формы. Кубинский фронт кинематографической борьбы, будучи политически ориентированным на коммунистический лагерь, привнес традиции советского кинематографа и особенно сильно продвинул документалистику как орудие борьбы с политическими мифами. Мексиканское кино определило в качестве ключевого фактора – приверженность к литературным традициям как средству демонстрации на экране прогрессивных взглядов и традиционных ценностей. Недаром именно здесь, а не в Колумбии чаще всего в период расцвета «третьего кинематографа» экранизировались произведения Габриэля Гарсия Маркеса.

При этом важно отметить, что каждый филиал «третьего кинематографа» на практике существенно повлиял на развитие индустрии независимого кино. Аргентинский сумел разработать стержневую идеологию; бразильский показал возможность создания частных студий вроде студии «Ди-фильм», основанной оператором Луисом Карлосом Баррету и локального кинопроизводства в рамках ограниченного производства и проката; чилийский вписал почти весь латиноамериканский кинематограф в общемировой контекст, наглядно показав возможность и ценность копродукции, обнаруженных «эмигрантским кинематографом»; мексиканский продемонстрировал возможность индустрии бороться на уровне СМИ, когда группа молодых кинокритиков организовала журнал «Новое кино»; кубинский кинематограф смог доказать действенность отдельных элементов развивающегося телевиденья (репортажи, интервью и т.д.) для выражения художественных замыслов фильма.

В целом же, «третий кинематограф» не только провозгласил необходимость борьбы за освобождение зрительского сознания, но и сумел

породить волну, ставшую на долгое время мощным заслоном от голливудского экспорта; катализировал поиски самобытного киноязыка; показал необходимость консолидации прогрессивных творческих сил в деле противостояния социально-политической несправедливости. Но главное, он создал еще одну альтернативу кинематографического развития для последующих самоидентифицирующихся кинематографий.

Этому во многом способствовал весь эволюционный путь независимого кинематографа. Авангардными экспериментами вольных кинематографистов США, ставивших своей целью создание противовеса «фабрике грез» был запущен механизм протестного развития – эволюционный кинопроцесс по высвобождению авторского «Я» из тисков официального, во многом пропагандистского и мифотворческого производства. Черпая вдохновение не только в экспериментах американских независимых режиссеров, но и в стоящих над ними теоретических постулатах, европейский кинематограф находил в себе силы для собственных изысканий, становился все более и более зрячим, замечающим изъяны собственных индустрий. Процесс накопления знаний вкупе с экспериментами привел к образованию критической массы креативной энергии, не укладывающейся в русло официального творчества. Ответом на острую необходимость творческого освоения этой энергии стала череда «новых волн», прокатившаяся по европейским странам. Эта тенденция закрепила независимый кинематограф как явление, с которым необходимо считаться и провозгласила превосходство авторской мысли над конвейерной сборкой студийных кинолент. Кроме того, она дала кинематографу ряд крупных идеологов вроде Андерсона, Трюффо, Гринуэя, Херцога, Гоши, Куросавы и других известных режиссеров, чей индивидуальный стиль стал основой для формирования множества подстилей в кинематографиях, чье становление пришлось на более поздние периоды.

Вкупе с успехами «новых волн» востока, обогативших мировой кинематограф уникальной эстетикой и колоритом, и достижениями «третьего кинематографа», показавшего неисчерпаемый потенциал социального протеста как источника эволюционных сдвигов в сознании кинематографистов все это сформировало особый пласт эмпирического и теоретического опыта кинотворчества, в неразрывной связи с которым переживали свое становление и идентификацию кинематографии многих других стран, в частности стран постсоветского пространства. Этому во многом способствовал тот технико-тематический универсум, который сформировался во всей совокупности движений и волн независимого кинематографа. Выражается это в следующих постулатах.

Во-первых, всякая «новая волна» или авангардное движение были рождены актом протеста против остросоциальных или сугубо кинематографических проблем, что, в принципе, имеет тесную взаимосвязь, ибо кинематограф предыдущих периодов, все-таки выполнял те социальные функции, что были на него возложены лояльной к любому режиму официальной индустрией – т.е. развлекал и отвлекал.

Во-вторых, всякое новое движение ставило во главу угла подчас даже революционные трансформации киноязыка. Путь эволюционного развития кинематографа всегда находился в плоскости выражения мысли по типу «либо «что», либо «как»», тогда как движения независимых всегда провозглашали необходимость говорить о том, о чем прежде не говорили и говорить так, как не говорили прежде. Объективная социальная реальность стала для независимого кино главным источником вдохновения и тем пластическим материалом, который легко превращался в художественное изображение, востребованное замыслом.

В-третьих, «новые волны» и независимые авангардные движения провозгласили как неоспоримый факт – факт главенства автора. Именно эта позиция закрепила за кинематографом саму возможность быть независимым. Границы кинематографических миров отныне могли формироваться не продавцами и даже не зрителями, а художниками. В силу специфики среды, в которой она возникала, каждая «новая волна» имела свои особенности, однако, формирование общекинематографического мышления шло по пути взаимного влияния. Именно так эксперименты американских авангардистов и их проекции в более массовом кинематографе США, вроде фильмов Хичкока, повлияли на европейское кино, а фильм-нуар, например, во многом сформировал эстетику французской «новой волны» [59, с. 255]. Именно так европейское киноискусство нашло свое отражение в кинематографиях востока, что наглядно подтверждается опытом японской «новой волны» и предпосылок к революционным изменениям в кинематографе латиноамериканского региона.

Наконец, в-четвертых, главнейшим итогом новых волн стало утверждение независимого кинематографа как весомой альтернативы официальному процессу. Через организацию мелкостудийного производства, ограниченного проката, копродукции и дистрибуции; через возникновение теоретической базы в виде печатных изданий, школ, манифестов; через попытки установления собственных связей со зрителем через специфические фестивали, кинозалы и показы была создана альтернативная кинематографическая действительность, развившаяся в полноценную и самодостаточную систему, способную не только давать возможность авторского самовыражения, но и формировать новую культуру киноиндустрии с учетом каждого ее участника, влиять на зрительское мышление путем антипропаганды, реагировать на актуальные для общества темы и социальные явления.

Поставленный на твердую идеологическую базу независимый кинематограф стал реальной силой привлекательной для новых поколений кинематографистов и дал импульс развитию множеству последующих новых волн.

Выводы по 1 разделу

В данном разделе, в результате применения метода герменевтического анализа, подробного изучения истоков и предпосылок зарождения независимого кинематографа как институции, а также специфики его

формирования в разных странах мира, мы можем сделать заключение, что изначальное зарождение независимого кино происходило в 1910-х годах в США. Полноценное же становление Indie-кино в американском кинематографе происходило в разрез основному кинопроизводству крупных киностудий-доминантов в начале 60-х годов прошлого столетия. Эти процессы в свою очередь дали старт развитию современного независимого кино в мировой кинематографии, когда стало развиваться интеллектуальное, андерграундное, жанровое малобюджетное кино как искусство, находящееся в поисках своего киноязыка.

Кроме того, в данном разделе на основе проведенного историко-киноведческого анализа, были достигнуты следующие выводы: характерные составляющие направления французской новой волны, а также оригинальность черт развития других национальных волн как «рассерженные» (Великобритания), новые волны восточной Европы, Японии определяют становление малобюджетного независимого кино в мировом масштабе. Мировой независимый кинематограф 1970-х годов имеет свое новое отличие, связанное с развитием социального направления. В этом большую роль сыграл манифест «Четвертого кинематографа», суть которого сводится к приближению искусства к насущным проблемам человека.

2 НЕЗАВИСИМОЕ ИГРОВОЕ КИНО КАЗАХСТАНА КАК КЛЮЧЕВОЙ МЕХАНИЗМ КИНОИНДУСТРИИ

2.1 Независимые студии в формировании ключевых механизмов функционирования киноиндустрии

Как становится понятно из анализа исторического развития независимого кинематографа, его существование ярче всего проявляет себя в трех производственно-художественных моделях. Эти модели можно условно обозначить как «американская», «латиноамериканская» и «европейская». Первая, «американская» – подразумевает формирование в киноиндустрии независимых киностудий. Здесь совершенно неважно, создают ли они уникальный с точки зрения киноязыка контент или нет – важен сам факт устойчивого противостояния сложившейся производственной системе, условному «Голливуду». Поэтому данную модель мы также можем определять, как оппозиционную.

Вторая модель, «латиноамериканская» – предполагает синтетический способ производства, т.е. разные источники финансирования (в т. ч. и официальные бюджетные) и формы существования в угоду решению поставленных задач. Такая модель, в силу своей целенаправленности вполне попадает под определение «революционная». Вспомним хотя бы катехизис Нечаева: «нравственно для него [революционера – авт.] все, что способствует торжеству революции» [60]. Ее независимость проявляется в индифферентном отношении авторов к существующей идеологической обстановке и отсутствию стремления к массовому развлекательному кинематографу.

Наконец, третья, «европейская» модель, порожденная «новыми волнами» предполагает ярко выраженное противостояние авторского стиля массовому без необходимости противостояния индустриальным формам кинопроизводства. Первостепенна здесь борьба за новый язык и новые темы, которая идеологически куда более очевидна нежели другие задачи кино. Такую форму вполне резонно именовать «аполитичной» т.к. она действует внутри сложившейся (неприемлемой с точки зрения авторского кинематографа) системы, вступая с ней в прямую конфронтацию лишь на позициях художественной реализации замысла. Протест и борьба за независимость в этом случае заключаются именно в существовании кинематографа, альтернативного массовому именно с художественной точки зрения.

Все эти формы, общие для любой эволюционирующей киносистемы, логично нашли свое отражение и в кинематографе Казахстана. В период существования СССР, когда всякое инакомыслие на перифериях воспринималось как яростное нарушение существующего порядка, кинематограф нашей страны переживал одновременно и период технического формирования и, одновременно, художественной стагнации в условиях которой, преобладающей моделью формотворчества была комедийно-водевильная, сквозь которую, как исключения, подтверждающие правило,

изредка пробивались талантливые образцы жанрового (Шакен Айманов), национального (Султан Ходжиков) и авторского (Мажит Бегалин) кинематографа [15].

Распад СССР, крушение прежней догматической системы кинопроизводства и обретение Казахстаном независимости неизбежно сформировали то распутье, с которого и началось движение во всех трех направлениях, описанных выше.

Прежде всего, стоит коснуться вопроса независимых киностудий, поскольку в период тяжелейшего экономического кризиса 90-х годов, существующая система кинопроизводства, вращающаяся вокруг единственной в стране киностудии «Казахфильм» и лишенная всякой финансовой стабильности, не могла удовлетворить потребности кинообщества.

Между тем, почувствовав «ветер перемен» и падение оков цензуры, отечественные кинематографисты были переполнены желанием самореализации и монетизации творческого потенциала.

Одновременно со свободой, начальные этапы независимости Казахстана, преподнесли обществу колоссальный спектр социально-экономических проблем, осмысление которых стало краеугольным направлением творчества многих отечественных кинематографистов. Не прибегая к высокохудожественному преломлению реальности, они стремились констатировать отдельные ее проявления, руководствуясь, очевидно, сугубо гражданскими мотивами. В картинах, создаваемых в данном фарватере острая социальность, при всей ее актуальности, неизменно доминировала на каком бы то ни было творческим воплощением, принимая за аксиому тезис о самодостаточности и необходимости социального кинематографа как такового.

При этом пользуясь отсутствием прежнего уровня цензуры, режиссеры независимых социальных фильмов в своем стремлении к некой экранной правде подчас прибегали не только к значительным перегибам, связанным с демонстрацией тех или иных форм социальной неустроенности, но и к намеренной «чернушности» как новому аттракциону, оправдывая это якобы документальной манерой изложения. По нашему мнению, применительно к большинству социальных картин независимых студий эпохи 90-х годов подходит именно термин «псевдодокументальная» манера, поскольку документальное кино, как таковое, подразумевает четко обозначенную авторскую позицию по отношению к изображаемому. В отношении же вышеуказанных картин, вероятно, правомочным будет использование термина «хроникальная» манера, поскольку она подразумевает отстраненное наблюдение и беспристрастную фиксацию происходящего, что само по себе не избавляет режиссеров от необходимости художественной подачи, которую они чаще всего приносят в жертву зрелищности.

В качестве яркого примера такого рода фильмотворчества можно привести картину Жанны Серикбаевой «Жизнь-Женщина», выпущенную студией «Фортуна» в 1992 году и получившую в последствии более броское прокатное название – «Женская тюрюга». Ключевой темой фильма стала почти

вневременная проблема тяжелой доли женщин-заключенных, вставшая особенно остро в «перестроечный» и «постперестроечный» периоды. Увлекаясь детализацией всех возможных сторон жизни «за решеткой», режиссер не только отбрасывает всякое художественное осмысление происходящего, но и периодические игнорирует каноны построения фильма.

Действие открывается традиционным для подобного рода фильмов кадром тюремных ворот. Далее осужденную Мадину проводят через все этапы «оформления» до самой камеры. Здесь она благополучно растворяется в мире бывалых заключенных, а режиссер начинает дотошное описание всех возможных архетипов, свойственных жанру: «пахан», «псих», «подружка» и т.д. Внимание автора приковывается ко всем нелицеприятным деталям быта, для фиксации которых применяется репортажная съемка. Фильм при том изобилует техническими недоработками: неоправданными ритмическими длиннотами, провалами в монтажной динамике, скудным аудиальным наполнением.

Все эти элементы второстепенны для режиссера, а потому для придания повествованию какой бы то ни было живости, Серикбаева прибегает к акцентированной демонстрации всех возможных форм девиантного поведения: однополые сексуальные отношения, наркомания, насилие. Проблема картины кроется в том, что девиации никак не влияют ни на развитие сюжета, ни на раскрытие персонажей, которых со временем становится все больше и больше. Эми можно было бы воспользоваться, продемонстрировав более пеструю палитру социально-бытовых проблем, приведших героиню к заключению, но режиссером подобной попытки не предпринимается. Серикбаева проводит зрителя по всем возможным формам тюремного существования, напрочь забывая о главной героине, которая возвращается в фокус повествования лишь к середине фильма и тут же, после одной единственной перипетии ломается, превращаясь в абсолютный антипод себя изначальной.

При этом ни психологической борьбы, ни болезненного надлома на экране нет. Обновлённая Мадина просто приходит на смену подменявшего ее все предыдущие 50 минут трикстеру (заключенная Белова), после чего вновь уступает место на авансцене – теперь уже новому трикстеру – заключенной Каме.

Драматургическая несостоятельность фильма, лишает его естественного временного контекста и не допускает ни малейшей возможности противопоставить жизнь в тюрьме – жизни за ее пределами. Вся альтернатива заключена лишь в редких романтических флэшбеках главной героини, которые призваны утрированно объяснить причину ее попадания в тюрьму. Сюжет при этом изобилует логическими нестыковками и «белыми пятнами», за которыми теряются неплохие актерские работы Ольги Жемчужной, Татьяны Орловой, Венеры Нигматулиной, Владимира Толоконникова.

Решение ключевой проблемы приходит само собой, без участия главной героини и фильм заканчивается выстрадавшим хэпи-эндом. Взяв курс на остросоциальность, Серикбаева не только нарушила собственный тезис,

выведенный в синопсис (о том, что среди заключенных есть и такие, которым даже в крайних ситуациях удается сохранить свое достоинство и независимость) ибо он никак не соотносится с линией Мадины, но продолжает традиции экшн-кино, оправдывая их необходимостью разговора о насущно проблеме.

Однако сама по себе констатация не имеет художественной ценности. В качестве альтернативного подхода можно вспомнить картину Геннадия Земеля «Людоед», снятый на киностудии «Катарсис» в 1991 году. Обращаясь все к той же теме заключенных (фильм посвящен самому крупному в Казахстане восстанию заключённых в 1954 году) он при этом насыщенным временным контекстом, снабжен глубоко проработанными характерами и даже грамотно реализован визуально – репортажная съемка и цветокоррекция здесь качественно имитируют хронику, что лишь усиливает эффект истории, основанной на реальных событиях. «Я мог бы снять картину и «в ущерб себе» - сделать ее более динамичной, драматургически напряженной, не такой длинной... но я решил следовать своему замыслу. И сегодня я воспринимаю эту ленту почти как документальную» – рассказывал режиссер в одном из интервью [61].

Впрочем, и Земель к концу 90-х осознанно или нет пришел к кинематографу, рафинированному от всякого киноязыка и избыточному «социальщиной», приправленной «фишками» жанрового кино. В качестве примера вполне подойдет, снятая на студии «AV-21» картина «Борщ из французских лягушек», в которой за витиеватым названием и примитивным сюжетом о предательстве и мести легко обнаруживается очередная мозаика социальных проблем и катаклизмов: криминал, рэкет, проституция, нищета и даже эксплуатация детского труда. Дабы хоть как-то разбавить бесхитростную телевизионную съемку этого калейдоскопа проблем, режиссер предпринимает попытку ввести в повествование элементы сюрреализма, особенно заметные в эпизодах с земноводными и лицами без определенного места жительства. На наш взгляд эти попытки совершенно несостоятельны и не имеют ничего общего с элементами киноязыка, тем более, что интегрируются они в основную ткань кинополотна весьма топорно – при помощи клиповых монтажных вставок. При этом, опять же никакого существенного влияния на саму историю или ее восприятие зрителем они не оказывают, предполагаемые метафоры в картине примитивны и претенциозны. В итоге, единственной альтернативой жестокой реальности вновь становятся романтические флэшбеки героев – прием утрированный и обесмысленный, поскольку прямого воздействия на сюжетную линию или раскрытие характеров не имеет.

Акценты Земель делает на криминальных разборках и, как следствие, использует асоциальное поведение героев лишь для демонстрации изоощренных методов насилия; долгие диалоги – для аутентичности ретранслируемого жаргона; частые эпизоды с девиантным поведением – для элементарной зрелищности и напряжения.

Выбранная автором эстетика демонстрации чрезмерной роскоши (коттеджи, офисы, валюта) и чрезмерной нищеты (свалки, остовы зданий, пустынные локации) видится нам более чем традиционной в разрезе «постперестроечного» кинематографа, а значит также не может быть воспринята как попытка режиссерского осмысления действительности.

Картина, не смотря на весь свой остросоциальный контекст, весьма наглядно отражает сразу две нарождающиеся тенденции конца 90-х годов. Во-первых, выход подобного рода картин на экраны телевизоров, что весьма заметно по стилистике изображения, совершенно не завуалированному product placement и, во-вторых – повышению уровня цензуры, которая сглаживает острые углы и окончательно делает фильм несостоятельным даже в рамках его собственной жанровой принадлежности. «Борщ из французских лягушек» примитивно исполнен технически, весьма посредственно и вторично сыгран, абсолютно безыдейно сконструирован драматургически и, в конце концов абсолютно не зрелищен т.к. купирован цензурой.

Возвращаясь же к картине Серикбаевой, важно подчеркнуть, что подход, представленный в фильме, на наш взгляд, является вполне логичным пережитком «перестроечного» кино, маскировавшего за гласностью стремление к эпатажной и освоению новых территорий авторской морали и нравственности на экране. Именно эти первопричины делали многие социальные картины независимых кинематографистов весьма похожими друг на друга. Де-факто, менялись лишь темы, но методы оставались неизменными.

Хорошим подтверждением этого довода, о стилистической преемственности картин конца 80-х и начала 90-х может служить фильм Надежды Репиной «Грань» (киностудия «Катарсис», 1989). История, в основе которой классический любовный треугольник, волею режиссерского замысла также, как и в фильме Серикбаевой, уступает место испещренным проблемами миру врача-реаниматолога, чьи пациенты – исключительно люди, попытавшиеся покончить с собой. Снятый все в той же репортажной манере, с нечастыми монтажными склейками, ритмическими сбоями и рафинированным от всякого киноязыка изображением, фильм при этом мыслит несколько шире «Женской тюрюги» в плане тематического спектра.

Проблематика здесь раскрывается через причины суицида: безработица, наркомания, проституция, межличностные и семейные конфликты и т.д. При этом, авторы фильма попытались приблизить его к максимально широкой аудитории за счет разносортных и местами аляповатых фрагментов. Так философствующей интеллигенции предлагается околонучная беседа о природе самоубийства, бюджетникам – избилующие проблемами будни врачей (тут вам и нехватка лекарств, и сломанная мед.техника, и ненормированный график работы), а новоявленным ценителям «чернухи» – девиации поведения пациентов и врачей от ненормативной лексики и «обнаженки» до убийств и некрофилии.

При этом вновь не предпринимается попыток художественно осмыслить суть проблемы или раскрыть персонажей, придав им экзистенциальную

глубину. Фильм снова замыкает действие в безрадостных локациях и снова противопоставляет им лишь мир грез, показанных через редкие романтические отступления. Репетативные действия персонажей призваны здесь не создать атмосферу безысходности, а лишь методично увеличивать объемы затронутых фильмом проблем: инвалидность, радиационное заражение, алкоголизм и т.д.

Безусловно, за каждым диагнозом должна скрываться конкретна человеческая трагедия, но в данном случае мы имеем дело исключительно с их количественными показателями. Большинство заявленных проблем не имеют никакого отношения к героям и ситуациям, тем более, что преподносятся они в фильме абсолютно буквально – озвучиваются в сопровождении обильного потока медицинских терминов. При этом последние вкупе с не самой выразительной актерской игрой, лишь вызывают ощущение имитации реальности, но никак не ее документальности.

Второстепенная как элемент построения фильма драматургия имеет в своем арсенале лишь один действительно качественный (пусть и предсказуемый) поворот, и совершенно лишена динамической составляющей, способной вызвать сопереживание героям или хоть сколь-нибудь глубокое погружение в одну из заявленных проблем. Проблема картины в том, что она стремится к продемонстрировать целый калейдоскоп тем, но по-настоящему не раскрывает не одну.

Подобным недостатком страдают практически все независимые картины 90-х годов, имеющие остросоциальную направленность. Им свойственно неумное желание и объять необъятное, и зафиксировать

реальность во всем ее разнообразии, и, при этом, быть интересными зрителю за счет классических экспотейшн-трюков.

К слову, другой фильм Репиной «Мне не забыть, не простить» (студия «Катарсис», 1990) страдает ровно теми же недугами. Он вновь затрагивает жизнь врачей, только на сей раз вместо реаниматолога – акушер. Фильм чуть меньше эксплуатирует «чернушные» приемы и чуть больше фокусируется на семейных отношениях, что, впрочем, не спасает его от шаблонности и поверхностной констатации проблем.

В плане раскрытия социальных катаклизмов локальную почти семейную историю показателен фильм Гуляндан Шутановой «Горький дым осени», снятый в 1997 на киностудии «Жанхай-фильм». Примечательно, что именно в тот год был расформирована государственная компания «Казахкино», финансирование кинематографа остановилось полностью, но независимые студии продолжили выживать, создавая картины на минимальные средства. Режиссер-дебютант пригласила на главные роли членов своей семьи и сняла картину в абсолютно реальной квартире с абсолютно реальными жильцами. По мнению Гульнары Абикеевой, фильм «смотрелся как новое направление документализации игрового кино или, наоборот, как документальный фильм, снятый по законам игрового кинематографа». Картина Шутановой, по мнению кинокритика, не состоялась именно из-за смешения жанров. Начинается он как хроника жизни пожилой женщины, ухаживающей за целым выводком собак,

хотя самой едва хватает на жизнь получаемой пенсии, а заканчивается детективной историей о том, как найти миллион [62].

Таким образом и здесь мы видим стандартный набор приемов – остросоциальная проблематика, имитация документалистики и реверанс к аттракциону – в данном случае привычная «чернуха» была заменена жанровой эклектикой, ориентированной на широкую зрительскую аудиторию. Столь небогатый арсенал приемов успешно использовался в десятках киноработ, о чем художественном уровне мы сегодня можем судить хотя бы уже по тому факту, что большинство из них в связи с не востребованностью так и остались на аналоговых носителях. Количественные показатели этого направления кино намного превышают качественные, что объясняется малыми бюджетами, низким уровнем осмысления раскрываемых тем и отсутствием элементарных навыков работы с затрагиваемыми стилистикой. Все это делает совершенно бессмысленными попытки подробного разбора большего объема кинокартин и позволяет остановиться на выбранных, как на наиболее симптоматичных.

Опираясь на проведенный анализ наиболее ярких представителей жанра социального кино, создаваемого отдельными кинематографистами на независимых студиях в период 90-х годов мы можем совершенно точно сформулировать основные отличительные черты такого кинематографа, а также выявить его плюсы и минусы в разрезе всей киноиндустрии Казахстана.

Говоря об отличительных чертах, прежде всего необходимо выявить те из них, что являются базовыми или жанрообразующими, применительно к конкретному временному отрезку и локализации.

Во-первых, это «чернушный» стиль изложения, выраженный как в намеренной актуализации и гиперболизации болезненных социально-экономических тем, так и способах их преподнесения. За основу всегда брались простейшие сюжетные конструкции, которые либо строились на конкретных проблемах общества, либо насыщались ими в независимости от полноты связи со стержневыми линиями повествований.

Во-вторых, реализация подобного рода замыслов неизменно сопровождалась обращением режиссеров к элементам эксплуатационного кино: откровенному насилию, излишнему эротизму, бесчисленным девиациям индивидуального и коллективного поведения, а также подробной, гипернатуральной демонстрацией асоциальных проявлений: проституция, наркомания, алкоголизм, жестокость и т.д. Подобные решения позволяли режиссера сделать их продукт чуть более интригующим для покупателя, выразившего недвусмысленную лояльность к подобным творениям западного производства.

В-третьих, независимое социальное кино в силу своей скудной материально-технической базы зачастую эксплуатировало псевдо-документальную стилистику изложения, без применения каких-либо оригинальных методов съемки и монтажа. Так называемое «грязное кино» находило свое оправдание в плоскости идейно-тематического содержания

фильмов и оправдывалось необходимостью стилизации под неигровые методы съемки.

В-четвертых, в качестве единственной альтернативы отображаемой реальности в данном срезе кинопродукции превалировали флеш и форвард-бэки, реже элементы сюрреалистичного повествования. Время и место действия, при этом, неизменно оставались привязанными к конкретной пространственно-временной действительности. Никаких художественных приемов для сегрегации отдельных слоев повествования как правило не предпринималось.

Исходя из столь низкого художественного уровня данного вида кинофильмов, можно легко определить несколько ключевых минусов.

