

Научная статья

УДК 7.072.2

doi: 10.17223/22220836/58/9

ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОПРОЦЕССА (1989–2024 гг.)

Виталий Федорович Познин

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия, poznin@mail.ru

Аннотация. Кризис отечественной киноиндустрии, начавшийся в конце 1980-х, был обусловлен рядом обстоятельств объективного и субъективного характера и прежде всего нежеланием зрителя смотреть новые российские фильмы. Одной из существенных причин этого стало радикальное изменение тематики и стилистики фильмов. Дальнейшее разделение отечественного кино на фильмы для массового зрителя и фильмы, ориентированные на эстетически продвинутую аудиторию, привело к еще большему снижению зрительского интереса. В 2000-е гг. предпринимаются активные попытки развивать жанровое кино, привлекать зрителя темами, вызывающими эмоциональный отклик, но чаще всего они оказываются малоуспешными. В статье анализируются причины отчуждения зрителя от отечественной кинопродукции, проблема культурной глобализации и национальной самоидентификации, а также исследуются попытки возрождения коммуникативной привлекательности российских фильмов.

Ключевые слова: кино и зритель, постсоветское кино, российские фильмы, культурная глобализация, массовая культура, авторское кино

Для цитирования: Познин В.Ф. Особенности отечественного кинопроцесса (1989–2024 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 58. С. 89–109. doi: 10.17223/22220836/58/9

Original article

PECULIARITIES OF THE PROCESS OF RUSSIAN FILM PRODUCTION (1989–2024)

Vitaly F. Poznin

Russian Institute of Art History, St. Petersburg, Russian Federation, poznin@mail.ru

Abstract. One of the consequences of the changes in the social life of the Soviet Union that began in 1985 was a change in the aesthetic and ethical paradigm of Russian cinema. The aesthetics of socialist realism, which limited the thematic and genre spectrum of film production, was replaced by critical realism: new films began to focus on reinterpretation of the recent and distant past and harsh depiction of the present. The heroes of the pictures are increasingly becoming criminals, asocial and marginalized individuals who evoke neither sympathy nor compassion of the viewer. It is not surprising that soon the interest of movie audiences to this kind of pictures, popularly known as “blackness”, begins to fall. The accompanying circumstances contributing to the loss of the communicative appeal of Russian films were the absence of protectionist measures aimed at supporting national cinematography in a free market, as well as the unregulated flow of Hollywood products that have displaced domestically produced films. The article explores the complex of reasons why the protracted crisis of the domestic film industry has been going on for three decades.

One of the main reasons for this phenomenon is that, according to the new “film production model,” the structure of film studios, which had been a single production and creative complex, was destroyed. The new numerous creative studios, which had no experience in

realizing film productions, went bankrupt after a while, as they began to make films that were unable to arouse the interest of the audience. It was at this time that there was a sharp division of cinema into films for mass audiences (with the authors having absolutely no sense of audience expectations) and “author's films” for festival audiences.

A significant reason for the change in the aesthetic and ethical paradigm of post-Soviet cinema was the worldview factor. The idea that any problematic film is better than any entertaining film, which was cultivated by film critics back in Soviet times, being realized, led to the creation of films dominated by denial and bleak realism. This was partly a generational factor – young directors were looking for new themes and new screen images. However, the main thing was the change in the artists' worldview, which was permeated with pessimism and skepticism, which led to the final breakdown of contact between the audience and domestic cinema.

Since the 2000s, producers have made attempts to create genre cinema, but they have been largely unsuccessful. The most successful films have been those created in the fantasy and fairy tale genres, as well as films about past achievements in sports, science, and technology. The problem of national identity remains significant, since the dramaturgical models and visual images of Russian films are influenced by Hollywood products, as well as the problem of creating auteur films that are of interest to large audiences.

Keywords: cinema and the audience, post-Soviet cinema, Russian films, cultural globalization, mass culture, auteur cinema

For citation: Poznin, V.F. (2025) Peculiarities of the process of russian film production (1989–2024). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 58. pp. 89–109. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/58/9

Любая социальная информация предполагает субъект-объектное отношение, в процессе которого субъект способен понять, принять и интерпретировать полученное сообщение, будь это научная статья или художественное произведение. Применительно к кинематографу, который до недавнего времени считался одним из самым массовых средств коммуникации, данная проблема, конкретизируемая в корреляционной связке «зритель и фильм», имеет особое значение, поскольку определяет эффективность национальной киноиндустрии.