Прежде всего, это отсутствие в работах всякой попытки режиссерского творческого осмысления отображаемой реальности и ее проблемных элементов. Подобно режиссерам «новой волны» представители социального кинематографа 90-х предпочитали оставаться независимыми наблюдателями происходящего избавленными от необходимости высказывания каких-либо оценочных суждений и демонстраций авторских позиций. Однако в отличие от своих коллег – представителей «новой волны» режиссеры остросоциальных картин совершенно не использовали инструментарий киноязыка для раскрытия тем или усиления эффекта воздействия на зрителя путем апелляции к его эстетическим и художественным базам. Вместо этого «социальщики» использовали провокационные методы на низменные инстинкты и потребности зрителя, что в отрыве от всякой продуманной манипулятивной психологической основы как раз и приводило к вышеописанной «чернушности» фильмов.

Далее следует так же отметить подчас вопиющее незнание законов тех жанров эксплотейшн-кино и грайндхауса, на территорию которых ступал независимые режиссеры соц.кино 90-х: «sexploitation», «women in prison», «eurocrime» и т.д. В каноничных работах этих жанров всякая девиация была часть замысла и неизменно вела к раскрытию характера, эпизода или сцены, наконец, к сюжетному повороту. Стилистика при этом была четко выдержана от начал и до конца фильма, а не менялась ситуативно. Слабое владение подобного рода приемами не позволяло режиссерам грамотно использовать их для раскрытия остросоциальных тем.

Наконец последним немаловажным упущением, на наш взгляд, выглядит пренебрежение к элементарным законам драматургического построения историй, которое, с одной стороны, не позволяет полноценно раскрывать выбранную тему (или темы), а с другой абсолютно обесценивает те «аттракционы», к которым прибегают создатели фильмов дабы сделать их более востребованными широкой зрительской аудиторией.

Тем не менее, развитие подобного рода кинематографа имело и ряд положительных моментов, о которых стоит упомянуть.

Во-первых – запечатление времени. Утрированно или гиперболизировано, но независимое социальное кино все-таки сумело запечатлеть время во всем его

многообразии и уловить те явления и тенденции, которые формировали общественную культуру и общественное мышление на протяжении длительного периода времени.

Во-вторых – создание альтернативы оторванному от реальности официальному кинематографу Казахстана, «ударившемуся» в ретрансляцию исторических побед нации и замкнутое в рамки байопиков.

В-третьих – расширение жанрового и тематического спектра национального кинематографа, без которого невозможны были бы формирование зрительской аудитории как таковой и обращение к новым для индустрии стилистическим элементам.

В результате, независимое социальное кино во многом спровоцировало появление качественно новой в художественном плане альтернативы кинематографического мышления в лице зарождавшейся с конца 80-х XX в. «казахской новой волны», способствовало включению кинематографа Казахстана в общемировой контекст разножанрового творчества, а также решительно объявило об острой необходимости осмысления объективной реальности и ее переноса на киноэкраны.

Перестроечным импульсом и было вызвано появление независимых киностудий в стране. Кроме того, процесс был форсирован еще двумя немаловажными факторами.

Во-первых, в 1986 году, на волне перестройки и призывов к новому мышлению на киностудии «Казахфильм» произошло разделение творческо-производственного объединения художественных фильмов (ТПО-1) на два творческих объединения: «Алем» («Мир») и «Мирас» («Наследие») [63]. В «Алем», художественным руководителем которого стал культуролог Мурат Ауэзов, вошли молодые режиссеры Рашид Нугманов, Дарежан Омирбаев, Амир Каракулов, Ермек Шинарбаев, Абай Карпыков, Калыкбек Салыков и др. В «Мирасе» (художественный руководитель Болат Шманов (Болат Шарип) остались режиссеры более старшего поколения – Сатыбалды Нарымбетов, Дамир Манабай, Болат Шарип и др.

Деятельность творческого объединения «Алем» была направлена на создание фильмов современной тематики, тогда как «Мирас» больше концентрировался на национальном самобытном (большей частью историческом) кино. Соответственно и государственное финансирование с того момента стало в равных долях распределяться между этими объединениями.

Во-вторых, в 1988 году был издан закон «О кооперации в СССР», который во многом развязал руки частному предпринимательству и даже в первый год освобождал кооперативы от налогов [64]. В стране началось бурное развитие кооперативного движения.

В итоге, разделение ТПО-1 и более-менее четкая идейно-тематическая дифференциация художественных объединений «Алем» и «Мирас» привели к образованию пула свободных режиссеров, не задействованных в деятельности ни одного из двух объединений. Стремясь реализовать имеющиеся творческие амбиции, многие из них стали искать выход именно в самореализации при

помощи новообразующихся киностудий кооперативного типа, которые с распадом Союза либо трансформировались, приобретая иные хозяйственно-юридические формы либо исчезали и появлялись снова, болезненно адаптируются к новым условиям дестабилизированного кинопроизводства и рынка страны в целом.

Первопроходцем на этом пути стала «Кооперативная киностудия «Катарсис». По воспоминаниям ее руководителя – режиссера Максата Смагулова, ядро ее составили казахстанцы Болат Омар, Рашид Нугманов, Бахыт Килибаев, Мурат Ахметов, а в правление вошли режиссеры из других, тогда еще союзных, республик – Михаил Беликов, Альгимантас Пуйпа, Александр Рехвиашвили и другие [65, с.71].

Студия громко заявила о себе Манифестом, общий смысл послания которого сводился к необходимости всестороннего развития отечественного кинематографа как такового, с акцентом на создание максимально комфортных условий для кинематографистов. Первоначальный капитал зарабатывался ею благодаря коммерческим заказам. «В это время [первый год работы студии – авт.] пришли операторы, которые работали на кинохронике (творческо-производственное объединение хроникально-документальных фильмов, или сокращенно ТПО-2). Сказали, что есть заказы на фильмы: такой-то колхоз отмечает юбилей, такому-то совхозу нужен фильм, такой-то завод тоже хочет представить себя на экранах. Снимая документальные фильмы, хроникеры мотались по всему Казахстану и бывали в самых отдаленных районах, поэтому неудивительно, что, рассказывая о нас, получали вопросы от местных руководителей, можем ли мы снимать фильмы об их хозяйствах», – сообщает один из организаторов «Катарсиса», режиссер Болат Омар [66].

С ростом рентабельности коммерческой деятельности студии, ее стали все чаще и чаще кредитовать крупные банки. Деятельность студии стала разрастаться, появлялись филиалы в союзных республиках и даже на «Мосфильме». Целью этой стратегии было расширение не только партнерских связей в области финансирования и художественной реализации кинопроектов, но и возможных рынков сбыта, что стало наиболее актуальным вопросом именно после 1991 года, когда многие кинотеатры теперь уже постсоветского пространства стали приходить в упадок и самостоятельно кинематографии отдельных стран не в состоянии стали обеспечивать надлежащий прокат картин. Так в производстве «Катарсиса» оказались фильмы Бако Садыкова и Толиба Хамидова (Таджикистан), Альгимантаса Пуйпы (Литва), Геннадия Земеля (Латвия), Александра Рехвиашвили (Грузия), Хабиба Файзиева (Узбекистан), Булата Минжилкиева (Кыргызстан), Николая Гусарова (Россия) и другие.

Более того, студия взяла на себя еще миссию подготовки квалифицированных кадров. Режиссеров, операторов, художников и звукооператоров за счет «Катарсиса» отправляли во ВГИК. «Наши ребята учились у В. Наумова, Б. Мансурова, Н. Джорджадзе, В. Кобрин, и у меня на них большая надежда. Они должны, конечно, получить дипломы, но возможны

и иные формы обучения. К примеру, мне хотелось бы отправить по два-три человека на съемочные площадки в Бако Садыкову, Альгимантасу Пуйпе, Александру Рехвиашвили, чтобы они обучались мастерству на практике» – рассказывал М.Смагулов в 1995 году [65, с.72].

Подобный подход не только количественно, но качественно усиливал команду киностудии, что вкупе с бесперебойным финансированием обеспечивало небывалый уровень кинопроизводства, чьи показатели, в отдельные годы значительно превосходили показатели «Казахфильма». За время своего существования «Катарсис» самостоятельно и в сотрудничестве выпустила более 50 картин разных жанров и направлений [67]. Ее деятельность дала старт процессу появления новых студий кооперативного, затем хозрасчетного типа. Некоторые из них создавались бывшими участниками «Катарсиса», например, студия братьев Нугмановых, «Оркен-Фильм» Болат Омара и другие [16].

Разумеется, первостепенным для каждой студии был вопрос окупаемости выпускаемых фильмов, вследствие чего главенствовал в производстве именно развлекательный контент. Жанровое кино, стилистически и тематически ориентированное на западные образцы (в первую очередь Голливудские, проникавшие на территорию СНГ благодаря пиратским студиям перевода) снималось ежегодно и в больших количествах.

С одной стороны, такая тенденция очень часто снижала планку качества фильмов, с другой способствовало адаптации киноиндустрии под необходимое для успешного развития жанровое разнообразие. Мы можем классифицировать выпускаемые картины независимой киностудии «Катарсис» по классическим жанрам и поджанрам.

Классификация фильмов киностудии «Катарсис» по жанрам

Год	Драма	Мелодрама	Экшен	Мистика/ Фэнтези/ Фольклор	Комедия
1989	«Грань», реж. Н. Репина	«Гарем Степана Гуслякова», реж. А.Хамдамов			«Трое», реж. А.Баранов, Б.Килибаев
	«Море, приди» реж. Е. Болысбаев				
1990	«Билет до Тадж- Махала, реж. А. Пуйпа		«Убийца», реж. С. Марьянов		«Восточный коридор или рэккет по- азиатски», реж. Б.Омав
			«Динозавры XX», реж. Х. Файзиев		

			«Кто ты, Элли?», реж. М. Минжилкиев		
			«Клещ», реж. А.Баранов, Б.Килибаев		
1991	«Гибель кулана», реж. А. Тажбаев			«Очищение», реж. Д. Шинкаренко	
	«Идентификация желаний» (реж. Т. Хамидов, 1991) и др.			«Повелитель тьмы», реж. В. Чугунов	
1992			«Чужая игра», реж. Ф. Абдуллаев		
1993				«Ночь демона», реж. Т. Усенов	
1994			«До рассвета», реж. Ю.Азимо		
1995		«Любовь через сто лет», реж. М. Касымова			
1996	-	-	-	-	-
1997				«Дар богов» реж. В. Чугунов,	

Драмы: «Грань» (реж. Н. Репина, 1989), «Море, приди» (реж. Е. Болысбаев, 1989), «Билет до Тадж-Махала» (реж. А. Пуйпа, 1990), «Гибель кулана» (реж. А. Тажбаев, 1991), «Идентификация желаний» (реж. Т. Хамидов, 1991).

Мелодрамы: «Гарем Степана Гусякова» (реж. А.Хамдамов, 1989), «Любовь через сто лет» (реж. М. Касымова, 1992).

Экшен: «Убийца» (реж. С. Марьянов, 1990), «Динозавры XX» (реж. Х. Файзиев, 1990), «Кто ты, Элли?» (реж. М. Минжилкиев, 1990), «Клещ» (реж. А.Баранов, Б.Килибаев, 1990), «Чужая игра» (реж. Ф. Абдуллаев, 1992), «До рассвета» (реж. Ю.Азимов, 1994).

Мистика/Фэнтези/Фольклор: «Очищение» (реж. Д. Шинкаренко, 1991), «Повелитель тьмы» (реж. В. Чугунов, 1991), «Ночь демона» (реж. Т. Усенов, 1993), «Дар богов» (реж. В. Чугунов, 1997).

Комедии: «Трое» (реж. А.Баранов, Б.Килибаев, 1989), «Восточный коридор или рэкет по-азиатски» (реж. Б.Омар, 1990).

При этом «Катарсис», имел в числе приоритетов еще и качество фильмов, и видовое разнообразие. Так, например, на киностудии периодически снималось и документальное кино. Яркое тому подтверждение – картина «АЛЖИР» (реж. Аяганом Шажимбаевым, 1989). Такой подход существенно выделял студию из среды конкурентов.

Последние в свою очередь также держали курс на жанровую эклектику контента. В качестве примеров можно привести костюмированные драмы «Батыр Баян» (реж. С.Таукел, студия «Ер») и «Козы-Корпеш и Баян Сулу» (реж. А. Ашимов, студия «Елимай»), боевики «Опиум» (реж. Т. Дуйсебаев, студия «Бейне») и «Путешествие в никуда» (реж. А. Айтуаров, студия «Кадам»), мелодрамы «Жизнь-женщина» (реж. Ж. Серикбаева, студия «Фортуна») и «Полет стрелы» (реж. Е. Болысбаев, студия «Маржан»), детектив «Долина смерти» (реж. И. Вовнянко, студия «Кадр») и т.д.

Акцент на зрительское кино, кроме упомянутого жанрового разнообразия имел и другую положительную динамику в разрезе сегодняшнего кинематографа – возникновение и развитие института продюсерства. Ввиду того, что независимые киностудии не могли лишней раз позволить себе огромные штаты работников, как это было принято на официальном кинопроизводстве, ключевые позиции продакшена и последующей дистрибуции часто совмещались. Иными словами, режиссеры периодически брали на себя продюсерские функции. Это позволяло сокращать время на решение организационных вопросов и, одновременно, держать ориентир на целевую аудиторию.

Впрочем, имели место и прецеденты, когда человек был исключительно продюсером и занимался чужими проектами. К таковым, например, относился Максим (Макс) Смагулов, получивший в 1994 году в России престижную премию имени Ханжонкова Конфедерации Союзов кинематографистов стран и Балтии «За успешное продюсерство в кинематографе» [68]. Его пример показателен в том плане, что он сумел на базе «Катарсиса» создать режиссероориентированную систему кинопроизводства с акцентом на художественную ценность картин, нежели на ее маргинальный потенциал.

«На мой взгляд, – подчеркивал Смагулов, – продюсерство состоит в том, чтобы наработать капитал (и не обязательно в области кино, скорее, даже наоборот, вне кино) – как бы лишние деньги, которые можно пустить в кинопроизводство. Наработанный капитал, который бы не зависел ни от кредитов, ни от заказов, – первый шаг к независимому продюсерству. Второй – создание кинобанка, мы сейчас к этому идем. Третий – копродукция, эта гарантия продажи фильмов на мировом рынке, и без нее нам не выкарабкаться. И, наконец – создание киногорода, в котором было бы кинохранилище, развитая сеть технических служб, лаборатория, а также системы шоу-бизнеса, спортивного и банковского бизнеса» [65, с.73].

Взгляды Смагулова во многом выглядели утопическими с позиции реалий 90-х годов, хотя и могли бы в долгосрочной перспективе обеспечить некий успешный симбиоз творчества и коммерции. Однако, в период расцвета

«Катарсиса» в Казахстане не было ни экономической, ни юридической стабильности, что логично отражалось на положении дел в киноиндустрии. Именно поэтому, не смотря на все устремления к высоким образчикам кинематографа независимые студии были вынуждены ориентироваться на рынок и спрос. Тот же «Катарсис», на первых порах выдавал исключительно коммерческий продукт, коего в общей сложности набралось почти на половину всего произведенного объема картин.

Осмыслив новые веяния, кинематографисты Казахстана, прошедшие через производства независимых киностудий, обратились к независимому продюсированию и самопродюсированию. В этой связи весьма показателен опыт режиссера Бахыта Килибаева: драма, снятая на «Казахфильме» («Женщина дня»), следом – детектив «Клещ» и комедия «Трое» на «Катарсисе» и, наконец, хоррор «Гонгофер» самостоятельно спродюсированный и снятый на студии «МММ», руководителем которой, Б. Килибаев впоследствии и стал. Налицо поступательное движение от более авторского жанра к массовому и вместе с тем, повышение продюсерских навыков.

Противоположный пример – также стартовавший в начале 90-х продюсер Саин Габдуллин, чья продюсерская деятельность началась с сотрудничества с кыргызским режиссером Маратом Саруулу и фильма «В надежде» (1993). Габдуллин до сих пор называет себя «продюсером штучного продукта», поскольку в отличие от прочих коллег по цеху предпочитает работать над художественно значимыми проектами. Его студия «Кино» возникла пятью годами позже, во время работы с казахстанскими режиссерами-аниматорами Гани Кистауовым и Жакеном Даненовым. На студии «Кино» они создали первый в Казахстане полнометражный мультфильм «Остров дракона», который был снят по мотивам японских народных сказок Рюнэскэ Акутагава, выполнен в графике японских фресок [16]. На подобный штучный продукт студия ориентируется и по сей день, продолжая традиции «Катарсиса» в части международной копродукции.

В этой связи будет весьма значимым упомянуть и о том, что, несмотря на все засилье коммерческого продукта, частные киностудии периодически поддерживали и высокохудожественный авторский кинематограф. Киностудией «Катарсис» в разное время были сняты фильмы «Суржекей – ангел смерти» Дамира Манабая, «Последние холода» Булата Искаков и Болат Калымбетов, «Буранный полустанок» Бакыта Карагулова и др. Коммерция была для «Катарсиса» лишь способом первичного накопления капитала, но никак не самоцелью, потому как Манифест студии провозглашал следующее: «Условия полного самофинансирования и самокупаемости, на наш взгляд, поставят заслон перед выпуском на экран серых, безыдейных и малохудожественных картин, когда главную роль при запуске фильма в производство будет играть не вал, а качество сценария. Основными критериями, которыми будет руководствоваться...будущее правление, являются следующие: глубина мысли экрана, высокохудожественная форма экранного воплощения и высокий уровень кинодраматургии (в его образно-

визуальном решении)» [69, с. 191]. Как видим, принцип «кино как зрелище» было присуще лишь в начальной стадии существования студии «Катарсис». «В 1989-1991 годах кредиты в банках давались преимущественно под проекты коммерческих фильмов. Мы тоже прошли через ряд боевиков, триллеров и фильмов ужасов – таких, как «Клещ» А. Баранова и Б. Килибаева, «Динозавры XX» Х. Файзиева и У. Тахтаева, «Грань» Н. Репиной, «Ночь демона» М. Минжилкиева... Были и мелодрамы. Мы были вынуждены пройти этот этап, но, к счастью, таких работ было немного. Из пятидесяти сделанных в «Катарсисе» картин тридцать, я считаю, – высокого уровня», – констатировал Макс Смагулов [65, с. 74].

Не остались в стороне и другие студии, давая жизнь творениям независимых кинематографистов, мэтров и представителей «казахской новой волны». Так отечественный кинематограф пополнился картинами «Дикий Восток» Рашида Нугманова (студия «Кино») «Тот, кто нежнее» Абая Карпыкова (студия НПЦ «Казахстан»), его же «Воздушный поцелуй» (XXI Film Studio), «Любовники декабря» Калыкбека Салыкова («Скиф-Студио») и многие другие.

Некоторые студии, как, например, «Кадам» часто выступали союзниками «Казахфильма», физически не способного реализовать растущий и подхлестываемый «ветром перемен» творческий потенциал нескольких поколений отечественных кинематографистов. В этих случаях государственная киностудия чаще всего выступала основной площадкой, но независимый частный партнер брал на себя львиную долю производственных и дистрибуторских обязанностей. Впрочем, многие киностудии вполне успешно справлялись и своими силами, без поддержки «большого брата».

Независимые киностудии давая возможность представителям авторского кинематографа реализовывать свои проекты, достигали сразу нескольких целей.

Во-первых, вовлекали в круг потенциальных зрителей слои интеллигенции и, в первую очередь, кинокритиков, на чьих плечах тогда лежала нелегкая ноша по формированию общественного вкуса, все более и более пресыщаемого массовым аттракционом. Признание талантливого режиссера автоматически выдавало кредит доверия студии и способствовало повышению зрительской лояльности к новым кинопродуктам.

Во-вторых, заручались дополнительным пулом исполнителей, которые, выражаясь современной лексикой, становились бренд-амбассадорами студий и способствовали росту их узнаваемости.

Наконец, в-третьих, участие авторских фильмов в международных кинофестивалях повышало авторитет студии и открывало дополнительные перспективы для ко-продукции.

В связи с последним тезисом, необходимо отметить, что на поприще фестивального продвижения независимые студии добились немалых успехов. Учитывая плачевное состояние отечественного кинопроката тех лет, фестивали становились отличной возможностью для налаживания каналов дистрибуции и

условной монетизации отдельных проектов. Для примера, картины студии «Катарсис» регулярно попадали в конкурсные программы престижных фестивалей и становились участниками перспективных показов.

Приведем лишь несколько примеров:

- «Билет до Тадж-Махала», (реж. А. Пуйпа) – Гран-при МКФ в Мюнхене, 1991;
- «Трое» (реж. А. Баранов и Б. Килибаев) – Гран-при фестиваля «Дебют», Москва, 1991;
- «Суржекей – ангел смерти», (реж. Д. Манабаев) – Гран-при фестиваля «Серебряный полумесяц», Ашхабад, 1991;
- «Идентификация желаний», (реж. Т. Хамидов) – Участие в конкурсе Гамбургского МКФ и во внеконкурсной программе Берлинского МКФ, 1991;
- «Рчеули», (реж. М. Калатошишвили) – Специальный приз МКФ в Мадриде, участие в конкурсе Берлинале, во внеконкурсных программах в Канне и Торонто, 1992;
- «Чужая игра», (реж. Ф. Абдуллаев) – участие во внеконкурсной программе в Канне, 1992;
- «Джосус», (реж. Б. Садыков) – участие в конкурсе Токийского и во внеконкурсной программе Каннского МКФ, 1992;
- «Людоед», (реж. Г. Земель) – участие во внеконкурсной программе Каннского МКФ, 1992;
- «Последние холода», (режи. Б. Калымбетов, Б. Искаков) – Специальный приз жюри МКФ в Турине, Специальное упоминание ФИПРЕССИ, участие в программе Берлинского МКФ и Токийского кинофестиваля, 1993 [65, с 74-75].

Список легко можно было бы продолжить, однако куда более красноречиво ситуацию дополняют фестивальные победы других независимых киностудий. Так, картина «Воздушный поцелуй» была в конкурсных программах Берлине и Каире в 1992 году; «Путешествие в никуда» - в Сан-Ремо (1993) и Карловых Варах (1998); «Батыр Баян» взял диплом жюри на «Дьоре-1994», «Семья охотника» Ш. Мусиной (студия «Дос») – гран-при в Минске в 1995 году.

Таким образом, принимая во внимание все вышеизложенные факты, появление независимых киностудий во многом сыграли положительную роль в сохранении и развитии киноиндустрии Казахстана. По данным Гульнары Абикеевой, только в начале 1990-х годов на территории страны с разной степенью успешности функционировало 28 независимых киностудий [12, с. 145]. Безусловно, далеко не весь выпускаемый ими кинопродукт отвечал высоким критериям качества и художественной оригинальности и выразительности; редким явлением были картины, чьи создатели обращались к поискам уникального киноязыка для раскрытия выбранной темы. Однако, с точки зрения формирования естественных механизмов функционирования

индустрии и становления процесса кинопроизводства на рельсы рынка легко можно сформулировать несколько немаловажных тенденций.

Во-первых, независимые киностудии во многом взяли на себя миссию сохранения естественной творческой инерции, заданной самим фактом существования советской системы кинопроизводства, безотносительно идеологического фактора и фактора цензуры.

Во-вторых, они позволили реализовать себя огромному количеству кинематографистов уходящих и приходящих поколений. Если сузить этот тезис до режиссеров, то можно говорить о том, что именно на независимых студиях были сняты одни из наиболее выдающихся работ Д. Манабая, А. Карпыкова, К. Салыкова, А. Айтуарова, Б. Калымбетова, Д. Омирбаева, Р. Нугманова, А. Амиркулова и др.

В-третьих, наличие независимых студий создало предпосылки для формирования полноценной конкурентной среды кинопроизводства, которые будут частично утрачены в последующее десятилетие (в связи со стабилизацией экономической ситуации и укреплением позиций «Казахфильма») и вновь наберут обороты в 2010-е гг.

В-четвертых, стараниями кинематографистов, ориентированных на окупаемость конечного продукта отечественный прокат получил доступ к разножанровым и востребованным фильмам.

В-пятых, позволило удержать зрителя в кинотеатре, фиксируя непрерывность культуры просмотра и сообщить ему важнейший социокультурный меседж – «в стране снимается кино».

В-шестых, именно на этапе развития независимых студий были заложены основы развития продюсерской деятельности и ко-продукции, жизненно необходимые для продолжения эволюции киноиндустрии Казахстана в фарватере мирового кинопроцесса.

В-седьмых, деятельность независимых киностудий усилила начавшиеся в перестроечный период процесс освобождения творческой мысли от давления цензуры и государственного регулирования производственных отношений.

Таким образом, в 1990-е годы благодаря открытию независимых студий, Казахстан обрел значительную идейно-методическую основу для формирования альтернативной официальному кинопроизводству формы создания и продвижения фильмов. Эта база стала фундаментом для массы технологических и функциональных реорганизаций последующих лет.

2.2 «Казахская новая волна» как феномен независимого кинематографа Казахстана

При всех положительных моментах формирования в казахском кино зрительского и социального направления, киноиндустрия была бы неполноценной, если бы не научилась художественно рефлексировать, осмысляя окружающую действительность. Образовавшийся поток кинопродукции был, в основной своей массе, апелляцией к эмоциям зрителя,

нежели к его разуму. Понимание того, что кинематограф не есть только лишь аттракцион вызревало в отечественном киносообществе со времен перестройки и воплотилось в жизнь с появлением полноценного кинематографического течения, первоочередной задачей которого было независимое от государственной конъюнктуры и зрительской потребности творческое мышление и самовыражение. Вполне традиционно для подобного рода явлений, данное направление в казахском кино сложилось благодаря новой генерации молодых кинематографистов, в последствии, объединенных общим термином «казахская новая волна».

Само определение, как утверждает кинокритик Гульнара Абикеева, появилось в 1989 году, на Московском кинофестивале, где была представлена обширная программа казахского короткометражного и полнометражного кино [12, с. 151]. С легкой руки журналистов движение получило название «казахская новая волна», тем самым негласно связав нарождающееся кинематографическое движение нашей страны, с аналогичными процессами иных мировых кинематографий.

И здесь налицо вполне закономерная преемственность: как всякие представители «новых волн», казахстанские кинематографисты были не удовлетворены тем, как окружающая их действительность преподносится в мейнстримовых направлениях отечественного кинопроцесса («Казахфильм» выдавал слишком официозный продукт, частные студии – за редким исключением зрительское кино, а представители социального направления – занимались цитированием действительности «в лоб») и стремились поговорить со зрителем о насущном именно на языке кино. «Новая волна», – замечал Бауыржан Ногербек, – в сущности, молодое кино Казахстана второй половины 80-х и 90-х годов – это все равно повесть о духовной и культурной драме поколения, об их неприкаянности. В определенном смысле «новая волна» – кино, запечатлевшее точную кардиограмму состояния современной казахской интеллигенции, которая нынче очутилась на перепутье и не может найти себя, обрести свой национально-духовный имидж и полноценно, на равных вписаться в культурное пространство мирового сообщества после распада СССР» [11, с. 159].

К режиссерам казахской новой волны традиционно причисляют в первую очередь выпускников мастерской Сергея Соловьева – Рашида Нугманова, Аманжолы Айтубарова, Серика Апрымова, Амира Каракулова, Ардака Амиркулова, Талгата Теменова, Дареджана Омирбаева, Абая Карпыкова и других кинематографистов [17]. Также выпускниками ВГИКа были режиссеры Бахыт Килибаев и Александр Баранов; в схожем для «новой волны» ключе творили в указанный период Сатыбалды Нарымбетов, Калыкбек Салыков, Ермек Шинарбаев, Болат Калымбетов и Дамир Манабай. Все эти режиссеры ставили киноязык во главу угла и именно с его помощью пытались осмыслить окружающую их реальность.

Здесь кроется принципиальное отличие «нововолновцев» от тех представителей остросоциального кино, стремившихся обличить и указать на

проблемы и представителей масскульта, чья форма эскапизма была еще более радикальной – они стремились увлечь и отвлечь зрителя от происходящего. И хотя, определенная терапевтическая функция может быть обнаружена и в том, и в другом случае, режиссеры «казахской новой волны» стремились постичь куда более глубинные процессы – процессы, протекающие не столько в обществе, сколько в человеке. Этот своего рода экзистенциальный психоанализ стал определяющим фактором, повлиявшим на формирование общих кинолингвистических элементов, из которых и складывались картины.

Работы «новой волны» характеризуют несколько весьма знаковых художественных решений, которые в свою очередь определяют то, какими выразительными средствами режиссеры пользовались, а какие отодвигали на второй план [17].

Первое – это отношение режиссеров к реальности. Они не заигрывают с ней, не морализаторствуют, не пытаются учить или указывать правильный путь. Они наблюдают со стороны. Как справедливо отмечает кинокритик Инна Смаилова: «в этих фильмах появляется новое отношение к реальности – безучастного наблюдения за ней – взгляд со стороны, авторское, безмолвное наблюдение за разрушающимся миром и сломленными в этом мире героями» [13, с. 15]. Отсюда это неизменное ощущение абстрактного безвременья, которое неизменно возникает при просмотре. Время в фильмах «казахской новой волны», как философская категория почти теряется, растворяясь в буквальном значении и, уступая место категории момента, который смакуется и рассматривается максимально пристально. Действительность подается такой, какая она есть. «Режиссеры, – замечает Г. Абикеева, – вышли на улицу, в реальные дома, квартиры, осознанно не строя декорации и не приукрашивая реальность» [12, с. 32]. Это роднит их одновременно и с классическими европейскими «новыми волнами» и зарождающейся «Догмой-95», призывавшей отказаться от всякого рода искусственности и постановки, предпочитавшее «естественное освещение, реализм, ручную камеру» [70]. В числе методов, которыми на экран переносится это застывшее время, явно преобладают общие и статичные планы, естественное освещение и звуковое сопровождение, обилием пауз, длиннот, эпизодов с неразвивающимся действием, общей монотонностью повествования и обилием пустующих локаций. При этом значительную часть сюжетной структуры авторы подчас отдают сновидениями или пограничным состояниям сознания, намеренно подчеркивая ирреальность происходящего для героев. То, что сегодня все чаще создается при помощи эффекта *slow motion* (что является более буквальным и художественно менее выразительным) режиссерами казахской новой волны было перенесено с отдельного эпизода на полный фильм и доведено до известной степени совершенства именно при помощи приемов киноязыка.

Разумеется, подобный стиль изложения не мог не повлиять на второе художественное решение – выбор героев. Они, за редким исключением, – персонажи не от мира сего. Безвольные и слабые, неспособные на борьбу и всякое сопротивление, они тем не менее важны именно тем, что

противопоставляются безжалостной реальности и подобно лакмусовой бумажке, четко выявляют все ее антигуманные стороны. Их главная функция – быть глазами режиссеров. Поэтому, как сформулировал это явления Бауыржан Ногербек: «центральный персонаж присутствует и одновременно отсутствует». И, далее: «Он не выделяется, герой растворен в атмосфере экранного повествования. Но одновременно он выступает как едва уловимый авторский комментарий к событиям, как невидимый, беспристрастный взгляд-отношение режиссера со стороны, словно равнодушная оценка-осмысление происходящего киноакта глазами случайного прохожего-зеваки. Авторская позиция режиссера искусно скрывается за «правдивостью» и «всамделишной» целостностью жизни на экране» [63, с.152]. Такое решение приводит к довольно смелому, но подчас оправданному приему казахской новой волны – отказу от профессиональных актеров. Особенно виртуозно он работал в фильмах Дареджана Омирмаева, что неизменно отсылает исследователей творчества режиссера к картинам Робера Брессона. «Кино, которое делается сегодня, – признавался в свое время французский режиссер, – это не кино, это – за малым исключением – всего лишь заснятый на пленку театр, и главные выразительные средства сегодняшнего кинематографа взяты у театра: это прежде всего актеры с их мимикой, пластикой и жестами. Кино, если оно таковым хочет стать, должно полностью упразднить театральную выразительность, в том числе актерскую выразительность. Театральная выразительность убивает кинематографическую» [71].

Наконец, третьим решением, как нам кажется, был отказ от демонстрации конкретных социальных проблем в угоду проблемам общечеловеческим – духовным, нравственным, личностным. В социально-экономическом хаосе, режиссеры «казахской новой волны» старательно отыскивали экзистенциальные первопричины и пытались посредством киноязыка вывести их на передний план. То самое распустье, безвременье, о котором говорили кинокритики, по соображениям самих режиссеров, заставляло людей трансформироваться, меняться вместе со временем, что, увы, удавалось далеко не всем. Многие попросту не способны были к трансформации и все, что им дано было совершить – указать на губительность столь неуправляемого моховика времени. Отсюда столь высокий уровень смертности среди героев фильмов новой волны – независимое от запросов зрителя на «happyend» видение режиссеров раз за разом приводило их героев к роковым финалам. Учитывая богатый на оммажи и гиперссылки на мировую кино-культуру контекст фильмов «новой волны», подобная фатальность может быть расценена, как продолжение разработки довольно популярной категории «рока» в отечественном кино.

Впрочем, роднит «казахскую новую волну» с мировым кинематографом не только она. По заключению киноведа, кандидата искусствоведения Инны Смаиловой «общее стилевое решение складывалось благодаря влиянию классики мирового кино: особенностей стилистики итальянского неореализма, французской «новой волны», отдельных моментов из кино немецкого

экспрессионизма, японского кадрового построения Ясудзиро Одзу и монтажно-изобразительной планировки Акиры Куросавы, передачи ощущения времени и человека в нем от Андрея Тарковского. Это объединение авторского отношения к новой реальности и экзистенциальной философии в пространстве нового изображения обозначило в казахском игровом кино приход собственно сформировавшегося ни на кого не похожего киноязыка» [13, с. 18].

Однако, как всякое полноценное явление, «казахская новая волна» формировалась эволюционно и на ранних своих этапах черпала вдохновение не в абстрагировании от реальности, а, напротив, в острой конфронтации с ней.

Ярким примером в этой связи может выступить картина «Игла» Рашида Нугманова. Увидевшая свет в период перестройки, она, была одной из тех работ, что заложили фундамент демифологизации советской реальности, показав ее без песен, плясок, народных архетипов, этнографического антуража и пасторальных пейзажей. Напротив, все неприглядные стороны эпохи здесь слегка гиперболизируются и намеренно контрастируют с официальными парадными картинами. Фактуры лиц, экстерьеров и характеров сродни тем, что удивительным образом подбирались в картинах Пазолини. В «Игле» отчетливо проявились те приемы, что станут в последствии каноничными для «казахской новой волны»: реальные локации, непрофессиональные актеры (прежде всего Виктор Цой и Марина Смирнова), немногословность, ритмические длинноты, герой, не вписывающийся в рамки принятого за норму бытия, фатальный исход. И все это вкупе с оригинальным языком изображения: высохшее море, однотонное пустое небо, заброшенные ржавые корабли и как противовес всему этому – узкие улочки города, тесные темные квартиры. Герои физически не могут ощутить себя где-либо своими, обрести комфорт и понимание – тема отчужденности, столь популярная у «нововолновцев» заявлена в картине очень недвусмысленно. Отдельные эпизоды демонстрируют те объективные явления дискommunikации, которые станут краеугольными в картинах 90-х годов: непонимание (сцены с аксакалом), жестокость (сцены драк), уход от реальности (сцены с наркотиками).

Что характерно, помимо работы с темами и образами, Нугманов привносит новую стилистику и в изображение: клиповая эстетика, цветовые решения в духе гранжа, всевозможные аудиовизуальные контрапункты (вроде вечно звучащих на заднем плане телеэфиров), низведение почти до нуля привычного национального колорита и реверансы фильмам западного кинематографа, избилующего к тому времени историями о супергероях – все это делает его вполне осознанным и взвешенным образчиком искусства постмодерна. «В фильме Нугманова, – отмечает Б. Ногербек, – впервые в казахском кино изображается совершенно иной, незнакомый нам Казахстан с высохшим морем, неизлечимо больной наркоманкой, странным героем Моро, в стиле американских боевиков, в одиночку борющимся за свою девушку, умирающим и не умирающим в финале фильма» [72, с. 349]. Вместе с тем «Игла» – полнокровный родоначальник «новой волны» в казахском кино, которая, имея подобный ориентир, совершенно хладнокровно становится на путь отрицания

устаревших традиций и методично формирует свой собственный инструментарий и лексикон.

Впрочем, истоки альтернативного мышления «новой волны» можно отыскать и в другой работе перестроечного периода – фильме Серика Апрымова «Конечная остановка» (1989). Если «Игла» (1988) провозглашала появление авангардной формы и ставила во главу угла героя, чья борьба обнажает все самые острые грани реальности, то картина Апрымова, словно резюмирует всю бесперспективность этой борьбы, показывая, что истинное положение вещей, рафинированное от громких лозунгов и завышенных показателей весьма и весьма плачевно. Реальность такова, что ставит перед героем фильма выбор – бороться или нет. Она в категоричной форме предлагает – сдайся или уйди. Путем смешения жанров и в некоторой степени даже форм, Апрымов рассказывает историю возвращения молодого человека из армии в родной аул, прибывающий в состоянии жутчайшей нищеты. Это явно не то будущее, которое было обещано властью – это едва живой опустошенный мир грязи и безысходности.

Для максимальной правдоподобности режиссер использует почти документальную манеру съемки, делая реверанс авангарду 20-х годов, но, при этом, напрочь лишая картину всякой политизированности. Развивая постмодернистские идеи «Иглы», он переносит отдельные приемы с формы на содержание – нарочно рвет линии повествования, то и дело вводит элементы разных жанров, но при этом держит невероятное, почти триллерное напряжение, заставляющее зрителя с волнением ждать развязки. «Конечная остановка» с ее неторопливым ритмом, равнодушным взглядом, переданным через обилие общих планов и неприукрашенной реалистичностью, во многом походит на тяжелый бредовый сон, становясь, тем самым предтечей одного из самых востребованных «новой волной» элементов повествования. Герой уезжает из столь дорого ему места, убегает от него и тем самым рискует проиграть. Это еще не так фатально, как будет в фильмах, идущих следом «нововолновцев», но уже абсолютно пророчески – безвременье грядет, оно будет безжалостно к наблюдателям и в конечном счете сломает каждого из них.

Недаром в работе 1998 года «Аксуат» сломанный и свикшийся с этим герой приезжает из города в одноименный поселок. Апрымов подводит черту, резюмирует завершающееся десятилетие, со все той же медицинской беспристрастностью фиксирует страшный диагноз, выведенный другим медиком начала 20-го века – Булгаковым: «разруха в головах». В Аксуате времен 1998 года озлобленность и стремление выжить любой ценой окончательно вытеснили из сознания людей простые человеческие истины. Они проникли в самое сердце общества – в семью, а значит процесс реабилитации будет крайне длительным и болезненным.

Так, идейно-тематически «Аксуат» – простая история аульного труженика, вынужденного заботиться о невесте сбежавшего брата, закольцовывает поток рассуждений режиссера и его осмысление эпохи. Недаром для этого Апрымов использует ровно те же художественные приемы – беспристрастное

полудокументальное наблюдение, отстраненный взгляд, натурные съемки, лишённые всякого наигрыша, фактурные правдивые типажи, тягучее повествование. Минуло десять лет, но ничего не изменилось к лучшему, констатирует режиссер, чем невольно подтверждает безжалостную пронизательность, дальноркость «Конечной остановки». У ее героя выбор еще был – у героя «Аксуата» его уже нет, он уже проиграл и просто по инерции продолжает убивать в себе все человеческое. Именно с «Конечной остановки» начинается путь казахской «новой волны» в сторону метафоричности (в «Аксуате» нищета уже будет превалировать в переносном значении) и болезненной экзистенциально-философской необходимости осмысления реальности через наблюдение. Все ключевые идейно-тематические и изобразительные постулаты казахской новой волны были заложены именно в «Конечной остановке», и с этих позиций абсолютно справедливым выглядит утверждение Б.Ногербека о том, что этот фильм – «экранный манифест «казахской новой волны»» [72, с. 284].

Крайне примечательным в этой связи выглядит творчество режиссера Дарезана Омирбаева, на первый взгляд совершенно выбивающееся из общей стези идейно-художественного поиска «новой волны». Его сюжеты, отличающиеся своей лаконичностью, персонажи – своей отрешенностью, изобразительные средства – своей аскетичностью, кажутся чем-то чужеродным для этого кинодвижения, однако, при ближайшем рассмотрении можно легко обнаружить крепкую преемственную связь с родоначальниками. В первую очередь это касается работ «Кайрат» (1991), «Кардиограмма» (1995) и «Киллер» (1998), составляющих в некотором роде трилогию бифуркации личности в атмосфере смены эпох и формаций. Так, постмодерн, задекларированный «Иглой» в картинах Омирбаева проявляется в форме абсолютно продуманной цитатности. Это уже не аллюзии на жанровые лекала, а идеально выверенные компиляции, благодаря которым, в фильмах режиссера легко усматриваются элементы творчества Брессона, Трюффо, Тарковского, Бунюэля, Кафки и других серьезных творцов, чьи произведения отвечали стилистическим и тематическим поискам автора.

При этом, подобный метод работы никак не вырывает фильмы Омирбаева из контекста исканий, начатых, к примеру, Апрымовым. В картинах режиссера очень четко вырисовывается тема противопоставления индивида и реальности. Не индивидуальности, а именно «индивида», расчетной статистической единицы, функции, если угодно, за которой закреплена лишь одна обязанность – принимать на себя гнет реальности, равно как это делал нугмановский Моро, с той лишь разницей, что герои Омирбаева, словно пройдя через горнило безапелляционной дилеммы «Конечной остановки», превращаются в дезориентированных окружающей действительностью эскапистов. Омирбаев, развивая идеи сновидений, отстраненных наблюдений и недосказанности, дает отечественному кинематографу классического героя «новой волны» – отрешенного, потерянного, ведомого и неспособного противостоять настоящему. С этих позиций трилогия «Кардиограмма»–«Кайрат»–«Киллер» –

совершенно запелляционный образец классического рокового пути, альтернативы которому реальность тех дней не предоставляла. «Адаптация–взросление–трансформация» – проходя через тернии враждебной реальности, герои фильмов Омирбаева формируют собирательный образ личности, которая, осознавая происходящее вокруг сначала пытается найти себя, потом адаптироваться к среде, а потом попросту ломается под ее гнетом. Творчество режиссера выводит кино «новой волны» на новый уровень владения метафорами, ему, например, уже не обязательно доводить героев до гибели, чтобы показать ее. И хотя темы вроде одиночества, поиска себя, непонимания окружающего мира или категории рока и фатума все еще остаются незыблемыми для художественного замысла, преподносятся они уже совершенно иначе. Прежде всего благодаря новым элементам киноязыка. К уже имеющимся (размеренному повествованию, натурным съемкам, непрофессиональным актерам) Омирбаев прибавляет математически выверенный монтаж, ярко выраженную условность актерской игры, внутренний психологизм ситуаций и расщепление реальности на желаемую и действительную. При всей внутренней эмоциональности картин, Омирбаев возводит в Абсолют холодную констатацию фактов, не оставляя ни намека на авторскую позицию по отношению к происходящему. Яркий пример тому – финал фильма «Киллер», где героя пристрелят около грязного мусорного бака.

Избегая каких бы то ни было оценочных суждений, Омирбаев, тем не менее, затрагивает в своем творчестве периода «новой волны» массу глобальных духовно-нравственных проблем, чем одновременно актуализует независимое киноискусство движения и усиливает его космополитизм. Отсюда успехи картин движения на мировых кинофестивалях, отсюда же и нередкие упреки в утрате кинематографом 90-х национальной идентичности. Как справедливо отмечает Б. Ногербек «антагонизм сельской и городской культуры, несоответствие этнической ментальности жителей аула и современного города, отчаяние от безработицы и нищеты в кинокартинах Омирбаева... получили на экране яркое кинематографическое воплощение. В этих кинокартинах национальное пространство не только потеряло свою этническую ментальность, оно стало антигуманным, агрессивным по отношению к человеку» [72, с. 354].

Тем не менее, наряду с фильмами Апрымова, картины Дарежана Омирбаева, сумели, благодаря почти вертовской беспристрастной фиксации происходящего создать полноценные документальные свидетельства эпохи, осмысленные автором-режиссером, препарированные инструментами его уникального киноязыка и представленные на суд зрителя с минимальным процентом искажения. Художественные решения Омирбаева показали пластичную природу реальности и силу кинематографа в вопросах ее ретрансляции.

Однако не только эти художественные изыскания определили будущий собирательный образ кинематографа «казахской новой волны». Другими режиссерами параллельно и, в то же время совершенно безотрывно от

творчества друг друга в контексте единой историко-культурной реальности десятилетия исследуются и разрабатываются многие базисные для киноязыка элементы, укрепляя фундамент независимого кинематографа.

Так, например, кинорежиссер Абай Карпыков, во многом продолжил разработки Рашида Нугманова в части визуальной эстетики постмодерна и клипового монтажа. При этом, выражаясь языком живописи, если у Нугманова мазки были небольших размеров, более тяготеющие к реализму, то у Карпыкова это почти импрессионизм, дающий его работам, необязательные, на первый взгляд элементы: проходные герои, эпизоды, оторванные от основной канвы повествования, детали. При этом, стиль режиссера, не понаслышке знакомого с документальным кино, несколько не менее реален, чем, к примеру, мир «Иглы». Напротив, Карпыков улавливает и переносит на экран действительность в ее чарующей хаотичности. Она почти ирреальна уже хотя бы тем, что невероятно отличается от той, задекларированной кинематографом советского Казахстана, которую привык наблюдать зритель. Демифологизация провозглашенная «Конечной остановкой» (1989) в работах Карпыкова не становится менее выраженной, она лишь обретает менее траурные очертания. Отсюда подчас игриво-ироничный тон повествования в фильмах режиссера.

В этой связи наиболее показательна «Влюбленная рыбка» (1989), где удивительным образом преобразается Алматы. Продолжая исследовать плоскости «свой-чужой», Карпыков тоже приводит своего героя из деревни в город и сталкивает с новой действительностью. Однако, если Омирбаев исследовал этот диалог героя со средой непосредственно через персонажей, то Карпыков, уверенно вводит в лексикон киноязыка «новой волны» категорию «пространства» и пробует осмыслять явления именно на этом уровне. Для этого «Рыбке» нужны разномастные и разнокалиберные по своему влиянию на сюжет герои, но главное – полярные по своей эмоциональной и идейной составляющей локации. Как тонко подметила в одной из своих работ Гульнара Абикеева, «Алма-Ата Абая Карпыкова очень проницаема. Это прежде всего взаимопроникновение различных ландшафтов и пространств – пустыня и водное зеркало водохранилища, вблизи которого находится село Жакена [героя фильма – авт.], город, как набор взаимосвязанных огромных интерьеров, покрытые снегом горы, в которых разбивается автомобиль композитора» [12, с.129]. При этом первостепенную важность для режиссера имеет столкновение внутреннего и внешнего пространств – взять хотя бы эпизод с проникновением в квартиру. За легкой стилистикой французской «новой волны» (фильмов Трюффо, Лелюша, Годара) Карпыков укрыл глубокие пласты осмысления реальности, присущие казахской «новой волне». В картине 1991 года «Воздушный поцелуй» он продолжает свои поиски и за воздушной мелодрамой прячет столкновение мировоззрений (внутренние пространства героев) и локаций (в первую очередь оппозитивное всем остальным пространство больницы), а в работе «Тот, кто нежнее» (1996) и вовсе сталкивает пространство реальности и вымысла, переводя в буквальное значение разработки Апрымова и Омирбаева касательно территории подсознания,

сновидения. Эти приемы, одновременно с разработкой категории «пространства» позволяют режиссеру адаптировать экзистенциальные размышления «новой волны» для восприятия более широкого зрительского круга, чего не в состоянии было сделать ни рафинированное от глубокомыслия жанровое кино, ни т.н. социальное – лишенное плоскости эмпатии.

В этом же ключе снята и работа Аманжола Айтуарова «Прикосновение» (1989). Протест режиссера против старых форм фильмотворчества выражается не в бегстве на сторону постмодерна, а в кардинальном переосмыслении традиций отечественного кинематографа. Вот почему, выбрав историю, разворачивающуюся в средневековой степи, режиссер резко отказывается от всякого налета фольклорности и узнаваемости образного ряда. Его степь, где слепая Аймаган встречает бродягу по имени Кудрат – это все тоже апримовско-омирбаевское безвременье с той лишь разницей, что герои «Прикосновения» вместо привычной потерянности демонстрируют стремление к обретению. Так в образном ряду «новой волны» отчетливо возникает категория поиска, а потерянность и оторванность от реальности подчеркиваются простым фактом того, что главная героиня – слепа. Ее обреченная на поражение борьба (вновь категория фатума) – это скитания в темноте, движение вслепую. Ее внутренний мир противопоставляется миру внешнему, который она вновь увидит лишь для того, чтобы навсегда покинуть. Т.е. и здесь перед нами потерянный, отрешенный герой, окруженный чужеродной средой, чья враждебность неизменно приведет к гибели под беспристрастным взором наблюдателя-режиссера.

Все эти категории, независимо от сюжетных конструкций, идейно-тематических поисков и образных решений будут в тех или иных формах возникать в работах всех режиссеров «новой волны» и режиссеров к ним примкнувших. В поток вольтуются работы Ермека Шинарбаева («Место на серой треуголке»), Калыкбека Салыкова («Балкон»), Болата Калымбетова («Айналайын»), Дамира Манабая («Суржекей – ангел смерти»), Сатыбалды Нарымбетова («Жизнеописание юного аккордеониста») и др.

«Новая волна» дала отечественной индустрии революционно новую форму кинопроизводства во главу которой была поставлена самобытная авторская рефлексия, способная и ментально и материально вписаться в объективные условия тех лет, грамотно распорядиться имеющимся минимумом ресурсов и при этом абсолютно свободно осмыслить окружающую действительность исконно кинематографическими средствами.

От картины к картине расширяя лексикон киноязыка «новая волна» высвободила кинематограф из оков конъюнктуры, не имевшей четкого вектора в условиях идеологического вакуума и грамотно противопоставляла свои художественные поиски подчас безликому социальному направлению.

При всем разнообразии режиссерских стилей, «новая волна», как яркое художественное явление имело вполне осязаемую эволюционную структуру. Начав с демифологизации советской реальности, провозглашенной в форме «Иглы» и содержания «Конечной остановки» она сумела развить в себе

широчайший угол обзора реальности и рассмотреть ее беспристрастно и методично, выбирая темы, жертвуя героями, постигая экзистенциальные смыслы. Философские категории и стилистические приемы режиссеров «новой волны» позволили независимому кинематографу Казахстана выйти на такой уровень дискурса, который позволил последующим поколениям безболезненно строить свои собственные киноязыковые системы, лишь адаптируя их под изменившиеся время и пространство. Фундамент осмысленного и творчески ретранслированного среза эпохи оказался настолько крепким, что сумел достойно выдержать не только испытание временем т.к. фильмы С.Апрымова, Д.Омирбаева, А.Каракулова и других режиссеров «новой волны» в виду цикличности исторического развития и общечеловеческих посылов актуальны и по сей день, но и противостоять инерции критической мысли, не всегда поспевавшей за веяниями этого направления в независимом кино.

К слову, одним из постулатов критики «новой волны» был упрек в денационализации кинематографа и добровольном отказе от перенесения на экран ярких форм национальной ментальности и атрибутов быта. В определенной степени, это замечание обосновано, поскольку режиссеры «новой волны» подчас осознанно отказывались от обращения к сугубо национальным категориям и стремились оперировать более космополитическими. С одной стороны, этого в некоторой степени требовало равнение на иностранный кинематограф, прежде всего европейский, с другой – сама эпоха во многом способствовала утрате национальной самоидентификации в виду элементарного отсутствия опыта нациостроительства. Отказ от жесткой привязки к национальным формам искусства, позволил режиссерам «новой волны» увеличить спектр художественных экспериментов и вывести на высокий уровень осмысление таких вневременных и наднациональных категорий, как «пространство», «реальность», «противостояние» и т.д. С этих позиций отказ от бескомпромиссного следования за национальными векторами искусства можно воспринимать как еще один художественный прием режиссуры «новой волны».

В конечном счете, как это не парадоксально, именно появление «новой волны» способствовало форсированию процесса формирования национального независимого кинематографа Казахстана, начатого частными киностудиями. Своевременно осознав, что потребности рынка (зрителя) в кинематографе, как продукте не требующем особой культуры потребления, первые независимые киностудии Казахстана во многом способствовали реанимации индустрии, лишенной финансовой поддержки и четкого вектора развития. Как следствие, появление независимых киностудий повлекло за собой расширение жанровой линейки выпускаемых картин, сформировало культуру мониторинга зрительских пристрастий, дало старт развитию кинотеатральных сетей и профессий, связанных с производством и дистрибуцией фильмов. Так индустрия получила серьезный витальный импульс, а зритель – возможность выбора.

Совершенно логичным в этом ключе развития выглядит появление в казахстанском кинематографе независимых работ т.н. социальной направленности, аналогии которому легко отыскиваются в мировом опыте. Элементарное перенасыщение рынка вызвало у ряда кинематографистов острое желание создать альтернативу иллюзорному миру жанрового кино и обратить внимание зрителя на насущные проблемы общества. Не имея в своем арсенале столь же действенных продюсерских инструментов, какие были у независимых студий, и таких высокохудожественных исканий, какие были присущи «новой волне», независимое социальное кино не могло похвастаться широкой аудиторией или постоянным вниманием фестивалей, однако его исторической миссии это нисколько не приуменьшает. Социальное кино дало жизнестойкую альтернативу быстро развивающемуся сектору развлечения, сформировало культуру честного диалога с реальностью и практику открытой констатации реального положения вещей в обществе.