Цель данной статьи – исследовать комплекс проблем, которые привели в определенный период к отторжению отечественным зрителем российского кино, и обозначить возможные варианты возвращения зрительского доверия и интереса к современной отечественной кинопродукции.

Задачи исследования: определить причины появления новой «базовой модели кинопроизводства», созданной во второй половине 1980-х в недрах Союза кинематографистов СССР; исследовать последствия внедрения в жизнь этой модели; выявить причины произошедшего резкого водораздела между кинематографом, ориентированным на широкую аудиторию, и так называемым «авторским кино»; попытаться определить пути дальнейшего развития отечественного кинематографа.

При анализе рассматриваемых проблем использовался герменевтический подход, дающий возможность рассматривать явление в социокультурном контексте, искусствоведческий, описательный и сравнительный методы, позволяющие увидеть изменения в эстетике и этике российского кино 1990-х и начала 2000-х гг., а также типологический метод – при определении особенностей зрительского и авторского кино.

Новизна и актуальность данного исследования состоит в том, что сложнейшая проблема «Кино и зритель» рассматривается как процесс,

происходивший в течение достаточно долгого времени, вплоть до сегодняшнего дня, когда в отечественном кино намечается смена эстетической парадигмы.

Одной из первых попыток научно осмыслить процессы, характерные для отечественного перестроечного кино 1990-х, стал созданный группой исследователей из НИИ киноискусства под руководством Д. Дондуря научный доклад «Отечественный кинематограф: стратегия выживания», в котором была предпринята попытка выявить причины тревожной тенденции резкого сокращения зрительской аудитории на просмотрах отечественных фильмов [1]. Процесс утраты российским кино в конце 1980-х и в последующие десятилетия коммуникативной привлекательности досконально описан в исследовании М. Жабского «Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.)» [2]. Процессу изменения эстетической и этической парадигмы в фильмах перестроечного и постперестроечного периода посвящены значительная часть основательного труда «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат» Д. Караваева и В. Фомина [3] и недавно вышедшая книга М. Косиновой и В. Фомина «История российской кинематографии (1968–1991 гг.)» [4].

Ряд проблем, связанных с кинопроцессом, происходившим в нашем кино в последние тридцать лет, нашел также отражение в статьях, рассматривающих особенности развития российского киноискусства в условиях свободного рынка, а также причины неконкурентоспособности отечественных фильмов, в короткий срок вытесненных с экрана голливудской продукцией.

В данной статье основное внимание сосредоточено на причинах, по которым в течение трех десятилетий российское кино не может найти путь к зрителю, на проблеме искусственного разделения кино на зрительское и авторское и на возможных вариантах пробуждения у зрительской аудитории интереса к отечественному кино.

Последствия реализации проекта «Базовая модель кинопроизводства»

Резкий отток зрительской массы из кинотеатров, произошедший в конце 1980-х – начале 1990-х гг., стал следствием ряда причин, главной из которых было произошедшее в результате кинореформ разрушение централизованной системы производства и проката кинофильмов; отделение творческих структур от производственных; предоставление дистрибьюторам свободы выбора произведенной кинопродукции; отсутствие протекционистской политики по отношению к отечественному кино со стороны государства.

Идеи радикального реформирования системы кинопроизводства, которая действительно нуждалась в разумных изменениях, родились в недрах Союза кинематографистов СССР и активно поддерживались идеологами перестройки (не зря на знаменитом Пятом съезде кинематографистов, проходившем в мае 1986 г. в Кремлевском дворце, присутствовали М.С. Горбачев и А.Н. Яковлев). В том же году в результате дискуссий, проводимых в рамках так называемых «большевских деловых игр», где тон задавали модные в ту пору философы и методологи, имевшие смутное представление о такой сложной отрасли, как киноиндустрия, была разработана новая «базовая модель кинопроизводства», суть которой сводилась к дроблению единой систе-

мы кинопроизводства и кинопроката на мелкие структуры, которые должны были стать независимыми и самокупаемыми. Внедрение в жизнь этой модели, во главу угла ставившей целью свободу творчества, на практике показало ее нежизнеспособность и вскоре привело к кризису отечественной киноиндустрии. Оптимизм, появившийся у кинематографистов после успеха ряда отечественных картин на международных фестивалях в 1989–1991 гг. («Астенический синдром» К. Муратовой, «Урга» Н. Михалкова, «Замри-умри-воскресни» Л. Каневского, «Любовь» В. Тодоровского, «Такси-блюз» П. Лунгина и др.) и расширения масштабов кинопроизводства (в 1991 г. было выпущено 213 фильмов), вскоре сменяется растерянностью и разочарованием.