Казахской новой волне не чужды были чаяния поборников честности от кинематографа, однако ее представители сумели дать художественному сообществу третий путь – путь независимого авторского осмысления. Не подчиняясь веяниям политической конъюнктуры и нарождающимся законам капиталистической формации режиссеры «новой волны» наглядно продемонстрировали, что к зрителю и признанию можно прийти, осмысляя реальность посредством киноязыка: жонглируя жанрами, балансируя на грани реальности и вымысла, соединяя «киноправду» Вертова с неудержимой искренностью «французской новой волны», а принципы «Догмы 95» с поэтикой японского кино. Тем самым они не только явили зрителю нового героя и новую экранную культуру, они беспристрастно запечатлели эпоху, превратив ее в объект исследования.

Иными словами, кино независимых студий дало стране индустрию жанров, социальное кино – ввело в нее объективную реальность, а «новая волна» синтезировала эти понятия, превратив фильмы в арену для идейно-тематической эквилибристики, а реальность – в материю, всецело подчиняющуюся замыслу. Именно эти три шага и стали первыми на пути к формированию в киноиндустрии Казахстана культуры независимого кино, как полноценной альтернативы большому и априори догматичному официальному кинопроизводству.

Таким образом, можно сказать, что независимое кино - это не независимое в плане производства. Оно определяется прежде всего по своей независимости от вкусов зрителя, которые выполняют своеобразный заказ на определенное кино. И произведения, выполненные вне критериев и системы, построенной вкусовой средой массового зрителя являются тем жанром, который и называется независимым. Понятие независимого кино, таким образом, лежит вне плоскости производственной, а в плоскости культурологической и психологической [15].

Выводы по 2 разделу

Во втором разделе диссертации в результате анализа рассмотренных фильмов, мы можем заключить следующее:

- в казахском игровом кинематографе полноценная дефиниция «независимого кино» зародилась с 1988 года и успешно развивалось с обретением политической независимостью в начале 1990-х.

- главная особенность кинопроизводства периода начала 1990-х годов связана с переходом кинематографа от государственного к частному, производящих независимые картины.

- ведущую роль в движении национального независимого кино сыграла частная киностудия «Катарсис».

- отечественное независимое кино обязано казахской новой волне главным образом, социально-контекстуальными сдвигами сюжетов и тем, что в свою очередь прочно сформировало своеобразную, узнаваемую киноидентичность.

3 АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИГРОВОМ КИНО КАЗАХСТАНА

3.1 Коммерческое независимое кино и социальный кинематограф как альтернатива авторскому режиссерскому кино

Какой бы идеалистической не рисовалась представителями авторского кинематографа картина развития отечественной индустрии, ее формирование и эволюция неразрывно связано с естественным процессом развития экономических отношений и неминуемой сегрегацией бизнеса на сектора, что в свою очередь ведет к формированию более сложной карты товарно-денежных отношений в связи с выделением узкоспециализированных направлений, привлекательных как для государственного финансирования, так и для привлечения частных инвестиций. Кинематограф, в силу специфики производства (сложность съемочного и монтажно-тонировочного процесса, трудоемкость, большая численность вовлеченных кадров) со временем стал представлять из себя именно такую узкоспециализированную нишу, в которой стали приживаться расхожие бизнес-модели управления процессом. Это привело к появлению института продюсерства и далее – к совместному производству кинематографической продукции различными игроками рынка. Главным парадоксом данного этапа развития казахстанской киноиндустрии является факт того, что именно авторский кинематограф своей пробивной энергией привлек внимание и самих авторов, и их потенциальных продюсеров к возможностям сотворчества и производства вполне рентабельных фильмов. Во-первых, сам факт существования частных студий эпохи 1990-х годов доказал возможность такого рода функционирования. Во-вторых, социальные мотивы авторского кино сформировали пусть, возможно и не устойчивый, но все же обладающий большим потенциалом зрительский интерес к отечественному кино. И, в-третьих, фестивальное успехи казахской новой волны стали своего рода резолюцией, гарантией качества отечественного товара. Одобренные «там», они неизменно интриговали «здесь». На этих трех китах и стала базироваться сфера коммерческого кинематографа: она все активнее стала продавать наше кино нашему же зрителю. Отсутствие государственного вмешательства в такой бизнес во многом облегчало производственную схему и освобождало от «дамоклова меча» отчетности и идейно-тематической привязки к идеологическому вектору развития страны. При этом кино, снимаемое за счет государственных средств, и, следовательно, априори обеспеченное прокатом, работало как маяк, на который ориентировался зритель. В сущности, ему было все равно, кто стоит за производством, но приходя на госкино, он приходил на отечественное. Так формировалась культура просмотра, и усиливающаяся роль коммерческого кинематографа в этом формировании со временем становилась все более и более очевидной. Яркой иллюстрацией этого процесса может служить история картины Акана Сатаева «Жаужүрек Мың Бала». Рассказывая об этом

кинофильме, бывший на тот момент президент киностудии АО «Казахфильм» имени Шакена Айманова Ермек Аманшаев отметил: «Впервые за последние 40 лет расширилась киноаудитория, смотрели этот фильм в буквальном смысле стар и млад, бабушки и дедушки, отцы и матери с детьми, с внуками и т.д. Раньше возраст основной киноаудитории не превышал 25 лет. В этом смысле этот фильм стал поистине народным кино. Впервые со времен «Кыз Жибек» приятно было видеть спешащих в кинозалы бабушек и дедушек, торопливо ведущих своих внуков и внучек к началу киносеанса» [73].

Критики, при этом отмечали весьма серьезные недостатки картины. Так, Инна Смаилова справедливо отмечала, что «авторы (режиссер и драматурги) фильма в своем поспешном стремлении донести патриотическую эпiku до большинства зрителей, упростили заодно историю и всю драматургию с нормальным человеческим посылом. В этой упрощенной трансформации героев и сюжета – от униженных людей к неясным мстителям – отсутствует причинно-следственная связь всех их дальнейших поступков и не прорабатывается главный конфликт: зверства захватчиков и ответной реакции сопротивления их жертв» [74].

При этом критики же сходились во мнении, что и положительный эффект у картины есть. Прежде всего, он обнаруживался в том, что на широкие экраны был впервые так ярко выведен новый тип героя – молодой и действующий. Он, разумеется, разительно отличался от того растерянного неудачника, что культивировала казахская новая волна. «Мэсседж, заложенный в картине, в первую очередь направлен в адрес современной молодежи. Да, герои фильма и их сегодняшние ровесники живут в разное время и цели и поступки их нельзя сравнивать, но, глядя на Сартая, Таймаса, Корлан, Ильяса и других героев, современный зритель понимает, что фундаментальные ценности актуальны в любое время», – писал в рецензии на фильм кинокритик Карим Кадырбаев [75].

Таким образом, «Жаужүрек Мың Бала», при всех своих художественных просчетах, оказался развитию индустрии полезен подобно обруганному «Кочевнику» 2005 года. Но если тот внес свою лепту в техническое оснащение главной киностудии страны и остро поставил вопрос о необходимости подготовки отечественных кадров, то фильм Сатаева сфокусировал пристальное внимание казахстанской аудитории на отечественном кинопродукте.

Впрочем, справедливости ради стоит отметить, что первым на этом поприще отметился другой фильм Акана Сатаева, снятый как раз на независимой студии – его киностудии Sataifilm. Это был «Рэкетир», вышедший на экраны страны в 2007 году. Успех картины кинокритику Гульнаре Абикеевой виделся не только в успешной рекламной компании, но и в обращении к сюжету из недавнего прошлого страны – «лихих 90-х». «При бюджете в 300 тысяч долларов фильм собрал почти миллион и стал первым коммерчески успешным фильмом в Казахстане. Можно сказать, что с этого момента и начинается история отечественного кинобизнеса», – констатирует Абикеева [76, с. 176].

В последующие годы с конвейера студии сойдет еще несколько кассово успешных картин, снятых в разных жанрах: мистические триллеры «Заблудившийся» (2009) и «Она» (2017), боевики «Ликвидатор» (2011) и «Хакер» (2014), криминальные драмы «Районы» (2016) и «Бизнесмены» (2018). При неизменной критике художественного исполнения, эти картины стабильно собирали зрительскую аудиторию, периодически выходя и за пределы Казахстана. Кроме того, студия Sataifilm стала одной из первых в отечественно индустрии заключать договора копродукции с иностранными производственными и дистрибуторскими компаниями. Так, например, «Хакер» был создан в сотрудничестве с тремя американскими студиями: Skylight Picture Works, Brillstein Entertainment Partners и West on Wilshire, что позволило фильму получить прокат также и в Соединенных Штатах Америки и Канаде [77].

Параллельно с развитием технических средств кинопроизводства и удешевлением процесса в казахстанской киноиндустрии стало крепнуть понимание того, что хороший зрительский фильм, способный окупиться в прокате, не обязательно должен стоить дорого. Осознание этого факта, с одной стороны, толкнуло индустрию к т.н. «дешевым» жанрам – комедиям, где кроме юмора, подчас, не требовалось более ничего выдающегося. С другой – к появлению независимых киностудий, специализирующихся на производстве малобюджетных картин и работе с молодыми режиссерами.

Ярким примером такой студии можно считать, организованный все тем же Аканом Сатаевым Astana Film Fund. На первых порах студия работала в коллаборации с Sataifilm и принимала участие в производстве картин «Районы», «Она», «Бизнесмены». Однако в процессе спектр тем и режиссеров расширился и в прокат стали выходить комедии вроде «Охотников за алиментщиками» (реж. Талгат Татыбаев, 2015) и «Каникулы off-line» (реж. Руслан Акун, 2018)». Подобные продукты были нацелены на вполне конкретную аудиторию и исправно окупались. Так «Каникулы» за второй уикенд собрали более 1 миллиона долларов [78].

Зрительский и финансовый успех проектов в дальнейшем позволил студии несколько расширить поле деятельности и поддержать большие авторские проекты. Среди очевидных успехов на этом поприще можно считать картины Адильхана Ержанова «Ласковое безразличие мира» (2018), «Черный черный человек» (2019) и последний фильм корейского режиссера Ким Ки Дука «Растворяться» (2019).

Другой пример успешного движения на ниве независимого коммерческого кино – деятельность студии Nurtas Production. С первых же работ заявив о себе как о производителе народных комедий, она лишь дважды отступала от выбранного канона –ни криминальная драма «Тараз» (2016), ни психологический триллер «Лифт» (2018) не снискали особого успеха ни у зрителей, ни у критиков. Чего не скажешь о комедиях. Глава студии – Нуртас Адамбай, неизменно занимающий в фильмах посты режиссера, сценариста, продюсера и актера подарил казахстанскому кинематографу уникальный

народный образ келинки Сабины, а заодно и практику строительства кинематографической франшизы. Успех первой картины, вышедшей на экраны в 2014 году, был так велик, что продолжения были лишь делом времени. Келинку ждали зрители и даже обсуждали критики. По мнению исследователя вопроса Анны Савченко «красной нитью через сюжеты «Келинки Сабины» проходит сатирическое изображение жизни «современной» городской девушки, вышедшей замуж и попавшей в семью мужа, которая проживает в сельской местности и стремится соблюдать традиции. Сюжеты напоминают зрителям о традициях, равно как и отражают ироническое видение их реализации современной молодежью» [79].

И юмором своим, и иронией, и непритязательной постановкой довольно серьезных вопросов эта серия фильмов быстро завоевала зрительскую любовь и позволила своим авторам время от времени снимать комедии о других героях. Так появятся «Побег из аула. Операция «Махаббат»» (2015), «Я – жених!» (2018) и даже куда более сатирический по тональности «Аким» (2019). Рецензиями профессиональных критиков фильм осыпан не был, однако внимание сообщества привлек и в 2020 году был номинирован на премию казахстанской Ассоциации кинокритиков «Выбор критиков» как «Лучший жанровый фильм», но уступил ее творению Astana Film Found «Каникулы off-line» [80]. В тот год стало очевидно, что независимое коммерческое кино чувствует себя на рынке максимально комфортно и готово на равных конкурировать как за зрительское внимание, так и за внимание экспертного сообщества. Как показало дальнейшее развитие событий, поражение «Акима» в номинации никак не сказалось на успехе картины у зрителей – в том же году Нуртас Адамбай анонсировал съемки продолжения истории, очевидно, планируя параллельно развить вторую франшизу своей студии и повторить успех «Келинки Сабины» [81].

Примечательно, что среди номинантов «Выбора критиков» на «Лучший жанровый фильм» в том году были представлены исключительно работы независимых коммерческих студий: «Каникулы off-line» (Astana Film Fund), «Аким» (Nurtas Production), «Зеркала» (Samrukcinema) и «Бизнес по-казахски в Корею» (KazTeleProduct).

Последняя картина стала на тот момент четвертой серией франшизы, развернутой независимой студией Нурлана Коянбаева KazTeleProduct. Ступив на путь, указанный «Келинкой Сабиной», студия с 2016 года стала ежегодно выпускать по картине, стабильно окупая свои затраты посредством проката. С первых же опытов картины студии стали получать обвинения во вторичности. Так, например, анализируя отправную точку франшизы – «Бизнес по-казахски», обозреватель Альберт Ахметов констатирует: «Невооруженным взглядом заметны белые и пушистые хвосты не только голливудского хита, но и доморощенных шедевров – наряд «Келинки Сабины» (да-да, не удивляйтесь, когда увидите в кадре мужчину в платье), признаки «Гламура для дур». Также зритель наверняка найдет много общего в характерах управляющего Алена и дворецкого Константина из российской «Моей прекрасной няни» [82]. Похожие

упреки будут звучать и в адресе последующих частей. Главной причиной художественных неудач франшизы можно назвать полное отсутствие стремления к этой самой художественности. Доказательством тому постоянно ротирующийся состав исполнителей. Если франшиза о келинке Сабине от и до была детищем Нуртаса Адамбая, который, помимо актерского амплуа, самостоятельно писал, режиссировал и продюсировал свои проекты, то в «Бизнесе» неизменными всегда оставались лишь актеры главных ролей и продюсер Нурлан Коянбаев. Оттого и никакого единого режиссерского стиля и даже стиля чисто визуального у франшизы не сложилось. Что также не помешало фильмам KazTeleProduct снискать успеха у зрителей благодаря неприязнительному юмору, пришедшему в казахстанский независимый коммерческий кинематограф из телевизионной игры КВН и подобных ей проектов, мастерски монетизирующих шутки. Зрителю и отдельным обозревателям этого оказалось вполне достаточно. Так, анализируя второй фильм франшизы – «Бизнес по-казахски в Америке», один из критиков констатирует: «Единственный минус фильма состоит, пожалуй, в том, что это по-прежнему бенефис шуток в стиле КВН, а не серьезная сценарная работа. Но, с другой стороны, такой подход уже не единожды принес свои плоды как создателям «Бизнеса по-казахски», так и тому же Нуртасу Адамбаю в случае с его «Келинкой Сабинной». Кроме того, в отличие от подобного продукта, сделанного россиянами, казахстанские фильмы выгодно отличаются более качественным юмором и отсутствием пошлости» [83].

Так, совершенно не претендуя на роль «властителей дум» коммерческие проекты независимых студий стали порождать вполне серьезные дискуссии о художественном уровне казахстанского кинематографа. Сначала это были дискуссии исключительно о засилии экс-КВНщиков в кино, причем определение «КВНщик» в какой-то момент стало объединяющим для всех случайных по мнению критиков деятелей в индустрии. Кинокритик Гульнара Абикеева, подводя итоги десятилетия в казахском кино отмечала: «Казахстанский кинематограф можно сравнить с кораблем, который находится в свободном плавании в нейтральной зоне. Вроде престижно плыть на этом корабле, поэтому кто только на него не заскакивает – и музыканты, и КВН-щики, только профессионалов остается на нем все меньше и меньше. А главное – у этого корабля все время меняются команды, нет капитана и даже нет маршрута следования. Потому что нет государственной культурной политики» [84].

Затем дискуссия стала шириться, к ней стали примыкать видные деятели отечественного кинематографа, стали обсуждать уже масштабы т.н. легковесного коммерческого кино. «...подводим мы итоги 2018 года, чтобы отметить кинематографические достижения, раздать различные награды. Принесли список из 76 полнометражных картин, <...> а там только по названиям уже можно составить себе представление, например: «Не египте мне мозги», «Гламур для дур», «Сиситай» и так далее. Это не кино, это другое направление, нужно придумать какой-то термин. Я не против развлечений. Они

всегда были и будут, но это – не кино», – рассуждал в одном из интервью кинорежиссер Ермек Турсунов [85]. Иронично, что именно фильм Турсунова «Келин» стал одной из причин той широкой общественной дискуссии, что повлекла за собой появление знаменитого персонажа Нуртаса Адамбая. В дальнейшем этот тематический ряд (обретающий все признаки шаблона отечественного кинопроизводства) пополнит творение независимой студии 567 Cinema (ныне 567 creative laboratory) «Келинка тоже человек». Резюмируя тезисы о художественной несостоятельности и вторичности картины, критик А.Поршнева резюмирует: «В милейшей сцене примирения на качелях, задается главный вопрос всех снох страны: «Почему Вы меня все время упрекали и ругали?» А в ответ: «Чтобы не скучно было». Вот такая глубина конфликта в картине А. Узабаева, где мантоварка является символом семейного счастья, миром правит прихоть, и все делается лишь ради того, чтобы скучать не пришлось!» [86].

Наконец, обсуждения экспертами качественных и количественных показателей независимого коммерческого кино стали постепенно синтезироваться в аналитику, консолидирующую накопленный индустрией опыт и выводящую ряд ярких тенденций. Наиболее четко эти наблюдения сформулирует кинокритик Инна Смаилова в статье «Народный киногламур: упитанность и невоспитанность». Так, разбирая составляющую юмористическую, как центральную в вопросах спроса и предложения, она отметит, что комедия – «жанр, конечно, во все времена в народе любимый и выигрышный. Но в советскую бытность считался одним из сложных, потому что юморить надо уметь – это всегда эзопов язык, сатира над действительностью, тонко прописанные образы героев, колоритные диалоги, характерные ситуации, и при этом, все соотносится с фольклорными, ментальными вещами <...> Сейчас большинство режиссеров, снимающих коммерческие ленты, пришли к ним с КВНовских подмоствок или телевизионных ситкомов. Потому и народную любовь они продолжают завоевывать проторенными дорожками этого формата. Оттого и юмор, и даже драматические чувства, строятся незамысловато – на доступных природных инстинктах, к радости зрительской аудитории, пришедшей в кинотеатры за порцией удовольствия» [87].

Далее, анализируя взаимоотношения производителей с потребителями, кинокритик отмечает, что «официальный кинопрокат всегда являлся показателем традиционных запросов времени. Потому и успешные в прокате национальные картины любого жанра – это не просто заменители скуки и пустоты. Франшиза о Сабинке, «В погоне за мечтой» (2015 г.), «Она» (2014 г.), «Свадьба на троих» (2015 г.), «Побег из аула» (2015 г.), «Адель» (2015 г.), «Весь мир у наших ног» (2015 г.), «16 кыз» (2016 г.), «Три лимона» (2016 г.), «Гламур для дур» (2016 г.), «Районы» (2016 г.) и др., – показывают приятных внешне, в меру упитанных, и в меру невоспитанных современников, а заодно штампуют руководство к мечте с новыми добродетелями – как хорошо продаться, наестся, одеться, заполучить мужика или родственника с деньгами,

чтобы ни черта не делать, а жить богато. Вот это, пошлое словцо, с уст везде слетающее, определяет модную тенденцию современности» [88].

В завершении И. Смаилова отмечает, что подобный контент мог бы стать удобоваримым, если бы имел действительно качественное режиссерское осмысление, чего она совершенно не наблюдает в современном независимом коммерческом кино. «Трафаретное клише, переходящее из фильма в фильм – тоже в кинотренде. И драматургическая форма, как под копирку – повторяющаяся железная драматургия: пришел в новую жизнь, подскользнулся на ней, упал, встал, получил пинок под зад, упал, помылся, победил. И изобразительная – с пошлыми интерьерами и архитектурными повторяемыми пространствами и ракурсами Алматы и Астаны», – констатирует кинокритик [85].

Действительно, процесс независимого коммерческого кинопроизводства свел на разных сторонах медали легкодоступность и простоту с абсолютной невыразительностью. Режиссура в подобных проектах – функция скорее административная, нежели творческая. При этом и сам юмор, как центральная составляющая производственного процесса (если речь идет о комедиях) – также не более, чем пункт технического задания, которое вполне по силам штатным сценаристам студий или авторам, работающим на аутсорсинге. Все элементы производятся по отдельности, а сборка осуществляется на съемочной площадке. Именно такой – конвейерный метод, базирующийся на прогрессирующем удешевлении средств производства и стал причиной столь активного развития независимого коммерческого кино.

С другой стороны, было бы крайне необъективно сводить влияние и даже самую суть существования такого вида кинематографа исключительно к отрицательным оценкам, применительно тому эффекту, что он оказывает на развитие казахстанской индустрии.

Развивающиеся рыночные отношения, а также система кинопроката, действительно позволили очень многим независимым кинематографистам стать частью процесса. Тем самым казахстанскому зрителю была предложена внушительных объемов альтернатива. Причем альтернатива эта была как по отношению к иностранному кино, объемы которого до пандемии неуклонно росли, так и по отношению к фильмам, произведенным в рамках программ государственного финансирования. Ни своими объемами, ни идейно-тематической палитрой этот вид отечественного кино не способен сегодня конкурировать с независимым производством. На его долю именно по этой причине был оставлен весь госзаказ, т.н. имиджевое национальное кино, а также часть авторского кино, неспособного получить финансирование из других источников. Что примечательно, целый ряд казахстанских режиссеров, вышедших из павильонов независимых студий, сегодня успешно работает на масштабных государственных проектах. К таким, в частности, легко отнести Акана Сатаева, Ерлана Нурмухамбетова, Канагат Мустафин, Аскар Узабаев и др.

Таким образом, о практике независимого коммерческого кинопроизводства, в позитивной коннотации можно говорить уже хотя бы как о «кузнице кадров» для всей индустрии. Безусловно низкий входной порог дает возможность каждому попробовать себя в той или иной роли в условиях кинобизнеса, однако, и здесь безапелляционно работают принципы естественного отбора.

Кроме того, способность строить и развивать кинобизнес со временем сформировала целую плеяду опытных продюсеров, способных браться как за рядовые, так и за неординарные задачи и проекты. За каждым из них, как правило, независимая студия кинопроизводства с теми или иными прокатными достижениями. К уже упомянутым нами выше Акану Сатаеву, Нуртасу Адамбаю и Нурлану Коянбаеву можно добавить целый ряд имен, отлично знакомы казахстанскому зрителю: Марина Кунарова (MG Production), Баян Максаткызы (Esentai production), Аскар Бисембин (Bissembin film), Асель Садвакасова (Sunny Production) и др. Многие из них сегодня успешно работают не только в большом кино, но и применяя накопленный опыт – на ТВ и даже на интернет-платформах, активно осваивая новые формы коммуникации с аудиторией.

Отсюда еще один немаловажный нюанс развития института продюсерства в Казахстане – опыт позволяет специалистам анализировать рынок, изучать зрительские предпочтения, налаживать коммуникации с аудиторией, что крайне важно в вопросах дистрибуции фильмов. Продюсерская деятельность сегодня активно использует, изобретает и внедряет многие инструменты из сфер маркетинга, PR и рекламы, способствующие продвижению отечественного кинопродукта не только на собственном, но и на зарубежных рынках. Что примечательно, в последние годы все отчетливее будет проявляться тенденция участия независимых кинопродюсеров в создании авторского кино. Мы уже упомянули о продюсировании Аканом Сатаевым фильмов Адильхана Ержанова и Ким Ки Дука. Другим примером может стать картина «Бақыт» («Счастье»), спродюсированная Баян Максаткызы и получившая в 2022 году главный приз на Берлинском международном кинофестивале в секции «Панорама». «Одной из приоритетных задач фильма было сделать кино близким обычным людям. Создавая его, мы с Баян придумали фразу «После этого фильма хочется помыться» – в нем показан настолько сильный и правдивый наш менталитет, что зрителю становится некомфортно», – рассказал режиссер картины Аскар Узабаев [89]. К слову Сопродюсером проекта выступила представитель европейской продюсерской программы EAVE Анна Качко.

Мы уже упоминали выше о том, что независимое коммерческое кино во многом опередило т.н. госкино и авторский кинематограф в деле выстраивания отношений в сфере ко-продакшена, однако считаем важным подчеркнуть здесь этот аспект, поскольку он является одним из ключевых для производства и продвижения отечественного кино как на казахстанском рынке, так и за его пределами. Сегодня независимые казахстанские студии научились выстраивать

грамотные бизнес-модели отношений не только друг с другом (как пример – одни из самых плодотворных тандемов в индустрии – 567 Cinema и Sunny Productions), но и с партнерами из ближнего и дальнего зарубежья.

Таким образом, деятельность независимых коммерческих киностудий при всем многообразии и часто справедливости замечаний к уровню их художественного исполнения, является крайне важной именно для всестороннего развития казахстанской киноиндустрии. Ни для кого не секрет, что именно частный бизнес, рафинированный от бюрократических институтов, имеет куда большую скорость развития и пассионарную энергию в сравнении с государственными и квазигосударственными сферами экономики.

Во многом развитие казахстанского кинорынка с его прогрессирующей конкуренцией и неизменным ростом объемов отечественного продукта может служить качественным индикатором развития бизнеса и его всевозможных стратегий в Казахстане в целом. Сумев навязать жесткую конкуренцию кинематографу финансируемому государством, независимый коммерческий взял на вооружение прежде всего принципы сугубо рыночные: «спрос рождает предложение», «бизнес строится ради прибыли» и т.д. Упрекнуть его в том, что и сегодня, по прошествии значительного времени, он все еще стоит исключительно на этих принципах, значит сбрасывать со счетов недостатки всей индустрии, ответственность за которые лежит не только на независимом коммерческом кинопроизводстве, но и в значительной степени на государственных механизмах регулирования. По словам режиссера и продюсера А.Узабаева, коммерческому кино не на что рассчитывать в вопросах самокупаемости кроме проката. «Мы рассчитываем только на прокат, по-другому окупить фильм в нашей стране пока невозможно. Телеканалы покупают наши фильмы за копейки...», – констатирует он [89].

Между тем, те успехи, которыми сегодня может быть презентовано отечественное кино, были достигнуты не в последнюю очередь благодаря развитию независимого коммерческого кино. К уже упомянутым нами факторам – подготовка кадров, развитие института продюсерства, формирование инструментария создания ко-продукции – можно прибавить фактор здоровой конкуренции со стороны госкино и авторского кино, а также немаловажный фактор необходимости разработки регуляционных механизмов индустрии, не без влияния которого в 2019 году будет создан Государственный Центр поддержки национального кино и принят (пусть и не в самом проработанном виде) «Закон о кинематографии». Широкие общественные и узконаправленные искусствоведческие дискуссии о влиянии независимого коммерческого кинематографа на индустрию также, по нашему мнению, могут быть отнесены к позитивным тенденциям, чью важность для развития национальной кинематографии трудно переоценить.

В то время как кино, финансируемое (и часто предварительно заказанное) государством все больше и больше уходило в масштабные т.н. имиджевые национальные проекты, окупаемость которых не была приоритетом, а независимое коммерческое кино создавало валовой продукт для массового

зрителя, старательно избегая нерентабельных жанров и тем, наследие социального кинематографа предыдущего десятилетия постепенно обретало новых adeptов и претерпевало серьезные идейно-стилистические трансформации.

Социальный кинематограф 2000-х и 2010-х годов, оттолкнувшись от фундамента предшественников и опираясь во многом и на растущий зрительский интерес, и на развитие путей коммуникации с аудиторией стал формировать альтернативный ландшафт казахстанского кинематографа. Ключевым элементом обновленного стиля стали актуальная проблематика и внятное авторское высказывание без «костылей» в виде «чернушных» гиперболизаций, нарочитых шоу-стопперов и излишней детализации психологических и физиологических процессов.

Вместо этого акценты стали строиться на узнаваемости драматических коллизий (вплоть до заимствования сюжетов или их частей из актуальной информационной повестки), логичном и драматургически продуманном развитии историй и правдоподобном конструировании экранной реальности без применения высокохудожественных приемов авторского или «украшательства» псевдоавторского кино.

Как следствие и в этой нише образовался т.н. доминирующий жанр. Если в госкино им постепенно стал исторический эпос или байопик, а в независимом коммерческом кинематографе – комедия, о чем мы уже подробно рассказали ранее, то для обновленного социального кинематографа краеугольным камнем творчества стал жанр драмы.

Впрочем, редкие исключения случались и здесь. Как пример уместно будет привести комедию Жанны Исабаевой («Ойпырмай, или дорогие мои дети») (студия CosmosArt, 2009). Здесь с незатейливым бытовым юмором режиссер совершает вполне осознанную и бескомпромиссную деконструкцию семьи как традиционной социальной ячейки. Само деление фильма на главы, носящие имена членов семьи уже подчеркивает прогрессирующую энтропию семейных отношений и сегрегацию ее членов друг от друга. Картина о матери, которая вынуждена напоминать своим разбредшимся по городу детям о непреходящих ценностях, вскрывает массу вызревших в казахстанском обществе проблем и противоречий. Намеченный еще «новой волной» конфликт «деревня – город» здесь транслируется уже через призму новой реальности, не выглядит столь поляризовано (в деревне вся правда, а в городе – вся ложь) и дополняется вспомогательными, но от того не менее болезненными проблемами, как-то неуважение к старшим и младшим, заискивание перед вышестоящими, косность и архаичность отдельных взглядов на жизнь и нежелание принимать перемены. Как справедливо отметил исследователь центрально-азиатского кинематографа Питер Роллберг, анализируя творчество Жанны Исабаевой, в «Ойпырмай» она «создала комедию нравов с резким социальным подтекстом, иногда граничащую с трагедией, в которой сталкиваются старый и новый Казахстан». «Фильм «Ойпырмай или Дорогие мои дети» Исабаевой (2009) ставит своеобразный диагноз цивилизационному

кризису, поразившему Казахстан после обретения независимости, но делает это с юмором. В этой картине Исабаева проводит осмотр новой городской «ярмарки тщеславия» и выявляет ее нездоровые симптомы», – заключает Роллберг [90].

«Ойпырмай» пройдет в кинотеатрах, завоеует любовь и признание зрителей, однако, останется единственным комедийным творением Исабаевой. Уже в следующей своей работе – «Теряя невинность в Алма-Ате» (2011) режиссер вернется к бескомпромиссному стилю и суровой, драматургически выстроенной правде жизни, с которых она начинала в дебютной картине «Карой» (2007). Творческий путь Исабаевой начался с создания на экране портрета абсолютного мерзавца. Жулик, вор, лжец, насильник. Он творит зло, даже если не получает от этого выгоды. Что бы он ни делал, люди кричат ему вслед проклятья. Это происходит до того момента, пока Азат не попадает домой к любимой матери. Только здесь мы узнаем его истинное лицо, отмеченное в синопсисе [91]. «Негодяем герой стал, возможно, из-за того, что в ауле нет работы. С восьми лет, чтобы прокормить семью, он торговал, зарабатывал. Он не учился, это заблудшая душа, он потерялся в этой жизни, и обретает свое «я», когда попадает домой», – поясняла в дни презентации фильма Жанна Исабаева. По ее мнению, «он потерялся в пространстве, и обретает себя, только пережив некий катарсис. Иногда человеку даже нужен такой катарсис, чтобы обрести себя, как-то почувствовать свою жизнь» [92].

Мотивы потерянности, ненужности, обреченности, утраты человеческого гуманистического начала, нравственных ориентиров и морального выбора будут неизменными спутниками творчества Исабаевой. С поразительной пронизательностью и цепкостью она будет высматривать и вылавливать в бурном потоке стремительно меняющейся реальности крепнущей страны тех, кого циничное время пренебрежительно именуется аутсайдерами, смахивая их проблемы и потери, как пожелухую листву с капота дорогого автомобиля, принадлежащего, по Смаиловой, «упитанному и невоспитанному» презентуемому внешнему лоску.

Фильмы Исабаевой, снятые на частных студиях, будут поднимать проблемы сексуализации общественных отношений («Теряя невинность в Алма-Ате»), коррумпированности и беспринципности правоохранительных органов («Цена свободы»), брошенных детей («Нагима»), незащищенности и беспомощности перед лицом несоразмерной беды («Бопем»), отсутствие соучастия и понимания со стороны близких людей («Света», «Отвергнутые»). Постепенно тональность ее работ будет становиться все менее и менее оптимистичной. По справедливому замечанию Роллберга, ее последние работы «изображают Казахстан как расколотое общество, в котором моральные устои систематически игнорируются». Это приведет к тому, что картины, лишённые всякого проката, будут чаще обсуждаться в плоскостях затронутой проблематики, но не художественного их осмысления. «Эстетическое богатство фильмов Исабаевой еще предстоит исследовать; до сих пор критики больше обращали свое внимание на ее сюжеты. Но картины Исабаевой заслуживают

более многосторонней оценки, не ограничиваясь социальной критикой, за которую ее атакуют более яростно, чем любого другого казахстанского режиссера», – сетует в своем исследовании Роллберг [90].

Подыскивая объяснение столь жесткого подхода режиссера к изображению действительности можно согласиться с доводом одного из самых ярких журналистов-«проблемников» современного Казахстана Вадима Борейко, который, рецензируя «Отверженных» констатировал: «Бывают ленты, сделанные с такой безжалостной мерой искренности, что другие фильмы, снятые на ту же тему, на их фоне кажутся наигранными и ненастоящими. В беспощадную жесть Исабаевой веришь, поскольку она идет не из головы, не от идеи, а от боли и из сердца. Когда режиссер — «сама себе и нож, и рана» <...> он [фильм – С.А.] показался мне... оптимистичным. <...> Когда не осталось никакой надежды <...> нужно успокоиться, принять этот момент за новую точку отсчета, «нулевой меридиан» и прикинуть, что осталось в наличии. А остались такие люди, как Жанна Исабаева и ее соавторы. Нам больше не на что опереться, кроме их честности. Ну, так нужно не отворачиваться от зеркала, которое они предъявляют. А уж тем более не разбивать его: плохая примета» [92].

В связи с последней цитатой уместно будет упомянуть в данном аспекте исследования картину с серьезным зарядом социальной критики, созданную также независимой студией Samrukcinema – фильм Рашида Сулейменова «Зеркала». Начав карьеру с работ в индустрии клипмейкинга и телевидении, Сулейменов постепенно стал осваивать кинематограф, как сферу изложения своих идей. Идеи эти нередко базировались на остросоциальной проблематике. Так, уже первая короткометражная работа начинающего автора – «Панч-бот» (2012) – была посвящена конфликту между традиционным и экстремистским исламом. «В сюжете мы не приняли ни одну из сторон, а просто столкнули эти две стороны ислама <...> Мы закрыли его [фильм – С.А.] для широкого проката, потому что тема неоднозначная, а все мы находимся во власти стереотипов», – комментировал в одном из интервью режиссер [93].

За этой работой последовала первая полнометражная – снятый на студии Kairat Nurtas Production фильм «Когда ангелы спят». В нем также отчетливо прозвучал социальный комментарий режиссера по весьма злободневной теме – теме сексуального насилия над женщинами. «Изнасилования – это бич нашего общества, во всем мире мы занимаем печальные лидирующие позиции, – рассказывал в 2017 году Сулейменов, – Я изучил официальную статистику, озвученную старшим помощником генерального прокурора страны – это более 2,5 тысяч изнасилований, около 800 случаев изнасилования несовершеннолетних в 2016 году. И это только официальные цифры. А если вбить хэштег #Немолчикz, вообще страшно становится» [93].

Картину нещадно критиковали по многим параметрам. Художественно она и впрямь была выполнена крайне слабо: все составляющие, начиная со сценария и заканчивая актерской игрой, имели ряд существенных недочетов.

При этом даже ярые критики признавали важность самого акта творчества, поднявшего болезненную тему. И не одну.

«Безусловно, авторы фильма затронули важную и «больную» для нашей страны тему «золотой молодежи», покровительства и любви некоторых сограждан к решению вопросов через «саке-маке», а не по закону. <...> Говорить об этих вещах нужно не только на кухнях, но и на больших экранах», – писал в дни премьеры кинокритик А. Ахметов. «На фоне одной из казахстанских премьер сентября работа Рашида Сулейменова выглядит сносно (здесь хотя бы есть намек на сюжет и соблюдение жанра) и по факту является проходной картиной с типичными для отечественного кинематографа проблемами со сценарием, нераскрытыми характерами персонажей, посредственными актерскими работами и засильем рекламы. За такое кино у нас не казнят, но и помиловать как-то особо не хочется», – заключал в финале рецензии Ахметов. Впрочем, даже подобные тирады не помешали картине Сулейменова выиграть номинации «Лучший жанровый фильм» премии «Выбор критиков-2018». Что примечательно фильм обошел своих более развлекательных коллег, снятых независимыми коммерческими студиями [94].

Тем не менее, резонанс и, последовавший за ним зрительский интерес, позволили авторам фильма вновь обратиться к злободневной теме, сняв на независимой студии Samrukcinema, вышеупомянутую нами картину «Зеркала». Уровень зрительских ожиданий был в связи с этой работой высок еще и потому, что в основу легла история трагической гибели прославленного отечественного фигуриста Дениса Тена.

«После трагических событий лета 2018-го замысел сложился сам собой. Где-то в интернете я откопал статистику: в Алматы орудует около трех тысяч банд «зеркальщиков». Не знаю, как они там это подсчитали, но даже тысяча преступников, живущих с нами бок о бок, готовых в момент опасности применить оружие, – это страшно», – комментировал перед выходом фильма в прокат Рашид Сулейменов [95].

Фильм не пересказывал историю смерти Тена, а был больше сконцентрирован на первопричинах подобных преступлений. Режиссер попытался разобраться в том, какие социально-экономические и психологические факторы толкают молодых людей на преступления, заставляя переступить ту черту, за которой обесценивается в угоду легкому достижению неких материальных благ человеческая жизнь.

К сожалению, попытка сделать картину одновременно и зрительской, и острой за недостатком опыта и мастерства провалилась. Как отмечала в обзоре на фильмы 2019 года кинокритик Г.Абикеева, «Зеркала», определенно лучший из коммерческих социальных фильмов. Однако, «Рашид Сулейменов попытался усидеть на двух стульях: затронуть социальную тему (все мы ожидали, что это будет фильм, как-то связанный с трагедией Дениса Тена) и снять зрелищное коммерческое кино. Но, видимо, так не бывает: - преобладали погоня, стрельба, а социальная тема ушла на второй план», – констатировала Г.Абикеева.

Весьма резкую, но не лишенную оснований оценку «Зеркал», применимую ко многим отечественным фильмам с ярко выраженным социальным комментарием дал обозреватель А. Скуртул, отметивший, что общественно-политический дискурс не разлагаем на составляющие в современном мире, значит, у каждой социальной проблемы имеется политическое основание. По мнению автора, это либо предпринятые решения или реформы, которые приводят к кризису в той или иной сфере, либо бездействие власти в отношении какого-либо революционизирующегося процесса. «Каждый фильм социальной проблематики, – полагает А.Скуртул, – должен как-то затрагивать и политический аспект проблемы. В таком случае фильм производит не только морализаторскую работу, но и общественную. Он становится высказыванием, настоящим трюмо этнокультурной единицы, а не узким зеркалом заднего вида. И «Зеркала», к сожалению, исключительно социальный фильм и ни разу не политический. Он беззубый старый проповедник, который вещает сиплым голосом одни и те же заповеди: «Не укради», «Не убий», «Не лги», которым его учили деды, а дедов их деды».

Впрочем, далеко не все авторы фильмов социальной направленности выставляли акценты на очевидных прописных истинах, затрагивая острые проблемы современности. Большинство из них все же оставалось в стороне от явно оценочных суждений и работало с нарративом несколько искуснее, что позволяло вовлекать зрителя в созданный фильмом мир, где ему предлагалось самому анализировать увиденное, опираясь на личный опыт, знания и навыки эмпатии.

Так, например, в работах Алексея Горлова на первый план выводятся не проблемы из новостных передовиц, но вопросы морально-нравственного спектра. Режиссер последовательно препарировал самое «Я» своего современника, раз за разом ставя своих персонажей перед нравственным выбором или загоняя их в такие ситуации, где под колоссальным давлением обстоятельств это самое «Я» очищается от наносной шелухи напускного и, по Гуссерлю, освобождается от вспомогательных смыслов и двояких прочтений. Ставку при этом Горлов делает на драматургию, последовательное, а главное логически обоснованное раскрытие персонажей и актерскую игру. Сама режиссура при этом кажется почти незаметной на первый взгляд, однако при детальном рассмотрении она обнаруживает себя как набор хорошо продуманных тонких приемов, рафинированных от арт-хаусной экспрессивности и нарочитой перегруженности намеками на те или иные возможные трактовки.

Уже первая независимая работа режиссера – «Одно звено» (2010), снятая на собственной студии Alamas Film, опираясь на непопулярную проблему браконьерства, ставила во главу угла серьезные темы преступления и раскаянья как этапы обретения человеком себя. К сожалению, очевидные недостатки исполнения картины, с легкой руки отечественной критики занесли дебют Горлова в категорию «трэш-драма» и оставили без вдумчивого осмысления попытку автора вывести портрет актуальной действительности, подверженной

искушению в силу естественного хода развития социально-экономической жизни страны.

«Через героев фильма «Одно звено» я хотел показать, насколько человек жесток, агрессивен и незащищен. Обычно он прячет свои пороки за красивыми словами и личными нуждами. Но рано или поздно приходится расплачиваться за большинство ошибок, которые ты допустил в жизни. Фильм о том, что осознание и прозрение может прийти в любой момент. Прислушайтесь к своему сердцу, посмотрите вокруг, помогите себе быть человеком», – объяснял режиссер [96].

Почти аналогичный меседж можно усмотреть и следующей независимой работе Горлова – «История одной старушки» (2013), которой внимания со стороны экспертного сообщества досталось значительно больше. Помимо уже озвученных проблем расчеловечивания и очеловечивания личности, затронутых в первой картине, в «Истории» поднимается болезненная тема одинокой старости, брошенности пожилого человека, отсутствие элементарной заботы о ближнем. Мотивы эти роднят работы Горлова с фильмами Жанны Исабаевой, с поправкой на форму подачи. Жестокости и откровенности Исабаевой Горлов старательно избегает, делая ставку на универсализм самой истории и попытки режиссерски ее осмыслить.

Вероятно, именно по этой причине первое, на что обращали внимание зрители и критики картины – это манера съемки. «История одной старушки» снята одним кадром без единой монтажной склейки. В ответ на многочисленные однотипные вопросы и сравнения с «Русским ковчегом» Александра Сокурова Горлов так объяснял выбор метода: «Ну, во-первых, это эксперимент. Во-вторых, непрерывная съемка предполагает большее доверие зрителя к материалу, его вовлеченность - мы же верим домашнему видео, которое снимается в той же манере. За час двадцать кинематографического времени, которое у нас полностью соответствует реальному, кардинально меняется жизнь героя. Мы поначалу экспериментировали с длиной планов, делали репетиции, пока, в конце концов, не сняли весь фильм одним дублем» [97].

Как результат – эксперимент оказал двоякое влияние на отношение к картине и ее восприятие. С одной стороны, он явно «перетянул одеяло», сместив акценты обсуждения работы с крайне важной содержательной стороны на форму картины. С другой, сфокусировал на «Истории» все же более пристальное внимание, нежели то, что досталось картине «Одно звено». По нашему мнению, социальное кино как таковое исторически тяготеет не только к автономному авторскому высказыванию, но также к последующей общественной дискуссии. Авторы для этого могут прибегать и к «жареным» темам, как Рашид Сулейменов, и к избыточной натурализации и гиперболизации изображаемого, как Жанна Исабаева, и технической (читаем – «режиссерской») выразительности, как в случае с картинами Горлова. Для режиссеров данного направления прокат, фестивальная и прокатная успешность творения – не самоцель. Самоцель – активация режима

социального диалога, внесение в поле общественного дискурса вопросов, по той или иной причине вынесенных все ускоряющимся ходом времени и потоком формационных изменений на обочину, за пределы фокуса внимания.

Если, по мнению автора, те или иные приемы режиссуры могут быть полезны для достижения данной цели, то их применение оправдано. Если нет – оправдано их игнорирование вплоть до абсолютного в угоду самой истории, ее проблематики и вспомогательных средств раскрытия актуальных вопросов.

Другой вопрос, если мастерства режиссера не хватает для того, чтобы высказывание было реально услышано и воспринято всерьез. «История одной старушки», совершенно справедливо отмеченная «Выбором критиков» в номинациях «Лучшая операторская работа» и «Лучшая женская роль», на наш взгляд не имела широкого общественного резонанса, однако, как акт высказывания, все же была замечена зрителями и, по словам режиссера, «эмоциональную отдачу» получила [98].

Как пример абсолютной инверсии истории со второй работой Алексея Горлова можно привести фильм режиссеров Мейрим Аргимбаевой и Назии Назарбек «Я люблю тебя, Акерке!» (2016), сняты независимой студией Nazarbekfilm. Основанный на реальных событиях – трагической гибели от рака юной Акерке, и обладавший на уровне замысла колоссальным потенциалом в деле привлечения широких общественных кругов к обсуждению массы актуальных вопросов (как, например, вопрос о неспособности государства обеспечить доступность лечения онкобольных), фильм откровенно провалил эту задачу по причине крайне низкого художественного уровня. Емко резюмирую его, в попытках отыскать хотя бы какие-то причины для признания фильма состоятельным обозреватель А.Байкаданова констатирует: фильм сделан слабо. «Актеры не только не проникаются своими ролями <...>, но и не отыгрывают всего эмоционального спектра изменений, которые должны происходить внутри них, после случившегося несчастья. Диалоги выглядят неловко, камера трясется при долгих планах, есть ошибки раскадровки при диалогах и монологах, музыки так много, словно смотришь нарезки из множества клипов, не естественная цветокоррекция. За всем этим поверить в любовные переживания главных героев никак невозможно», – поясняет автор [99].

Ни ограниченный прокат, ни общественные показы и сборы в пользу больных детей не смогли сделать фильм ни привлекательным актом художественного творчества, ни подлинным активным зачинателем важной дискуссии [100]. Вина за подобный провал, на наш взгляд, всецело лежит на режиссерах картины, которые не только не смогли обеспечить актуальной проблематике достойное художественное оформление, но и сами часто уводили важную дискуссию в совершенно иное русло, значительное время, уделяя рассказам о сложности съемочного процесса, но не о первопричинах и сверхзадачах картины [101].

Этот, незначительный на первый взгляд, аспект может привести на постановку вопроса о роли личности режиссера в деле не только создания, но и

продвижения авторского независимого социальноориентированного кино. Мы полагаем, что в эпоху препарирования старых общественных догм и понятий об открытости и гражданской активности общества, когда всякое хоть сколько-нибудь значимое художественное высказывание, транслирующие актуальные темы и поднимающие проблемы, требующие резонанс с последующим решением, непременно оборачивается очередным ответвлением общественного дискурса, роль транслятора как такого частично расщепляется на автора и произведение. Вот почему особое внимание приковывают работы тех независимых режиссеров социального кино, которые и в отрыве от творческого процесса продолжают отстаивать идеи, регулярно поднимаемые в творчестве.

К наиболее ярким представителям такого общественно-художественного поля мы можем отнести режиссеров Азиза Заирова и Шарипу Уразбаеву. Творчество обоих неразрывно связано с работой на независимых студиях, что позволяет включать их в контекст данного исследования.

Режиссер Азиз Заиров (работающий в паре со своим неизменным соавтором Мухамедом Мамырбековым) известен широкой общественности также и как активный член сообщества, выступающего за права людей с инвалидностью. Именно об этих людях говорит Заиров в своих фильмах, и именно их привлекает к работе над ними. Как точно заметил Е.Лумпов, рецензируя одну из работ режиссера «своим без всякой патетики социально значимым кино они [Заиров и Мамырбеков – С.А.] не то что заняли какую-то нишу, они ее создали». «Де-факто, – продолжает Е.Лумпов, – в сегодняшнем Казахстане – они и есть эта самая ниша: фильмы *о тех*, у кого есть проблема, *для тех*, у кого есть проблема, снятые *теми*, у кого есть проблема. Таковыми, в частности, были первые два фильма трилогии «безграничные возможности» – «Быть или не быть?» и «Девушка и море»» [102].

Нас в рамках данного исследования будут интересовать в частности две работы режиссерского дуэта: их первый фильм «Зимние бабочки» (2010) и первая часть трилогии – картина «Быть или не быть?» (2014), поскольку они были сняты на базе независимой студии «Новый мир», при поддержке негосударственной Ассоциации родителей детей инвалидов.

Картина «Зимние бабочки» рассказывал зрителям историю детей, убежавших из дома. Столкнувшись не только с яркими приключениями, но и с суровыми реалиями мира, они в финале вернутся к матери. За кажущейся легкостью повествования, как за своеобразной полусказочной ширмой режиссеры бережно расставили несколько крайне чувствительных тем. Это и тема незащищенности детей от временами крайне враждебной среды, и тема взросления в мире (читаем – стране), где все еще не сформированы незыблемые нравственные ориентиры, и тема важности подлинных семейных ценностей. Фильм имел успешную фестивальную судьбу, и, по словам Заирова, «должен был открыть дорогу в большое кино людям с ограниченными физическими возможностями» [103]. Однако этого не произошло. Точнее, не произошло стараниями других представителей отечественного кинематографа. Дело так и осталось исключительно миссией Заирова и Мамырбекова. На собственной

независимой студии режиссеры запускают проект трилогии «безграничных возможностей», первым фильмом которой становится фильм «Быть или не быть?».

Этот полнометражный дебют завоевал премии 12 международных кинофестивалей, в том числе в Сан-Франциско, Лондоне и Марбелье (Испания) и во многом запротоколировал те художественные принципы, которые будут лежать в основе творчества режиссеров даже после получения последующими проектами ощутимого государственного финансирования.

Пронзительная история инвалида-колясочника, мечтающего стать актером, была всецело сфокусирована на проблемах адаптации и полноценной интеграции в современное казахстанское общество людей с инвалидностью. Об этом неустанно говорил и продолжает говорить Заиров, принимая участие в многочисленных общественных дискуссиях, выступлениях и интервью. Мотив мечты о полноценной жизни (в контексте творчества Азиза Заирова здесь можно подразумевать не только жизнь в условиях надлежащей комфортности, но жизнь в условиях чуткого понимающего окружения в самом широком смысле) будет явственно следовать через всю фильмографию авторов и их действия за пределами творческой площадки. Именно картина «Быть или не быть?» стала первым казахстанским фильмом, показанном в прокате с тифлокомментариями. Что характерно, сделанными не в Казахстане [104].

Здесь стоит оговориться: теплый зрительский прием и уважение, неизменно выказываемое Азизу Заирову коллегами по цеху, никак не отводят внимание от художественного уровня его работ. Критика, признавая наличие определенных достоинств, все же периодически указывает режиссеру на недостатки его работ. И если «Зимние бабочки» в силу своей короткометражности и отсутствия какого бы ни было проката избежали пристального внимания критики, то полнометражный дебют критики разбирали детально. «Отдельная моя благодарность всем, кто участвовал в работе над созданием картины «Быть или не быть» – это настоящий подвиг среди пестрящего гламурного безвкусица, говорить о тех, кого перестали замечать – при всех шероховатостях и неровностях это настоящее кино», – писала в одном из аналитических обзоров кинокритик И.Смаилова, по сути, выводя среднюю арифметическую реакцию на картину [105].

Однако были и более детальные разборы. Критик М. Мамбетов, например, упрекнул авторов в спекуляции и наличии в картине дешевых приемов, нацеленных на эффект сострадания. Он также, справедливо отметил, что в фильме имеются «предсказуемые повороты и не самая изощренная драматургия, вполне адекватные для студенческого «коротыша». Вместе с тем, М. Мамбетов также обозначил положительные моменты кинокартины. «“Быть или не быть” никак нельзя поставить на одну полку с прочими бесталанными казахстанскими картинами, которые составляют три четверти казахстанского кинопрома. Причин тут три. Первая – восхитительный главный актер. <...> Вторая – бесхитрость, несмотря на пафосные заигрывания с текстом великого писателя, повествования. Отличная операторская работа Кайрата

Темиргалиева, бесстрастно фиксирующего каждое движение героя, показывает нам чистую жизнь. <...> И третья причина: этот фильм был <...> людьми, которые прекрасно знают ту изнанку нашей жизни, которая скрыта от глаз рядового казахстанца» [106].

Мы полагаем, что главная заслуга фильмов А.Заирова, при всех художественных достоинствах и недостатках, заключается в том, что как акты художественного высказывания, подкрепленные активной жизненной позицией своих авторов, они – фильмы – достигают своей главной цели как произведения социального кино. А именно – они с больших экранов показывают нам жизнь тех людей, которые живут рядом с нами, но о существовании которых мы – современное казахстанское общество – не хотим и не умеем думать. Без режиссерской мысли, сумевшей соединить прекрасное с глубоко трагическим достижение такой цели было бы попросту невозможно.

Второй пример успешного гармоничного сращивания художественных высказываний режиссера с общественными – творчество Шарипы Уразбаевой. Очевидно прекрасно осознавая и тонко чувствуя абсолютную незащищенность женщины в современном казахстанском обществе, все еще находящимся под властью множества гендерных, общественных и даже религиозных стереотипов, она мастерски, пусть не без погрешностей, воссоздает в своих работах актуальную действительность, бороться с которой приходится ее героиням.

В своей дебютной полнометражной работе – производства независимых студий Star.kz и Tandem Production – Уразбаева рассказала подлинную историю брошенной женщины, пригласив ее саму исполнить главную роль в этой необычной художественной реконструкции. Нестандартный подход, продиктованный одновременно и нетривиальным видением автора и отсутствием бюджета на масштабное производство в конечном счете привели к появлению одного из самых резонансных экспериментов в истории отечественного кинематографа. Картина была показана на многих серьезных фестивалях по всему свету, включая фестивали в Торонто, Локарно и Пусане [107].

Комментируя выбор своих героинь (интервью было записано после выхода в свет второго игрового фильма Уразбаевой), режиссер подробно объяснила мотивы своего творчества: «Я с подобными вещами [насилием и угнетением – С.А.] лично не сталкивалась. Но я чисто по-женски очень хочу помочь таким женщинам. Кто, как не мы сами, пойдем друг друга и посочувствуем? У нас в стране если и снимаются фильмы о женщинах, то в основном глазами мужчин. Но мужчина не сможет до конца понять женскую душу. Проникнуть глубоко в психологию женщин сможет только женщина, которой знакомы все эти проблемы. А положение восточных женщин, как вы знаете, намного грустнее, чем у других» [108].

Начало творческого пути Ш. Уразбаевой пришлось аккурат на время, когда в общественном поле все громче и отчетливее стали звучать голоса правозащитников и активистов, выступающих за права и свободы женщин.

«Феминизм в Казахстане разный. Фонд «Не молчи», Кризисные центры под руководством Маргариты Ускенбаевой или же Союз кризисных центров, а также другие феминистические инициативы – мы все вместе выполняем важные проекты, которые связаны не только с насилием, но и с отстаиванием прав женщин, в том числе права на здоровье, на образование, право на недискриминацию женщин, так как женщины в Казахстане остаются второстепенным субъектом, то есть женщина все еще не человек в нашей стране», – считает соосновательница Казахстанской феминистской инициативы «Феминита» Жанар Секербаева [109].

Творчество таких независимых режиссеров как К.Суворова, С.Сулейменова или в нашем случае Шарипа Уразбаева без какого-либо специального стремления оказалось в фарватере бурных общественных дебатов. Режиссер активно включилась в этот процесс, последовательно отстаивая свое видение текущей ситуации в стране, что привлекает дополнительное внимание к ее творчеству. Как и в случае с А. Заировым, картины Уразбаевой регулярно показываются на открытых и закрытых дискуссионных площадках, тематических форумах и фестивалях, приводятся в пример экспертами, действующими вне кинематографической среды.

Резонанс работ Уразбаевой неизменно концентрирует на них и внимание отечественной кинокритики. Стоит признать, что большая часть упоминаний в СМИ связана с фестивальными успехами картин или их общественным эффектом, каким, например, стала господдержка главной героини «Мариям» Меруерт Саббусиновой [110]. Однако и к художественным особенностям картины сообщество присматривалось внимательно. Один из самых бескомпромиссных критиков Казахстана С. Дуйсекова в обзоре на ситуацию и фильм писала: «...я продолжаю смотреть кино «Мариям». И уже не могу оторваться. Смотрю так же завороченно, как ее дети смотрят сказку про заколдованную лягушку. Зритель экрана не видит, только лица детей с приоткрытыми ртами, и слышит волшебную музыку и сказочно-патетический голос: «Если вы только поцелуете меня, то чары спадают и тогда...» Электрический свет, накопленный солнечной батареей за скудный зимний день, гаснет. А жизнь продолжается» [111].

Это сочетание пронзительной лиричности и суровой правды будут отмечать и другие критики. Картина удачно сочетает в себе элементы игрового и неигрового кино, что делает ее крайне привлекательной для детального киноведческого анализа. Главной точной концентрацией в таком анализе, на наш взгляд должна стать именно режиссура Уразбаевой, мастерски обращающая производственную дешевизну в сермяжную правду изображения. «Мариям» – яркий пример сочетания неординарной истории и креативного подхода, основанного на преодолении технических сложностей в условиях ограниченного бюджета [18]. Резюмируя работу, выразим солидарность с мнением Е.Лумпова, подчеркнувшего в детальном разборе картины, что «в «Мариям» нет вымученной остросюжетности и сценарных выкрутасов. Его сила в режиссуре и в режиссере». «То, что Уразбаева умеет наблюдать за

реальностью, подмечать детали, и выстраивать простые истории с хорошим эмоциональным зарядом, способные вовлечь зрителя в происходящее, просматривалось еще в «Едоках картофеля» [одна из первых короткометражных работ Уразбаевой – С.А.]. В «Мариям» же режиссеру приходилось делать то же самое, но уже, по сути, на документальном материале, поскольку никаких излишних художеств бюджет не позволял» [112].

Выходя за хронологические рамки настоящего исследования, дополним, что в 2021 году Шарипа Уразбаева сняла свой второй полнометражный фильм «Қызыл анар» («Красный гранат»), повествующий о женщине, пережившей насилие и ищущей справедливости [113]. А в 2022-м она приступила к съемкам третьего проекта – «Тұл», где в центре сюжета история взросления, история преодоления и жизни маленькой, но сильной девочки, которая несмотря ни на что живет и проходит все испытания, которые предначертаны ей судьбой [104]. Что примечательно – обе картины созданы также на независимых студиях Black&White и Armandastar Films соответственно.

Завершая данный раздел исследования, хотелось бы еще раз обратить внимание на крайне актуальную тенденцию, сформировавшуюся в последние годы и активно влияющую на развитие независимого социального кино в Казахстане. Суть ее в том, что создатели фильмов (как правило, сочетающие в себе одновременно функции режиссеров и сценаристов, как подобает неписаному правилу авторского кинематографа) все активнее включаются в животрепещущие общественные дискуссии, посвященные темам, сходным с тем, что поднимаются в их фильмах. Такой подход с одной стороны ведет к более пристальному вниманию к их кинематографическому творчеству (в том числе к качеству картин их художественному уровню, который может и должен в некотором роде анализироваться безотносительно общественного резонанса). С другой – дает возможность авторам повысить свою медийность, что время от времени ведет к упрощению получения поддержки производства новых фильмов.

Столь активное сращивание художественных высказываний с полем актуального общественного диспута по множеству действительно социально значимых вопросов, на наш взгляд, имеет потенциал в деле активизации производства социального кино в больших объемах, но при этом как процесс должно находиться под бдительным надзором отечественной кинокритики, обязанной выявлять факты спекуляции и конъюнктуры.

Все это, безусловно, новые, диктуемые временем задачи, решение которых должно стать полноценным ответом развитию в Казахстане гражданского сознания, гражданского общества и гражданского диалога, формирующихся и формулирующих сегодня свои первые дефиниции по целому ряду жизненно важных тем.

3.2 «Партизанское кино» как альтернативная тенденция в казахском игровом кинематографе

Особенность всякой системы развития в том, что они, системы, категорически не способны к перманентному развитию. Движение идет волнообразно, периодически испытывая на себе давление периодов стагнации, которые временами порождают регрессивные колебания, но чаще, становятся теми точками бифуркации, которые, в конечном итоге, «раскачивают» систему, заставляя ее меняться.

Согласно теории самоорганизации, точки бифуркации ставят систему в такую позицию, когда совершенно неясно, качнется ли маятник в сторону хаоса или же в сторону более высокой ступени развития. Кинематограф Казахстана, как сложившая в предыдущие десятилетия система на данном этапе своего существования испытывает ярко выраженное давление как раз такой точки, именуемой «Партизанское кино».

Разумеется, не имея максимально объективных критериев как всякое искусство, кинематограф Казахстана трудно препарировать с точки зрения эволюционных периодов, однако некоторая систематичность и последовательность в развитии все же прослеживается. Творчество «казахской новой волны», со всеми экспериментами таких режиссеров как Рашид Нугманов, Дарезжан Омирбаев, Серик Апрымов, Ардак Амиркулов и др. сознательно или неосознанно (что в данном случае не имеет принципиального значения) было сконцентрировано на кинематографе как материи, чем обеспечило не только само ее существование в период социально-экономической нестабильности, но и придало кинопроцессу необходимый инерционный заряд вкупе с революционно новыми (по отношению к предшествующему советскому периоду) разработками киноязыка.

Последующее десятилетие в лице нового поколения режиссеров (Акан Сатаев, Ерлан Нурмухамбетов, Ануар Райбаев, Рустем Абдрашов и др.) с настойчивостью подросткового солипсизма благополучно отринуло прежние формы и возвело в Абсолют осмысление уже не столько киноязыка, сколько процесса кинопроизводства как такового, что также не могло не стать «палкой о двух концах». С одной стороны, на более высокий уровень вышли технические элементы продакшена, с другой – краеугольным камнем стал вопрос финансирования, а следовательно – рентабельности, что неизбежно повлекло за собой по сути схоластический процесс коммерциализации национального кинематографа как искусства. Одновременно его питала и глубокая вера в то, что рано или поздно количество перерастет в качество, и методичное стремление к прибыли, способной дать старт новому проекту и так далее.

Сложившийся замкнутый круг в условиях все еще слабого развития индустрии привел к сегрегации кинематографистов на группы доступа к ресурсам производства, а заодно, самим фактом прогрессирующего объема окупаемого продукта, (комедии, криминальные драмы, мелодрамы и боевики) – к неизбежному осознанию художественного, жанрового и тематического купирования кинематографа как искусства.

Подобные коллапсы, типичные и схожие в своей эволюционной последовательности причинно-следственных связей со множеством кинематографий мира неизбежно приводят к появлению радикальных групп, стремящихся отринуть как привычные художественные формы, так и (что вполне закономерно) устоявшиеся формы кинопроизводства, неспособные отозваться ни на их творческие искания, ни на материальные потребности. Именно так, в 50-е годы в Великобритании родилось движение «Рассерженных».

В 1948 году, когда французский режиссер Александр Астрюк выпустил программную статью «Рождение нового авангарда: камера-перо», один из идеологов этого движения – Линдсей Андерсон развивал схожие мысли: «нам нужно такое кино, в котором люди смогут снимать фильмы настолько свободно, будто пишут поэму, картину или струнный квартет». В центр кинопроцесса Андерсон ставил режиссера, одним из первых начав последовательно развивать культ «автора», хотя по сравнению с критиками «Cahiers du cinema» гораздо большую роль отводил съемочной группе и актерам [114].

Вполне логично, что подобную форму протеста выбрал главный идеолог движения «Партизанского кино», режиссер Адильхан Ержанов. Официальное обращение «партизан» к народу состоялось в 2014 году на портале «Esquire Kazakhstan» (материал ныне удален) и являло собой полноценный манифест, который подписали молодые кинематографисты – Аскар Узабаев, Арслан Акубаев, Жасулан Пошанов, Александр Сухарев, Мурат Махан, Талгат Бектурсынов и Денис Борисов [115, с. 138]. «Как появились «Рассерженные»? – спрашивается в самом начале манифеста, – В 50-х кинематограф Британии испытывал кризис – Голливуд давил, собственное кино умирало в искусственной патетике исторического жанра, режиссеры снимали о чем угодно, только не о настоящей жизни». Ситуация парадоксально напоминала кинопроцесс Казахстана «нулевых годов». Во главу угла были поставлены большие бюджеты и большие прибыли, ради которых уплощалась форма и до предела упрощалось содержание картин. В противовес этому, «партизанское кино» провозглашало своими главными принципами следующие три:

1. Безбюджетность. т.е. необходимость снимать фильмы без всякого довлеющего финансирования.

2. Соцреализм. Сюжеты картин должны быть только о современности, только реалистичными и только социальными.

3. И новая форма, подразумевавшая неприятие стандартных форм кинематографа, как буржуазного проявления. Принималась только протестная форма, только бунт в форме и только новое [115, с. 138].

Как видно, каждый принцип призван активно контрастировать со сложившейся в казахстанском кинематографе действительностью, однако один из ключевых параметров ее градации «партизанами» все же принимается на вооружение [17]. Так кинокритик Гульнара Абикеева, анализируя тенденции, сложившиеся в казахстанском кинематографе, заключает: «Наше отечественное

кино делится на три сектора: государственный, коммерческий и частный. Государственный в основном выполняет заказы на исторические фильмы, коммерческий сектор зарабатывает деньги (это региональные фильмы и частные студии, которые выводят фильмы в прокат) и так называемый, третий сектор, который снимает фильмы для кинофестивалей» [116]. Именно фестивальным путем выбирается адептами движения как наиболее перспективный с точки зрения продвижения своего кино к зрителю и, одновременно, наименее затратный, потому как, если бюджеты производства сведены к минимуму, то и на дистрибуцию это, естественно, распространяется.

К первому фильму движения, многие критики сегодня причисляют полнометражный дебют Ержанова – картину «Риэлтор», что можно считать соответствующим действительности лишь отчасти, хотя бы, потому, что картина официально снималась на киностудии «Казахфильм». Однако мизерный для подобного проекта бюджет в 150 тысяч долларов, очевидно новые приемы в изображении и последующее внимание фестивалей к картине позволяют усмотреть в ней предтечу полновесных «партизанских» фильмов [117].

Картина о горе-риэлторе, волею случая, попадающего в средневековую степь – это работа с довольно стандартной фабулой, но акцентом на поиски в сфере киноязыка. Ержанов еще будучи студентом тяготел к экспериментам с формой, имеющей протестную направленность и противопоставляемую стандартному кино. Яркий пример – картина «Бахытжамал» (2007), где «это самое «вопреки» – касается изображения фильма в целом: несфокусированной картинке, субъективной съемки с руки, движения камеры, делением на короткие сцены, быстрой смены настроения, нестабильного ритма: то убыстряющегося, то растягивающегося в рапиде, а в конце – замирающего в паузе [118, с.74]. Насмешливая, сумбурная и удалая атмосфера ленты, – по мнению кинокритика Инны Смаиловой, – пронизывается и прорывается к финальному утру сменой настроения – почти осязаемой грустью и надеждой.

Те же решения встречаются и в «Риэлторе» – оригинальность изложения здесь все еще поддерживается *благодаря* техническим средствам – монтажу, камере, звуку.

Впрочем, и в работе с ними уже виден почерк будущих работ режиссера – стремление к минимализму выразительных средств и нарочитое утрирование фабулы, как бы высвобождающее место для вариаций на тему собственного киноязыка.

Эти вариации органично развиваются в следующей «доманифестовой» картине Ержанова – «Строители», снятой и спродюсированной на незначительный бюджет в 10 тысяч долларов, выделенных Фондом «Сорос-Казахстан» на производство социальной короткометражки. Режиссеру и продюсеру (автору диссертации) бюджета оказалось достаточно для того, чтобы снять полнометражную работу, значительно отличающуюся по своей художественной реализации от «Риэлтора» и ставшей во многом буревестником грядущего манифеста.

Киновед, доктор PhD Алма Айдар в своей докторской диссертации, посвященный художественной специфике отечественного арт-синема, анализируя современное казахское игровое кино, классифицирует фильмы Адильхана Ержанова «Строители», «Хозяева» как авторское кино «постновой волны» [119, с. 91].

«Строители» – фильм о двух братьях и сестре, что борются за участок земли с бездушной машиной бюрократии и вседозволенности власть имущих, абсолютно точно определил не только дальнейший курс режиссера, но и впоследствии, всего движения. Острый социальный акцент вкупе с оригинальным художественным решением, позволил Ержанову заложить основы тех художественных принципов, которые можно наблюдать в картинах «партизан» и сегодня. Остановимся на них подробно.

Во-первых, во главу угла была поставлена совершенно простая фабула, рафинированная от лишних перипетий и героев. Наметилась античная категория «рока», который неизбежно приведет героев и сюжет к намеченному финалу.

Во-вторых, форма стала еще более протестной. Прежде всего это было выражено в низведении актерской игры до уровня элементарной функциональности. Манера игры стала антиспекулятивной, что позволяет зрителю самому осмыслять происходящее, а не дожидаться преподнесенных эмоций, выражающих отношение. Это был своего рода реверанс в сторону казахской «новой волны» и ее аутистичным героям.

Но если в картинах условного Дарежана Омирбаева, подобное решение было обусловлено категориями «безвременья» и «потерянности» героя в новом мире, то теперь источником подобного стиля стала необходимость подчеркнуть монументальность происходящего, закоренелость явлений и проблем. Этому же служит и изображение. Речь здесь даже не о цветовой палитре (в «Строителях» цвета нет вообще), а о работе со светом и тенью, как источниками визуальных решений. При этом минимализм аудиальных приемов становится еще более подчеркнутым, почти вторичным.

Наконец, в-третьих, «Строители» дали начало абсурду, как категории максимально осязаемой в фильмах движения. Борьба с неизбежным, ветряные мельницы и Дон Кихот – все эти гиперссылки идеально подчеркивали ту социальную тональность, что была задана фильмом – в этом обществе ничего не изменится. Категории «фатума» и «борьбы» стали определяющими и, вероятно, подтолкнули основателей движения к открытой манифестации.

Однако общественный резонанс и яркая поляризация аудитории на сторонников и противников не сделали «Партизан» «Рассерженными» в полной мере. И дело здесь не столько в разнице подходов, сколько в разнице социокультурных контекстов. Как бы сильно не британские кинематографисты 50-х не культивировали автора, в Казахстане «десятих» трудно представить главного героя без классического Санчо Панса, что вполне органично наслаивалось на «восточный коллективизм», в противовес «европейскому индивидуализму». Автор как фигура в «партизанском кино» безусловно

присутствовал в самых ярких проявлениях, однако, «могучая кучка» все же была необходима для реализации всего задуманного, что как раз отвечало идеям Андерсона. Манифест лишь ускорил ее сложение.

При этом, в отличие от своих вдохновителей, «партизаны» по сей день не стремятся к перманентному шуму вокруг себя и периодически уходят в подполье – во время съемочных периодов, что вполне отвечает названию движения как таковому. Эпатировать публику, по представлению участников движения, резонно лишь конкретными результатами работы.

Вот почему именно фестивальное резонанс «Строителей» (МКФ GoEast в Висбадене, МКФ в Эдинбурге, Гран-при МКФ на Филиппинах) стал отличной платформой для выступления с манифестом. «Я воспринимаю только один способ пиара – фестивальный», – заявляет Адильхан Ержанов, тем самым определяя дальнейший путь движения [120].

Таким образом именно в тот момент, когда казахстанское кино окончательно расписалось в своей меркантильности и определило для себя массовый прокат, как основополагающую цель, появляется альтернативное виденье ситуации и альтернативные методы производства и продвижения.

«У нас нет кино вне дотаций, – сообщил Адильхан Ержанов в интервью журналу «Сеанс» после участия нового фильма «Хозяева» в МКФ «Край света», – Вливается достаточно денег, но государственный заказ накладывает определенный отпечаток на всю отечественную индустрию. Кино воспекает традиционные ценности, боится высказать какое-либо мнение, убегает в прошлое, чтобы не быть уличенным в крамоле, избегает любой современной темы. Кино стало откровенно бесполезным: и зритель его не особо любит, и культуре толку от такого кино нет никакого. Конечно, всегда есть возможность появления сильного автора, который все же мог бы добиться снисхождения создавшейся системы. Но в целом, кино у нас, как страус, — спрятало голову в песок и ничего не видит, надеется, что пронесет. Не хочет замечать проблем и живет в некоем своем цензурированном спокойном мире. Французы 60-х называли такие фильмы буржуазными» [121].

Картина «Хозяева» стала максимально полным ответом «Партизанского кино» своему буржуазному кинематографу-земляку. К уже имеющимся трем постулатам он прибавил совершенно осмысленный символизм и провозгласил главенство стержневой авторской философии над всем замыслом в целом. Таковой стала философия абсурда, которая в случае с «Хозяевами» дополнилась гуманистическим жестом эмпатии автора ко всем своим героям, что, в общем-то вполне адекватно сочетается с традиционно казахстанским гостеприимством даже по отношению к врагу.

Герои картины существуют в той самой монументальной и замкнутой системе, в рамках которой кем-то другим, кроме как самими собой они быть просто не в состоянии. Сложившийся уклад, при этом, не дает им ни возможности, ни стимула к тому, чтобы изменить себя и ситуацию заодно. Насыщение картины аллюзиями на произведения мировой художественной

культуры (литературы и живописи в первую очередь) лишь подчеркивает экзистенциальность происходящего и его вневременную суть.

Фильм имел колоссальный резонанс, благодаря своей успешной фестивальной судьбе. Известный американский кинокритик Джонатан Розенбаум даже отметил его в числе лучших фильмов 2014 года [122]. Более того, фильм был включен в список ста лучших азиатских фильмов по мнению коллегии критиков, выбранной Пусанским кинофестивалем. «Три городских брата и сестра прибывают в село, чтобы претендовать на бесхозную хижину, которую они унаследовали от своей покойной матери, и трагикомические злоключения, и формы коррупции, с которыми они сталкиваются, колеблются в фильме между мрачным реализмом, абсурдистской пародией жанра и сказочным сюрреализмом, кульминацией которых является гибель в форме праздничного танца, в котором участвуют как жертвы, так и палачи, – написал в статье все тот же Розенбаум, – В отличие от гиперболического насилия, которое жестоко применяет к своим персонажам Цзя Чжанкэ в фильме «Прикосновение греха», уменьшая их человечность, использование Ержановым жанровых скобок фактически расширяет экспрессивную и эмоциональную палитру картин, не форсируя наше чувство вовлеченности» [123, с.240].

При этом на родине работа вызвала неоднозначную реакцию и в очередной раз расколола общественное мнение на две диаметрально противоположные стороны – тех, кто понимает и принимает и тех, кто не понимает и отвергает. Широкая дискуссия, развернувшаяся в СМИ и Интернете, никак не повлияла на планы «партизанского движения», однако привлекло к нему внимание. На какой-то момент, движение даже превращается в тренд, что никак не облегчает выполнение им поставленных перед собой задач, но создает резонанс, необходимый для формирования более широкого зрительского интереса.

Впрочем, и со стороны кинематографистов проявляется интерес к движению. Так, в 2015 году, режиссер Жасулан Пошанов снимает фильм по сценарию все того же Ержанова – «Шлагбаум». Картину признают «знаковой» для казахстанского кинематографа. «Во-первых, – констатирует, критик Карим Кадырбаев, – это образец высококлассного кино при минимальных затратах. Во-вторых, это выход жанра социального кино за пределы нарочитой плакатности и морализаторства. Ну и в-третьих, – это пример новой казахской драмы без налета сериального мелодраматизма» [124].

Обоснованные сомнения в этих заключениях вызывает разве что эпитет «высококлассное», потому как шлейф эксперимента, тянется на протяжении всего фильма, который, скроен крепко, но швами наружу. Известный своими легкими работами вроде «Девушки-ветра», Пошанов явно ступил на неизведанную для себя территорию, и идеальным этот путь быть просто не мог. Режиссер стремился создать компромисс между «партизанским» и зрительским кино, а потому для первых здесь – остросоциальный сюжет о неравенстве, а для вторых очень внятная, почти «разжеванная» подача со вполне знакомыми изображением, операторской работой и актерской игрой, за которую картина даже была удостоена приза на ММКФ. Как справедливо отмечает критик

Смаилова: «...фильм по изображению распадается на две части, и в отличие от драматургии, не соединяется, а воспринимается скорее на уровне четкого разделения – «хороший – плохой», с переменным успехом – что-то хорошо сделано, что-то плохо...» [125].

В части заигрывания со зрителем Пошанов также прибегает к необязательным дополнениям основного сюжета, и ведет линии двух антиподов строго параллельно до самого финала, видимо, опасаясь, что чуть более витиеватой конструкции зритель попросту не поймет. Это очевидно контрастирует с третьим принципом манифеста, однако ценность работы для развития движения, все же неоспорима. Прежде всего стоит сказать о самом факте интереса зрительского режиссера ко столь маргинальному явлению, безотносительно того, какими глубинными причинами он вызван. К участию в съемках картины, а, следовательно, и к движению на этом этапе подключились абсолютно мейнстримовые участники: оператор Азамат Дулатов («Келинка Сабина», «Охота за призраком», «Адель»), актер Еркебулан Дайыров («Тагдыр», «Бауыржан Момышулы»), успешный режиссер и продюсер Аскар Узабаев («Коктейль для звезды», «Гламур для дур», «Путь боксера»). Это (в некоторой степени в разрез идее «партизан») обеспечило фильму ограниченный прокат и продемонстрировало инвестиционную и репутационную привлекательность проектов подобного рода коллабораций. Не сказать на повышении кредита доверия к творчеству участников движения со стороны зрителей и потенциальных партнеров это просто не могло. Новые фильмы «партизан» выходят один за другим. В 2016 году свет увидели картины «Судебный исполнитель» Мурата Махана и «Свидетель дела №6», снятый автором этих строк.

«Свидетель дела №6» задумывался как фильм-адепт литературы абсурда. Важно было, приняв во внимание опыт Пошанова, не делать значительных реверансов в сторону зрителя, но при этом не впадать в подражание Ержанову, насыщая работу гиперссылками, иносказаниями и смещая акцент на образный ряд. Стилистически, дело «Строителей» или «Чумы в ауле Каратас», на тот момент уже завершенной, продолжилось разве что в работе со светотенью. Практически все действие фильма происходит ночью, намекая на беспросветность обрисовываемых ситуаций. По сюжету, молодой человек, работающий буквально за еду у своего дяди становится свидетелем аварии со смертельным исходом и вопреки всем просьбам родственника идет в полицию давать показания.

Именно этот момент становится ключевым для процесса абсурдизации происходящего. Важно было максимально сохранить узнаваемость этих почти стереотипных ситуаций, дать зрителю возможность узнать абсолютное большинство из них и тем самым заставить его проникнуться фильмом. В традициях Льюиса Кэрролла главный герой здесь – гость кроличьей норы. Он – абсолютно нормальный человек, с принципами и четким пониманием того, «что такое хорошо, а что такое плохо». Это делает его ненормальным в глазах окружающих, которые прекрасно, в отличие он него, разбираются в том, как

фальсифицировать показания, договариваться и «откатывать». Согласно замыслу, каждый окружающий героя персонаж, начиная от дяди и заканчивая следователем, уверяет его в том, что это совершенно нормально, привычно, и, главное, лишено негативных последствий. И пока честный человек осмысляет происходящее вокруг, другие участники ситуации активно ведут торги. Тот факт, что по ходу фильма положительный персонаж все больше и больше отходит на второй план должен был вызвать ощущение, полной фиктивности и иллюзорности той справедливости, о которой он изначально помышлял [17].

С целью избежать каких бы то ни было оценочных суждений в отношении собственного творчества, обратимся к статье режиссера и кинокритика Евгения Лумпова «Фильмы из подполья».

Автор, в частности, указывает на то, что «поиски справедливости вообще для «партизан» привычны. В фильмах Адильхана Ержанова, – продолжает он, – правда мелькала в форме той сермяжной правды, что у каждого своя, в «Шлагбауме» Пошанова открыто умирала в тисках социального неравенства, у Абишева же справедливо то, что устраивает большинство. Таков миропорядок в «Свидетеле дела № 6» и усиливается этот эффект знакомого до боли происходящего тонкой иронией, выгодно оттеняющей отдельные черты и фактуры абсурда. Режиссер словно ходит по пятам за своими героями и всякий раз с грустной улыбкой вопрошает: «А что, неужели вы не знали, что это так?». И тут же констатирует: «Это все настолько обыденно, что любое ваше удивление даже смешно» [17].

Впрочем, юмор, если он вообще может быть выделен в отдельную категорию, в фильме порождается очевидностью и предсказуемостью неправомерности, эдаким пассивным зрительским одобрением того, что вот-вот произойдет. В этом тонкость режиссуры и глубина сценария – вы знаете, что полицейский возьмет взятку, предложенную адвокатом преступника, но вы впечатляетесь тем, КАК это происходит. А происходит это обыденно, рутинно, сонно, так, словно все персонажи – нашкодившие дети, а режиссеру-воспитателю остается лишь развести руками и иронично произнести: «Ну, вот опять!» [126, с.23].

Здесь значимым элементом повествования была прежде чуждая «партизанам» ироничность отношения к происходящему. Она призвана, с одной стороны, сблизить зрителя с картиной, дабы он смог осмыслить увиденное, а с другой – отворотить его от той малоприятной правды, которая демонстрируется на экране. Важно было не впадать в гиперреализм, а дать реализм ровно таким, каким его наблюдают все: тебя посадят за палку колбасы, но при наличии правильного родственника с рук может сойти даже убийство.

Впрочем, критику видится и другая сторона медали. «Насытив повествование ненавязчивым глубокомыслием, режиссер, во многом оставаясь верным своим прежним работам, дал возможность фильму приблизиться к зрителю на уровне элементарного восприятия. Отсюда легкость повествования и сцена после титров, отсюда же и узнаваемые типажи. Они привычны глазу, но при этом не лишены колорита родных широт и что примечательно, сыграны

безо всякой условности – гармонично и точно. Единственное, за что можно было бы пожурить создателей, так это за отсутствие четкой мотивации у некоторых персонажей. Возможно, это часть той условности, которая, не смотря на всю конкретику, присутствует в фильме» [126, с.23].

С этих позиций «Свидетель дела №6» смотрится как вполне логичный продолжатель партизанских традиций, заложенных Адильханом Ержановым и трансформированных Жасуланом Пошановым в «Шлагбауме». Подобные цели ставил перед собой и Мурат Махан в «Судебном исполнителе», снятом также по сценарию Адильхана Ержанова. Однако в данной работе все же обнаруживается больше просчетов в части режиссуры. Наиболее значительным из них можно считать хронометраж – исполнение совершенно теряет яркость в масштабах полнометражного формата. История судебного исполнителя, выселяющего из дома девушку «древнейшей профессии» с дочерью-подростком, очевидно, выглядела бы сильнее, будь она в половину короче. Затянутые и временами неосмысленные эпизоды новаторства и протеста в форму не привносят, а лишь преувеличивают значимость тех моментов, на которых акцентируется режиссер. Вероятнее всего, за этим стояла попытка призвать зрителя к диалогу и дать ему возможность обдумывать происходящее, однако на деле это выглядит как попытка закамуфлировать ослабленный полнометражностью сюжет.

Разбирая этот фильм Е.Лумпов заключает: «Попытка смешать привычное с непривычным и понятное с непонятными местами выглядит слишком претенциозно, и если, скажем, в фильме Абишева всякая мысль была звеном в цепочке рассуждения, то у Махана мысли – это что-то вроде фрагментов конструктора «Лего»: соединить можно, понять – никак. Безусловно, есть ходы и находки, которые работают (например, извечное желание главного героя ставить тапочки ровно), но их крайне мало и оттого выглядят они беспомощно. Мы понимаем, что есть герой, что где-то там, в недрах нерасказанного существует его прошлое со всеми вытекающими последствиями, но мы не понимаем героя. Он как будто перекочевал сюда из 90-х, из фильмов Омирбаева, и пытается погрузить нас в то безвременье и бесцельность. Отдельные эпизоды вроде бы пробуют раскрыть его нам как личность, но толи они не справляются, толи личность слишком блеклая – интереса герой не вызывает. В нем нет жизни и нет борьбы. Другое дело – мать-одиночка с древнейшей профессией в арсенале. Она отчасти вносит в фильм динамику, но все ее старания нивелируются как-то сами собой. Извечная борьба за жильё здесь настолько слаба и безлика, что практически не вызывает сочувствия. Плюс с героиней связана и вторая режиссерская ошибка – нарратив. Все, что могло бы быть показано – рассказывается. Притом совершенно не выразительно» [126, с.23].

Вероятно, причиной режиссерских промахов в данном случае является, классическое для всякого начала творчества подражание. Многие элементы Махан старательно копирует, желая создать новое, но забывает при этом о необходимой индивидуальности. Однако даже при этих просчетах, картина

вполне вписывается в рамки «партизанского кино: она поднимает острые вопросы и старается подтолкнуть зрителя к поиску ответов на них. Кроме того, каждые новые съемки для участников движения – это поле для экспериментов, которые априори не имеют отрицательного эффекта.

На картинах вроде «Свидетель дела №6» и «Судебный исполнитель» командой движения продолжали отрабатываться приемы и методы продюсирования, организации съемочного процесса; отыскивались новые выразительные средства, позволяющие минимизировать издержки производства; тестировались аудитории и фестивальные рынки, имеющие принципиальное значение для последующей дистрибуции. Участники движения неизменно ищут свое уникальное «я» в новых проектах, и стремятся к максимальному самовыражению в рамках «партизанских» канонов кинопроизводства.

Не останавливается на достигнутом и его главный идеолог. На средства, выделенные все тем же Фондом «Сорос-Казахстан» (6 тысяч долларов) Адильхан Ержанов снял картину «Чума в ауле Каратас» [127]. Стилистически она продолжает поиски автора, начатые в «Хозяевах», однако, стремясь развивать и расширять лексикон киноязыка, Ержанов пробует органично внедрять в фильм новые, доселе не применявшиеся им элементы». Так в «Чуме» обнаруживаются отсылки к Данте, вполне уместное музыкальное сопровождение, скрупулезная работа над построением мизансцен, межвременной контекст и даже насилие, сторонником демонстрации которого режиссер никогда не был.

История молодого акима, отправленного в аул, насквозь пропитанный чумой губительных костных традиций, рассказывается на стыке двух плоскостей: абсолютно знакомой реальности и некой сказочной метафизичности. На силу воздействия первой здесь работают шаблонные ситуации, знакомые каждому и вполне конкретные атрибуты нашей эпохи, вроде «выставочного центра». Вторая плоскость представлена удивительным, но вполне осязаемым с позиций сегодняшнего дня сочетанием эпох и формаций: феодализм, капитализм, социализм гармонично сосуществуют здесь как в атрибутах быта, так и в мировоззрении жителей аула. «В самих традициях, возможно, нет ничего плохого, пока эти самые традиции не перестают быть безопасными для общества, – поделился в интервью режиссер, – Весь парадокс в том, что наше общество, к своему ужасу, вероятно, зиждется на том, что любое другое общество разрушает. К примеру, есть некоторые виды организмов, которые выживают за счет паразитов, и без них уже невозможно. Гомеостаз нашего социума настолько завязан на коррупции и клановости, что без них у нас будет уже другая культура. Какая – неизвестно, но совершенно точно, что прежней уже не будет» [128].

Столь гротескная форма, позволяет описать фильм как детализированную карикатуру, в которой реальность не вуалируется, а наоборот – всячески выпячивается каждой своей привлекательной и отталкивающей стороной [17].

Картина спровоцировала множество очагов полемики, подчас далекой от самого киноискусства, однако именно в этом и видится главная заслуга «партизанского кино». Оно не просто указало на необходимость появления альтернативы сложившейся форме кинопроизводства, оно дало зрителю эту альтернативу и возможность выбирать то кино, которое отвечает его духовным потребностям. Появившись как манифест, подписанный горсткой людей, движение сумело за несколько лет громко заявить о себе в стране и за ее пределами, а также привлечь в свои ряды многих представителей вполне традиционного фарватера. Сегодня в создании картин «партизан» активно принимают участие многие режиссеры, критики, профессиональные и непрофессиональные актеры. Неизменные фестивальные успехи «партизан» и совершенствуемая ими система малобюджетного и даже безбюджетного производства начинают привлекать как кинематографистов прошлых волн, так и кинопромышленников текущего момента. Так, активную поддержку движению оказывает сегодня режиссер Дарежан Омирбаев, а Нариман Туребаев официально снял картину «Грязь большого города» в рамках движения. Картина Адильхана Ержанова «Рассвет» получила поддержку киностудии «Казахфильм», а лента «Ласковое безразличие мира» производилась фондом Акана Сатаева «Astana film fund».

Подобные факты свидетельствуют о почти тектонических сдвигах в общественном сознании и отношении к «партизанскому кинематографу». Да, движение все еще крайне зависимо от фигуры своего флагамена – Ержанова, однако, чем сбалансированнее будет становиться процесс продюсирования и дистрибуции картин (сегодня основанный на минимальных финансировании, энтузиазме создателей и грамотной работе по продвижению картин на фестивали), тем активнее и круг участников будут вовлекаться все новые и новые кадры, способные привнести доселе не апробированные элементы в киноязык и темы в продакшен.

Упорное следование стратегии развития киноязыка, позволило участникам «партизанского кино» из черновых элементов собрать полнокровные инструментари, а в дальнейшем даже отыскать возможности их применения для создания картин не самозамкнутых в рамках движения, но вполне способных привлекать внимание более широкой аудитории, фидбэк от которой, в виде полной готовности смотреть (даже в кинотеатрах, как было со «Шлагбаумом») последовал незамедлительно [17]. Эволюционно появившись в результате контрастного столкновения идеологий кинематографий 90-х и «нулевых», «партизаны» унаследовали одновременно и тягу к экспериментам (переняв и трансформировав ряд элементов киноязыка «новой волны») и стремление к конструированию собственной микро-индустрии.

Тем не менее, сравнительная малочисленность и малопродуктивность движения, пока не позволяют говорить о нем, как о сложившейся альтернативной системе функционирования национальной кинематографии. Для подобного рывка необходимы не только усилия «партизан», но и коренные изменения в существующей капитализированной форме существования

отечественного кино, готового отдавать зрителя на откуп Голливуду и собственному массовому продукту подчас сомнительного качества. До тех пор, пока оба этих фактора не синхронизируются в скорости встречного движения, «партизанское кино» продолжит оставаться лишь явлением, способным по принципу лакмусовой бумажки точно определять слабые стороны существующего порядка индустрии, а после – достаточно эффективно с ними бороться.

Независимое кино Казахстана сумело создать почву для появления принципиально нового для нашей страны кинематографического явления, вобравшего в себя колоссальный объем производственного опыта и художественных традиций как отечественной, так и мировой киношколы – «Партизанского кино».

Сублимируя ряд предложения для развития поднятой нами темы в плоскости научного изучения, считаем важным предложить ряд идейно-тематических направлений, напрямую связанных с данной работой и в той или иной степени в ней затронутых:

1. Факторы успешности независимого коммерческого кино в Казахстане: анализ спроса, предложения и конкурентных преимуществ в рамках однородной узконаправленной идейно-тематической среды.

2. Проблема формирования франшиз в казахском игровом кино: влияния ротируемого/константного состава художественных исполнителей на однородность серии фильмов и целостность структуры метаистории.

3. Авторские и социальные художественные начала в коммерческом независимом кино: проблематика авторской уникальности и фактор ее влияния на успех фильма.

4. Развитие института кинопродюсерства в казахском кино эпохи независимости: механизмы работы, выбор направления, варианты развития

5. Формирование системы кинопроката в Казахстане: проблемы и перспективы.

6. Роль художественного осмысления и авторского языка в социальном независимом кино Казахстана. Ключевые параметры воздействия.

7. Социальные высказывания в независимом коммерческом жанровом кино. Вовлечение через увлечение.

8. Социальная проблематика на экране: к каким темам чаще всего обращаются независимые казахстанские режиссеры, и каковы причины их выбора.

9. Общественная дискуссия как способ продвижения социального кинематографа. Формы альтернативного диалога со зрителем на примере фильмов отечественного независимого кино.

10. Также предлагаем изучить творчество ряда адептов социального кино, таких как, например, Жанна Исабаева, чья фильмография уже позволяет выстроить полноценное исследование и проследить эволюцию киноязыка и идейно-тематического содержания.

11. Ключевые лейтмотивы фильмов «партизанского кино». Сходства и различия во взглядах авторов на идентичные проблемы.

12. Картина социальной реальности Казахстана через призму «партизанского кино».

13. Место «партизанского кино» в эволюционной структуре казахского кино: соотношение эволюционного и революционного начал применительно к процессу развития отечественного кинематографа.

14. Художественное и идейно-философское наследие «партизанского кино».

15. Творчество Адильхана Ержнова: «допартизанский», «партизанский» и «постпартизанский» периоды. Эволюция стилистик и киноязыка.

Столь обширная тематика, предложенная нами в качестве вариантов дальнейшего изучения тем, так или иначе, вытекающих из той, что была исследована в данной работе, на наш взгляд свидетельствует о бурном развитии отечественного независимого кино сегодня. Возникающие тенденции, явления и прецеденты, по нашему мнению, представляют существенный научный интерес и должны быть своевременно «взяты на карандаш» профессиональными исследователями.

Более того, всякий вопрос, касающийся развития независимого кинематографа может быть изучен не только в контексте меняющейся социально-экономической и политической ситуации в стране, но и в контексте развивающихся институтов гражданского общества в Казахстане.

Особое внимание в будущих исследованиях стоит уделить не только тем факторам развития, которые наличествуют сегодня в сфере независимого кинематографа, но тем, которые отсутствуют. Здесь большим подспорьем в работе и выявлении недостающих звеньев в развитии гармоничной прогрессирующей киноиндустрии может стать изучение иностранного опыта построения национальных кинематографий, их экономического устройства и законодательного регулирования.

Вывод по 3 разделу

На основе анализа нового киноязыка и киноидентичности в современном казахском кино можно констатировать нижеследующие тезисы:

- казахстанский социальный кинематограф сформировал альтернативный ландшафт казахстанского кино, и ключевым элементом этого обновленного стиля стали актуальная проблематика и внятное авторское высказывание, где акценты сделаны на узнаваемости драматических коллизий (вплоть до заимствования сюжетов или их частей из актуальной информационной повестки), логичном и продуманном драматургическом развитии историй и правдоподобном конструировании экранной реальности без применения высокохудожественных приемов авторского или «украшательства» псевдоавторского кино. Это фильмы Адильхана Ержанова (до-партизанский период), Эмира Байгазина, Наримана Туребаева, Жанны Исабаевой, Ерлана

Нурмухамбетова, чьи достижения были отмечены на международных кинофестивалях. Впервые проведена оценка авторских игровых фильмов с начала 2000-х годов с точки зрения их значения в национальном кино, а также сравнения с достижениями в мировом кинематографе.

- в данном исследовании впервые представлено комплексное изучение «партизанского» движения, установлены причины его возникновения, дана теоретическая разработка манифеста «партизанского кино» и выявлена роль в проекте режиссера и лидера направления Адильхана Ержанова.

- выделены основные кинопроекты партизанского кинематографа, приведены примеры оценки мировой и отечественной кинокритики этих картин, подведены итоги каждого кинопроекта, установлена их роль в развитии кино.

- проанализирован практический опыт работы автора в качестве одного из соавторов манифеста, а также особенности работы продюсера и режиссера в партизанском кино в качестве одного из источников подобных исследований.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексное всестороннее исследование процесса зарождения и развития в Казахстане независимого кинематографа, проведенное нами в рамках данной диссертационной работы, позволило сформулировать несколько важных выводов, в совокупности дающих и картину эволюции данного направления кино, а также картину его текущего состояния и горизонты перспективы.

Итоговые научные результаты диссертационного исследования можно изложить в семи выводах.

Вывод первый. За прошедшие десятилетия независимости киноиндустрия Казахстана сумела сформировать течение, жизнеспособное как в плане творческого поиска, так и в плане автономного существования в отрыве от официального фарватера кинопроизводства.

Социально-экономическое развитие Казахстана, если рассматривать его в хронологических рамках исследования, всегда шло с некоторым запозданием относительно развития мысли о потенциале и формах существования киноиндустрии. Как вид производственной деятельности, сопряженный с высокими издержками и большими материальными затратами, требующий максимально современного технологического обеспечения и комплектации каждого сектора высококвалифицированными кадрами, кинематограф очень скоро, после обретения Казахстаном суверенитета обратил внимание широкой общественности на наличие прогрессирующего разрыва между его потребностями для строительства полнокровной индустрии и тем уровнем развития финансовых, идеологических, культурных и прочих институтов, на котором находилось развитие страны.

На наш взгляд эту роль – роль лакмусовой бумажки развития страны независимый кинематограф выполняет и сегодня. Обладая изначально высокой способностью к формулированию и трансляции прогрессивных идей, апробированных многими более развитыми индустриями (об этом мы подробно говорили в первой главе настоящего исследования), независимый кинематограф продолжает ставить перед казахстанским обществом вопросы о необходимости развития не только материально-технической, но и законодательной базы для формирования условий максимально эффективного функционирования.

Вывод второй. Независимый кинематограф современного периода сформировался во многом благодаря первым частным (кооперативным) студиям 1980-1990-х годов, и данная взаимосвязь сегодня очевидна. Именно на долю частных студий, как показало исследование, пришлось формирование фундамента индустрии, который был полностью разрушен распадом СССР.

Советская система производства и проката, априори игнорировавшая многие исконно рыночные механизмы киноиндустрии в угоду идеям просвещения, ни в каком виде не могла быть воссоздана в независимом Казахстане в виду отсутствия ресурсов и отлаженной практики самоуправления. Этот факт был наглядно продемонстрирован той многолетней

стагнацией, которая наблюдалась в работе государственной системы кинопроизводства Казахстана в 90-е годы. Производство и прокат требовали даже не модернизации, а почти полного строительства что называется «с нуля». При этом переориентированы все названные процессы должны были на рыночные механизмы. И если на государственном уровне оперативное решение такой масштабной проблемы могло быть возможно лишь в случае полного отсутствия иных микро- и макроэкономических задач (т.е. – невозможно), то для бизнес-структур в данном вопросе вариантов для развертывания деятельности и формирования нового ландшафта киноиндустрии было значительно больше.

Такие студии как «Катарсис» Макса Смагулова, при всей утопичности их сугубо экономического плана развития, совершили революцию в сознании кинематографистов, наглядно продемонстрировав и возможность производства, и потенциал проката. Именно первые независимые студии стали зачинателями тех принципов продакшена и маркетинга, на которых в дальнейшем сформируются институты продюсирования и самопродюсирования, механизмы копродукции, схемы дешевого производства, навыки продвижения фильмов на фестивали и рынки сбыта, практики сращивания коммерческого подхода с авторским контентом.

Если кратко сформулировать главные достижения независимых студий 1990-х, можно выделить пять ключевых направлений:

1. Независимые киностудии взяли на себя миссию сохранения естественной творческой инерции.

2. Независимые киностудии позволили реализовать себя огромному количеству кинематографистов уходящих и приходящих поколений.

3. Независимые киностудии создали предпосылки для формирования полноценной конкурентной среды кинопроизводства, которые будут частично утрачены в последующее десятилетие (в связи со стабилизацией экономической ситуации и укреплением позиций «Казахфильма») и вновь наберут обороты в 2010-е гг.

4. Независимые киностудии, ориентированные на окупаемость конечного продукта, дали отечественному прокату разножанровый востребованный контент.

5. Независимые киностудии сумели удержать зрителя в кинотеатре, фиксируя непрерывность культуры просмотра и сообщить ему важнейший социокультурный месседж – «в стране снимается кино».

6. Независимые студии заложили основы развития продюсерской деятельности и ко-продукции, жизненно необходимые для продолжения эволюции киноиндустрии Казахстана в фарватере мирового кинопроцесса.

7. Независимые киностудии ускорили процесс освобождения авторской мысли от давления цензуры и государственного регулирования производственных отношений.

Как следствие вышеизложенного – вывод третий: Многие успехи современного независимого кинематографа, равно как и его проблемы берут

свое начало в период развития первых независимых студий. Эта эволюционная связь нами четко прослежена и детально описана в настоящем исследовании.

Вывод четвертый. Независимый кинематограф Казахстана развивается сегодня в тесной взаимосвязи и с глубоко национальным, и с общемировым культурным и кинематографическим контекстом. Это подтверждает проведенный нами анализ с позиций исторической и художественной ценности. Кроме того, данный тезис находит подтверждение такими значимыми для дальнейшего развития кинематографа страны фактами, как принятие поправок в «Закон о кинематографии» (в т.ч. регламентирующих понятие «национального кино») и образование Государственного центра поддержки национального кино как оператора распределения финансовых средств и ключевую экспертную институцию, действующую в рамках стратегии сформулированной обновленным законом.

Вывод пятый. Развивая свой производственный и дистрибуторский инструментарий независимое кино Казахстана сегодня не только сосуществует, но и периодически вступает в коллаборации со структурами официального кинопроизводства, что приводит к появлению специфического кинопродукта, нуждающегося в тщательном анализе на предмет художественной ценности и рентабельности.

Действительно, функционируя в системе госзаказа, независимые киностудии сегодня по-прежнему руководствуются в первую очередь рыночными принципами: «спрос рождает предложение», «бизнес должен быть прибыльным» и т.д. Не требует никакой дополнительной аргументации факт того, что качество кинематографического продукта не в последнюю очередь зависит от чисто технических процессов его производства. Они в свою очередь представляют собой вполне осязаемые цепочки экономических отношений, в рамках которых периодически возникают категории «брака» и «недобросовестной приемки», что в свою очередь сказывается на качестве контента. Ориентация на издержки, вместо ориентации на качество приводит падению уровня фильмов, и, как следствие к падению зрительского интереса, (т.е. спроса), что в свою очередь ставит резонный вопрос о рентабельности. Сегодня подобные прецеденты, используют понятие «национальное кино» (отождествляя с имиджевым кино) как ширму для прикрытия подобных низкокачественных фильмов, которым, согласно иллюзорной стратегии окупаемость желательна, но не обязательна в виду того, что их функция имеет иную природу – просветительскую. Такой подход, функционирующий с молчаливого благословения государства как заказчика возвращает нас в уже описанную систему координат советского кинопроката, которая жизнеспособна лишь в условиях колоссальных затрат ресурсов, что совершенно противоречит современным экономическим принципам и моделям. Более того, успех независимых коммерческих студий на ниве производства т.н. непросветительского кино, доказывает и саму возможность создания востребованного зрителем кино, и его сравнительно малую затратность. Весь вопрос здесь на наш взгляд заключается в формировании системы

взаимодействия независимых студий с заказчиком в лице государства и формулировании в рамках этой системы жестких принципов работы, в т.ч. принципов профессиональной этики.

Вывод шестой. Современный независимый кинематограф Казахстана успешно развивается в трех направлениях: массовом зрительском, сугубо остросоциальном и авторском.

Действительно, проведенный в рамках данного исследования анализ показал, что индустрия кино в Казахстане функционирует на базе трех парадигм, каждая из которых имеет свои очевидные достоинства и недостатки.

Так, говоря о кинематографе сугубо зрительском, т.е. создаваемом независимыми студиями, зачастую принято говорить лишь об отрицательном его влиянии, что активно сегодня наблюдается в сфере журналистской аналитики и журналистской киноcritики, и, что еще хуже, в среде киноcritики профессиональной.

Безусловно, ряд существенных факторов с отрицательной коннотацией сегодня неразрывно связан с деятельностью этого вида кинопроизводства. К таковым, в частности, можно отнести сужение жанрового фарватера до одного жанра – комедии; низкий художественный уровень работ; периодическое игнорирование элементарных критериев качества в сфере технической реализации; идейно-тематическая нищета.

Тем не менее, исследование показало, что как субъект киноиндустрии независимое студийное производство, руководствуясь все теми же принципами развития бизнеса, очень часто опережает остальных игроков в вопросах освоения новых инструментов создания и продвижения фильмов. Кроме того, нами выделен ряд факторов, развитие которых способствует развитию всей киноиндустрии Казахстана в целом – все они в значительной степени развиваются под действием инерции независимых коммерческих студий. А именно:

1. Освоение передовых технологий, внедрение новых технических и программных средств.
2. Подготовка и наделение опытом технических кадров, а также кадров художественного спектра.
3. Развитие института продюсерства.
4. Развитие практики ко-продакшена в т.ч. с привлечением зарубежных инвестиций или специалистов.
5. Совершенствование механизмов маркетинга и анализа рынка.

По нашему мнению, (здесь автор может опереться помимо теоретических и аналитических выкладок также и на эмпирические данные личного опыта) обозначенные выше факторы дают основание говорить в т.ч. о прогрессивном влиянии на киноиндустрию в целом деятельности независимых коммерческих студий.

Говоря о кинематографе социальном, мы также можем выделить ряд слабых мест в его развитии, однако, стоит оговориться, что объективно не все факторы влияния, приводящие к этим слабостям, находятся в сфере

возможного исправления самими участниками процесса; по-нашему мнению здесь, также как и во взаимоотношениях с коммерческим кино, необходима регламентация двусторонних отношений с государством и значительно большее его участие в процессе развития этого направления кино.

Социальный кинематограф Казахстана сегодня в значительной степени отчужден от основных источников финансирования (на данном этапе мы не располагаем достаточным количеством примеров из практики ГЦПНК, чтобы формулировать какие-либо выводы), но в еще большей степени он отчужден от системы кинопроката, которая находится в сфере частного бизнеса и не имеет ни механики, ни регламентов взаимодействия в этом поле ни с государством как потенциальным интересантом, ни кинематографистами-производителями. Это делает проблему коммуникации социального кино со зрителем едва ли не столь же проблематичной как процесс производства фильмов.

Тем не менее, развитие сегодня в Казахстане институтов гражданского общества способствует тому, что социальный кинематограф чем дальше, тем активнее включается в общественную дискуссию, становясь если не главным транслятором актуальной проблематики и мнений по ней, то, как минимум одним из самых заметных участников. Немаловажную роль в этом процессе играет активизация личностных позиций авторов фильма. В процессе изучения этого вопроса мы усмотрели наметившуюся корреляцию между повышением медийности режиссера и повышением т.н. зрительского спроса на его фильмы, временами безотносительно их художественных качеств. Подобная тенденция, мы полагаем, может быть интересна как предмет более детального изучения, как для социологов, так и для киноведа.

Как бы то ни было, сегодня социальное кино в Казахстане демонстрирует куда большее если не жанровое (здесь фарватер также сужен до жанра драмы), то хотя бы тематическое разнообразие в сравнении с кинематографом коммерческим. Безупречное попадание в болевые точки общества (здесь мы сознательно опускаем вопрос художественного обрамления проблематики) и возникающие следом за выходом фильмов очаги дискуссий (показы социальных фильмов все активнее переносятся из кинотеатров на тематические площадки, что само по себе может быть основанием для упрека отечественного кинопроката в несбалансированности) позволяют закрепить за социальным кинематографом статус триггера развития гражданского общества. Тем обоснованнее будет звучать этот тезис, чем больше ситуаций подобных истории Меруерт Саббусиновой будут находить решения после резонансных премьер.

Единственный аспект, который в этом поле нуждается в пристальном внимании кинокритиков – это возможность спекуляции на болезненных темах в угоду не обоснованному авторскому высказыванию, но достижению иных более материальных целей.

Наконец, феномен «партизанского кино», активную фазу существования которого к моменту окончания работы над настоящим исследованием можно считать, очевидно, завершенной, безусловно, заслуживает точки в хронотопе

развития казахстанского кинематографа. Сформулированные движением принципы, после внимательного изучения видятся нам совершенно жизнеспособными даже в условиях текущего момента и состояния развития индустрии.

Яркая авторская индивидуальность, проявленная в немногочисленных работах адептов движения, с одной стороны продолжает традиции свободного самовыражения, заложенные представителями «казахской новой волны», а с другой, активно взаимодействуя с высокими образчиками мировой художественной культуры, как материалом для создания аллюзий, реминисценций, референсов, позволяет наследию «партизан» оказаться включенным в общемировой культурный контекст и вести диалог со своим зрителем с позиций вневременного, но актуального искусства.

Между тем само по себе движение, впитав инерцию и «новых волн» европейского кино, и отдельные элементы более авангардных течений и практики самоорганизации (вроде британских «Рассерженных») сумело вызвать сильнейший общественный резонанс в среде казахстанских кинематографистов и с бескомпромиссностью средневекового юродства, указать им на множество изъянов, как в общем в системе, так и в отдельных ее элементах.

Работы «партизан» получили широкое признание профессионального сообщества. К сожалению, раньше это случилось за пределами Казахстана. Однако, пройдя через непонимание, отторжение и даже прямые обвинения в выставлении нашей страны в дурном свете перед лицом крупнейших мировых фестивалей, движение сумело доказать свою состоятельность и переломить недружественное отношение к себе на родине. Более того, фестивальские успехи «партизанского кино» заставили обратить внимание на уникальность авторских взглядов и способов выработки киноязыка, которые при должном продвижении неизменно находили своего зрителя в отечественном пространстве.

Талантливые режиссеры, доказавшие, что способны снимать кино в своей собственной неповторимой манере вскоре стали востребованы теми подразделениями системы, которые прежде относились к ним с большой настороженностью. Кооптация многих из них в структуры привычного кинопроизводства стала одним из факторов, приведших к угасанию движения, однако, выработанный за время работы над партизанским кинематографом синтаксис авторского киноязыка с позиций сегодняшнего дня еще не может быть признан утраченным. Наблюдение за его трансформацией и/или возможной эрозией (вплоть до полной утраты) – еще одно направление для возможных киноведческих изысканий.

Учитывая высокий художественный уровень «партизанских работ», подтвержденный в том числе аналитическими выкладками отечественных кинокритиков как наиболее погруженных в контекст эволюционного (или в случае с «партизанским кино» – революционного) развития мы считаем появление подобных исследований абсолютно закономерным и оправданным.

Мы полагаем, что аналитические выкладки, предложенные нами в рамках докторской диссертации, могут представлять интерес для непосредственных участников процесса формирования современного облика казахстанской киноиндустрии. В том числе для руководителей государственных и частных киностудий, киноведов, искусствоведов, социологов, разработчиков законопроекта «О кино», а также тех пассионариев, кто сегодня претворяет в жизнь ключевые положения, разработанной Правительством Республики Казахстан «Концепции развития креативных индустрий на 2021 – 2025 гг».

Кроме того, затронутые в ходе исследования теоретические и практические вопросы независимого кино имеют высокий потенциал для дальнейшей разработки в рамках новых научных исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Birol Akgul, Seda Gokdemir. Economic Infrast. of Independent Cinema Works, Distribution Opportunities and Preferances of Content. Journal of Multidisciplinary Developments. 4(1), P. 65-79, 2019.
- 2 Tingting Song, Independent cinema in the Chinese film industry. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy, Faculty of Creative Industries Queensland University of Technology, 2010.
- 3 Nohchool Park. A cultural interpretation of the South Korean independent cinema movement, 1975-2004 /A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy, Theatre and Film and the Graduate Faculty of the University of Kansas. 2008.
- 4 Kyle Miner. Narratives of crisis and independent cinema: production, aesthetics, and ideology in the films of Ramin Bahrani / A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy, The University of Wisconsin-Milwaukee, 2021.
- 5 Седых И.А. Киноиндустрия России. Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики. 2017. 68 с.
- 6 David A. Landay. Profits, Prestige, and a Little Bit of Sunshine: American Independent Cinema Enters the Mainstream. 2010
- 7 Stokes, J. How to do media & cultural studies. London: Sage Publications. 2003.
- 8 Kovacs A.B. Screening modernism: European Art Cinema, 1950-1980. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007. – 427 p.
- 9 Gillian Rose, Visual Methodologies (London: Sage, 2001), 136 p.
- 10 Gaut B. A Philosophy of Cinematic Art. – Cambridge: Cambridge University press, 2010. – 324 p.
- 11 Ногербек Б. Кино Казахстана. Алматы: НПЦ, 1998.
- 12 Абикеева Г.О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ Центр Центрально-Азиатской кинематографии, 2006. – 308 с.
- 13 Смаилова И.Т. Спор кинокритики с киновединой по поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что люблю, что вдохновляет. – Астана, 2013. – 102 с.
- 14 Абишев С. Е. Становление Indie-кинематографа в США // Вестник, серия искусствоведения, КазНУ им. аль-Фараби, Алматы 2017. – С. 74-83.
- 15 Абишев С. Е. Феномен «Независимого кино» в казахском кинематографе советского периода // Наука и жизнь Казахстана №1 (54), Астана 2018. – С. 134-136.
- 16 Абишев С. Е. Независимые студии Казахстана периода 90-х годов XX века и роль в формировании современной киноиндустрии // Наука и жизнь Казахстана. №4 (61), Астана 2018. – С. 30-32.

- 17 Abishev S., Lumpov E., Smailova I. The Phenomenon of Partisan Cinema: Alternative Film Production in Kazakhstan (Appendix: A Manifesto) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Volume 16, Issue 1, 2022. – P. 61-78
- 18 Абишев С. Е. Компьютерные и медиа технологии в казахстанском независимом кинематографе // *Central Asian Journal of Art Studies*. Volume 7, Issue 4, 2022. – P. 31-39.
- 19 Садуль Ж. Всеобщая история кино / В. А. Рязанова. – М.,: «Искусство», 1958. – Т. 1.
- 20 King G. *American independent cinema*. – Bloomington: Indiana University Press, 2005;
- 21 Merritt G. *Film production: The Complete Uncensored Guide to Independent Filmmaking* by Greg Merritt. – N.Y.: Lone Eagle, 1999;
- 22 Polish M. *The Declaration of Independent Filmmaking: an Insider's Guide to Making Movies Outside of Hollywood*. – Harcourt, 2005. – 310 p.
- 23 Рутман В.М. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ. Автореферат диссертации. – Санкт-Петербург: СПбГУИКТ, 2012.
- 24 Дерен М. Определение творческого процесса и работа с пространством и временем. // *Сеанс*. №10, 1995.
- 25 Артюх А. Преображенный кинематограф Майи Дерен. // *Сеанс*. №10, 1995.
- 26 Hoberman J. *Wild at Heart* // *The village voice*, 28 November, 2006. <https://www.villagevoice.com/2006/11/28/wild-at-heart/>
- 27 Hattenstone S. Interview with Kenneth Anger: «No, I am not a Satanist» // *Guardian*, 10 March, 2010.
- 28 Хармони Корин. Интервью с Кеннетом Энгером // <https://cinemaholics.ru/anger-by-korine/>
- 29 Хренов А. Inmemoriam: Стэн Брэкидж. Цвета радуги для неискушенного глаза. // «Искусство кино» №6, 2003.
- 30 Дешин С. Интервью с Марией Годованной: «Неотъемлемой частью обучения были походы в «библиотеку», то есть в ближайший бар» // <https://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/38036/?print=yes>
- 31 Роженцов К. Йонас Мекас о своем видении кинематографа // <https://theoryandpractice.ru/posts/7783-jonas-mekas>
- 32 Katz E. Nolan R. D. *The Film Encyclopedia. The complete guide to film and the film industry*. New York: Collins Reference. 2012. – 1616 p.
- 33 Рябчикова Н. «Джон Кассаветис: независимый классик». // «Киноведческие записки» №89, 2009.
- 34 *History of American Cinema*. /Charles Harpole, General Editor. Volume 7. *The Fifties. Transforming the screen. 1950-1959*. by Peter Lev. Charles Scribner's Sons. 2003.
- 35 Артюх А. Старый Голливуд на пороге нового, или время глобальной трансформации. // «Art and Cult» №2, 2011.
- 36 Кудрявцев С. «3500 кинорецензий». Том 1. А-М. – 2008.

- 37 Dargis M. Madman, Perhaps; Survivor, Definitely // The New York Times. April 7, 2010.
- 38 Коростелева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960-1970-е годы. // «Киноведческие записки», №60. – 2002.
- 39 Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: Эксмо, 2013. – 688 с.
- 40 Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино. // «Киноведческие записки», – 2001. – №55.
- 41 Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа. – Пер. с англ. – М.: ООО «Магма», 2013. – 576 с.
- 42 Dupin C. A History of Free Cinema. // [Электронный ресурс], 2013, (<http://www.screenonline.org.uk>)
- 43 Dupin C. Free Cinema. // [Электронный ресурс], 2014, (<http://www.screenonline.org.uk>)
- 44 Косенкова К. Путь вверх: генезис британской «новой волны». // Синематека, 2009, [Электронный ресурс] (<http://www.cinematheque.ru>)
- 45 Гусев А. По обе стороны: направо/налево. // Сеанс., №32, 2008, [Электронный ресурс] (<http://seance.ru>)
- 46 Лукеш Я. Чешская «новая волна» (1960 – 1968) // <http://www.cinematheque.ru/post/136842/2>
- 47 Генс И. Бросившие вызов: Японские кинорежиссеры 60-70 годов. М.: «Искусство», 1987, 271 с.
- 48 Ричи Д. Одзу. – М.: НЛЮ, 2014. – 264 с.
- 49 Юткевич С. И. Маски Акиры Куросавы // Шекспир и кино. М.: Наука. – 1973. – 272 с.
- 50 Ростоцкая Л.В. Киноискусство Латинской Америки. Общность и многообразие. // Культура Латинской Америки: проблема национального и общерегионального. Сб. статей. – М.: Наука, 1990. – 176 с.
- 51 Vega P. El nuevo cine latinoamericano: Algunas características de su estilo // Cine cubano. 1972. N 73/75.
- 52 Sadoul G. Le vel de la terre vénézuélienne // Lettres fr. 1967. N 1180.
- 53 Wainer J. Cinema Novo, America Latina // Marcha. 1973. N 1637
- 54 Bennet B. The Cinema of Michael Winterbottom: Borders, Intimacy, Terror. Wallflower Press., 2014, 224 с.
- 55 Solanas F., Getino O., Towards a Third Cinema // <https://ufsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/toward-a-third-cinema-getino-y-solanas-tricontinental-1969.pdf>
- 56 Solanas F. Dar espacio a la expresión popular // Cine cubano. 1973. N 86/88.
- 57 Cedron J. Que el pueblo se narre a si mismo // Cine cubano. 1973. N 86/88.
- 58 Ветрова Т.Н. Феномен латиноамериканского кино: этапы и особенности становления. Автореферат диссертации. – Москва: НИИ Киноискусства, 2009.
- 59 Rowllins J. Deadly deviations, subversive cinema: the influence of Hollywood film noir on the French new wave. ProQuest LLC, 2012. – 267 с.

60 Революционный ради кализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация. Ред. Е.Л. Рудницкая. М.: Археографический центр, 1997.

61 Афонин Г. Геннадий Земель: Тоска по идеалу. // Литературная газета Казахстана. – 2007.

62 Абикеева Г. Казахское кино конца 90-х. Уроки самодостаточности. // «Тамыр», январь, 2015.

63 Ногербек Б.Р. На экране «Казахфильм». Статьи, рецензии, эссе, интервью. – Алматы: RUAN, 2007. – 520 с.

64 «Закону «О кооперации в СССР» – 25 лет» // https://forbes.kz//process/businessmen/zakonu_o_kooperatsii_v_sssr_25_let/ 27.05.2013.

65 Максим Смагулов: «Мы идем путем проб, ошибок, потерь и побед...» // «Искусство кино» №4, 1995.

66 Омар Б. К 30-летию независимого кино Казахстана // <http://vosmerka.kz/k-30-letiyu-nezavisimogo-kino-kazahstana/> 13.03.2018.

67 Кино Казахстана. Киносправочник / Сост. Т.К. Смайлова. – Алматы: Жибек Жолы, 2000. – 394 с.

68 Кино Казахстана. Кто есть кто / Сост. Т.К. Смайлова. – Алматы: Жибек Жолы, 2003. – 224 с.

69 Ахматов М., Нугманов Р., Омаров Б., Смагулов М. Студия-кооператив «Катарсис» // Простор №10, 1988.

70 Берган Р. Кино. Путеводитель по жанрам. – М.: Кладезь букс, 2011. – 160 с.

71 Брессон Р.: «Режиссура – не искусство!» // «Искусство кино» №7, 2000.

72 Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.

73 Журкабаева Б. Кинобизнес по-казахстански. // ForbesKazakhstan, №11 (июль, 2012) https://forbes.kz/process/expertise/kinobiznes_po-kazahstanski

74 Смаилова И. «Жаужүрек Мың Бала». // Exclusive, (01.08.2012), https://www.exclusive.kz/expertiza/kulturnaya_sreda/9148/

75 Кадырбаев К. «Жаужүрек Мың Бала»: о героях былых времен. // https://military-kz.ucoz.org/news/recenzija_na_film_zhauzh_rek_my_bala_o_gerojakh_bylykh_vrem/en/2012-05-09-2233

76 Абикеева Г. Казахское кино эпохи независимости // «Простор», № 12, 2016.

77 Умыргалеева С. Интервью с Аканом Сатаевым: «Бесплатно скачивая фильмы с торрентов, казахстанцы практически занимаются воровством». // Atameken Business, (01.02.2017), <https://inbusiness.kz/ru/news/akan-sataev-%C2%ABbesplatno-skachivaya-filmy-s-torrentov-kazahs>

78 Фильм «Каникулы off-line» стал одним из лидеров казахстанского кинопроката // <https://tengrinews.kz/cinema/film-kanikulyi-off-line-stal-odnim-liderov-kazahstanskogo-366261/>

- 79 Савченко А. Гадкий утенок или прекрасный лебедь? // <http://vosmerka.kz/gadjij-utyonok-ili-prekrasnyj-lebed/>
- 80 Названы победители премии «Выбор критиков 2020» // Vosmerka.kz, (06.05.2020), <http://vosmerka.kz/nazvany-pobediteli-premii-vybor-kritikov-2020/#comments>
- 81 Нуртас Адамбай анонсировал премьеру комедии «Аким 2» // <https://brod.kz/news/200326-nurtas-adambaj-anonsiroval-premeru-komedii-akim-2/>
- 82 Альберт Ахметов. «Бизнес по-казахски»: Отряд самоубийц по-казахски. // <https://brod.kz/articles/biznes-po-kazahski-otryad-samoubijc-po-kazahski/>
- 83 Литвинова В. «Бизнес по-казахски в Америке»: Наши в городе ангелов. // <https://brod.kz/articles/biznes-po-kazahski-v-amerike-nashi-v-gorode-angelov/>
- 84 Абикиева Г. Казахское кино: Итоги десятилетия. // Steppe, <https://the-steppe.com/razvlecheniya/kazahskoe-kino-itogi-desyatiletija>
- 85 Серикпаев Д. Ермек Турсунов: 99% казахстанских фильмов – это не кино. // ForbesKazakhstan, (01.11.2019), (https://forbes.kz/massmedia/ermek_tursunov_99_kazahstanskih_filmov_eto_ne_kino_a_drugoe_napravlenie)
- 86 Поршнева А. Свекровь-морковь. // <http://vosmerka.kz/svekrov-morkov/>
- 87 Смаилова И. Народный киногламур: упитанность и невоспитанность. <http://vosmerka.kz/narodnyj-kinoglamur-upitannost-i-nevospitannost/>
- 88 Ермеккызы Д. «После просмотра фильма хочется помыться»: как картина «Бақыт» может изменить закон о семейно-бытовом насилии. // Steppe, (28.02.2022), <https://the-steppe.com/razvlecheniya/posle-prosmotra-filma-hochetsya-pomytsya-kak-kartina-ba-yt-mozhet-izmenit-zakon-o-semeyno-bytovom-nasilii>
- 89 Ахметов А. Как успешно продать фильм. // Капитал.kz, (12.11.2016), <https://kapital.kz/business/55067/kak-uspeshno-prodat-fil-m.html>
- 90 Роллберг П. Жестокая правдивость Жанны Исабаевой. // Central Asian Analytical Network, (26.08.2019), <https://www.caa-network.org/archives/17830>
- 91 Ахметова Л. «Карой»: между ангелом и бесом. // <https://kz.kursiv.media/2008-02-28/karoy-mezhdu-angelom-i-besom/>
- 92 Борейко В. Кинорежиссер Жанна Исабаева: «Во всем этом навозе есть и прекрасное» // <https://fergana.agency/articles/103803/>
- 93 Тойшибекова А. Режиссер Рашид Сулейменов: «Это кино не о мести, а о равнодушии общества» // Vlast.kz, (20.10.2017), <https://vlast.kz/kz/persona/25358-rezisser-rasid-sulejmenov-eto-kino-ne-o-mesti-a-o-ravnodusii-obsestva.html>
- 94 Выбор критиков-2018. Итоги. // Vosmerka. (23.03.2018), <http://vosmerka.kz/vybor-kritikov-2018-itogi/>
- 95 Аимбетова М. Рашид Сулейменов, кинорежиссер: У меня самого трижды снимали автозеркала. // «Время», (28.10.2019), <https://time.kz/articles/grim/2019/10/28/rashid-sulejmenov-kinorezhissyor-u-menya-samogo-trizhdy-simali-avtozerala>
- 96 «Одно звено» // «Караван», 2011, <http://afisha.caravan.kz/archive7112/>

97 Байтуkenов Т. Кадр решает все. // «Время», (10.04.2014), (<https://time.kz/articles/grim/2014/04/10/kadr-reshaet-vse>)

98 Алена Александрова. Режиссер Алексей ГОРЛОВ: Для "Истории одной старушки" нужен был типаж, как у Гафта. И он согласился. // «Караван» (20.06.2014), (<https://www.caravan.kz/gazeta/rezhisser-aleksejj-gorlov-dlya-istorii-odnoj-starushki-nuzhen-byi-tipazh-kak-u-gafta-i-on-soglasilsya-78110/>)

99 Акбота Байкаданова. Загадка зрительской любви. // Vosmerka.kz, (14.02.2017), (<http://vosmerka.kz/zagadka-zritelskoj-lyubvi/>)

100 В павлодарских кинотеатрах покажут благотворительный показ фильма «Я люблю тебя, Акерке!» // Pavon.kz, (01.02.2017), (<https://pavon.kz/post/view/51910>)

101 Айсултан Кулышманов. Казнет растрогала история создания фильма в память о погибшей подруге. // Tengrinews.kz, (16.01.2017), (<https://tengrinews.kz/cinema/kaznet-rastrogala-istoriya-sozdaniya-filma-pamyat-pogibshey-310149/>)

102 Евгений Лумпов. Сказка, которая не лжет. // Vosmerka.kz, (14.05.2022), (<http://vosmerka.kz/skazka-kotoraya-ne-lzhet/>)

103 Кино против боли. // Zakon.kz, (12.12.2011), (<https://www.zakon.kz/4462420-kino-protiv-boli-podvedenie-itogov.html>)

104 Данияр Кенжибаев. Быть или не быть кинематографу для слепых. // Брод.кз, (08.06.2016), (<https://brod.kz/news/byt-ili-ne-byt-kinematografu-dlya-slepyh/>)

105 Инна Смаилова. Выбор критиков: об оценках и дерзости. Что такое казахстанское кино? // Vosmerka.kz, (16.03.2015), (<http://vosmerka.kz/vybor-kinokritikov-ob-otsenkah-i-derzosti-chno-takoe-kazahstanskoe-kino/>)

106 Мадина Мамбетов. Фильм недели. «Быть или не быть?» // Vlast.kz, (16.10.2014), (<https://vlast.kz/obsshestvo/film-nedeli-byt-ili-ne-byt-7906.html>)

107 Джамал Алим. «Марьям»: Кино без кино. // «Комсомольская правда», (29.01.2020), (<https://www.kp.kz/daily/27085.3/4156423/>)

108 Динара Серикпаева. В полный голос: Режиссер Шарипа Уразбаева – о том, как выжить в суровом мужском кинематири. // Harper's BAZAAR, (15.10.2021), (<https://harpersbazaar.kz/v-polnyj-golos-rezhisser-sharipa-urazbaeva-otom-kak-vyzhit-v-surovom-muzhskom-kinomire/>)

109 Мадина Мамырханова. Феминизм в Казахстане: почему или радикальный, или незаметный. // (12.05.2021), (<https://liter.kz/feminizm-v-kazahstane-pochemu-ili-radikalnyj-ili-nezametnyj/>)

110 Борис Юрьев. Как изменилась жизнь главной героини фильма «Марьям»? // Брод.кз, (17.02.2021), (<https://brod.kz/news/210217-kak-izmenilas-zhizn-glavnoj-geroini-filma-mariyam/>)

111 Евгений Лумпов. Меруерт. Марьям. Шарипа. // Vosmerka.kz, (10.03.2020), (<http://vosmerka.kz/meruert-mariyam-sharipa/>)

112 Премьера нового фильма Шарипы Уразбаевой состоится на кинофестивале в Пусане // Брод.кз, (03.03.2021), (<https://brod.kz/news/210903-premera-novogo-filma-sharipy-urazbaevoy-sostoitsya-na/>)

- 113 Шарипа Уразбаева приступила к съемкам нового фильма // Брод.кз, (18.02.2022), <https://brod.kz/news/220217-sharipa-urazbaeva-pristupila-k-semkam-novogo-filma/>
- 114 Косенкова К. Путь наверх: генезис британской новой волны. // «Синематика», 2009, (<http://www.cinematheque.ru>).
- 115 Партизанское кино. Манифест. // «Ликбез», № 25, 2014, 158 с.
- 116 Абикеева Г. Три тенденции в казахстанском кинематографе. // «Радио Азаттык», 2015, (<https://rus.azattyq.org/>)
- 117 Адильхан Ержанов: «Если бы я пил, то снимал бы комедии». // «Власть», 2014, (<https://vlast.kz>)
- 118 Смаилова И. Спор кинокритики с киновединой по поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что люблю, что вдохновляет. – Астана, 2013. – 102 с.
- 119 Айдар А.М. Қазақ көркемсуретті киносындағы арт-синема ерекшеліктері. Докторлық (PhD) диссертация. Алматы, 2015. – 144 б.
- 120 Серебрянский Ю. Адильхан Ержанов, разорванный на цитаты // «Радио Азаттык», 2015, <https://almaty.zagranitsa.com/blog/1803/adilkhan-erzhanov-razorvannyi-na-tsitaty>
- 121 Касьянова О. Адильхан Ержанов: «Кино у нас как страус». // «Сеанс», 2014, (<http://seance.ru/>)
- 122 Джонатан Розенбаум. Интервью. Перевод Ксении Поярковой. // «Восьмерка.кз», 2015, (<http://vosmerka.kz/>)
- 123 Asian Cinema 100. Published by Lee Yong-kwan, Kang Soo-youn (BIFF). – Busan, «Hansol», 2015. – 264 p.
- 124 Кадырбаев К. За шлагбаумом. // Власть, 19.06.2015, <https://vlast.kz/filmy/11644-za-slagbaumom.html>
- 125 Смаилова И. Стойкий оловянный «Шлагбаум»: о почестях и мужестве <http://vosmerka.kz/stojkij-olovyannyj-shlagbaum-o-pochestyah-i-muzhestve/>
- 126 Лумпов Е. Фильмы из подполья. // Инфо-Цес, №25 (1541), 2016.
- 127 Тарасов С. Новости «партизанского кино». // <https://kstnews.kz/blogs/item-29815>
- 128 Лумпов Е. «Чума» во время пира // <http://vosmerka.kz/?s=Лумпов+Е.+Чума+во+время+пира+>

Список фильмов, снятых в рамках «партизанского движения»

1. «Риэлтор», 2011, (реж. Адильхан Ержанов)
2. «Строители», 2013, (реж. Адильхан, Ержанов)
3. «Хозяева», 2014, (реж. Адильхан, Ержанов)
4. «Шлагбаум», 2015, (реж. Жасулан Пошанов)
5. «Свидетель дела №6», 2016, (реж. Серик Абишев)
6. «Судебный исполнитель», 2016, (реж. Мурат Махан)
7. «Чума в ауле Каратас», 2016, (реж. Адильхан Ержанов)
8. «Грязь большого города», 2017, (реж. Нариман Туребаев)