Возникший в стране свободный кинорынок наглядно показал не востребоважность большинства кинокартин, созданных в новых творческих студиях. Поскольку же никакие протекционистские меры в отношении отечественного кино так и не были приняты, то доминирующее место на киноэкранах страны вскоре заняла голливудская продукция. Из отечественных кинолент в 1990-е гг. успехом у зрителя пользовались лишь оscarоносный фильм Н. Михалкова «Утомленные солнцем» (1994), «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина (1995), «Кавказский пленник» С. Бодрова (1996), «Брат» А. Балабанова (1997) и некоторые картины с элементами эротики. Остальная кинопродукция либо не приносила продюсерам никакой прибыли, либо вообще не приобреталась дистрибьюторами, оставаясь «вещью в себе».

Так же, как главные «прорабы перестройки», инициативная группа Союза кинематографистов начала реформы в кино не с экономики и изменения функциональных обязанностей различных звеньев кинопроизводства, а с идеологии, что упало на благодатную почву: творческая интеллигенция, имевшая все основания ненавидеть жесткие идеологические рамки, определяемые не желающим ничего менять партийным и государственным руководством, с радостью приняла идею о творческой независимости. Никто не желал думать о том, что за свободу надо платить и что один из основных факторов полноценного существования киноиндустрии – возврат средств, затраченных на производство фильма.

Несомненно, падению интереса к отечественному кинематографу во многом способствовало бесконтрольное появление в стране большой массы голливудской продукции, а также резкое падение доходов населения в 1990-е гг. Но все же главной причиной этого явления стало резкое изменение тематики и стилистики при снижении общего профессионального уровня новых российских фильмов, что наглядно показал организованный Марком Рудинштейном «Фестиваль некупленных фильмов» (1990 г.). Подводя итоги этого необычного киносмотра, кинокритик Елена Бокшицкая констатировала: «Фильмы оказались и плохие, и хорошие, профессиональные и беспомощные. Но практически все оставляли ощущение того, что режиссеры утратили всяческую связь со зрителем, уважение к нему: в потоке невнятных кадров, невыстроенных сюжетных линий, полном отсутствии мотиваций тяжело разобраться не только рядовому посетителю кинотеатра, но и профессиональному критику. Более половины фильмов просто скучно смотреть» [5. С. 645].

Подобный диагноз можно было поставить большинству выпущенных в это время картин. Количество, согласно гегелевской теории, перешло в качество, но в данном случае – в качество со знаком «минус». Предоставленная

свобода творчества не привела ни к созданию обещанных киношедевров, ни к реализации принципа самоокупаемости. Пропорция между фильмами, которые принесли прибыль или хотя бы вернули средства, затраченные на их производство, и фильмами, оказавшимися финансово убыточными, в течение трех десятилетий будет оставаться постоянной – прибыль будут приносить лишь 3–5 фильмов из ста. Например, из снятых 2007–2009 гг. 502 кинофильмов более-менее успешными в прокате оказались лишь 14.

Мировоззренческий фактор

Главной причиной неприятия зрителем нового российского кино стали изменение в них привычной для зрителя шкалы ценностей и новый взгляд авторов на прошлое и настоящее страны.

Как известно, мироощущение поколения определяется конкретной исторической и социокультурной ситуацией, проявляясь ментально и эмоционально в склонности либо к оптимистическому, либо к пессимистическому восприятию действительности. Перемены, происходившие в отечественном кинематографе конца 1980-х – начала 1990-х, со всей очевидностью подтвердили эту аксиому.

После ненавистного творческой интеллигенции идеологического прессинга, сужавшего смысловые, жанровые и стилистические рамки художественных произведений, провозглашенная в стране перестройка была воспринята кинематографистами с энтузиазмом и надеждой на то, что новые политические и экономические условия позволят им творчески самореализоваться. На деле же «самореализация» привела к тому, что основная масса режиссеров вольно или невольно стала выражать мировоззренческие позиции, декларируемые новой правящей «элитой», считавшей Россию отсталой во всех сферах экономики и культуры по сравнению с Западом. Взгляд этот разделяли многие киноведы и деятели культуры. Так, А.Н. Медведев, который в 1987–1989 гг. был первым заместителем председателя Госкино СССР, сетовал на то, что советскому кино не хватало «прорыва в сфере формы, в области киноязыка, прорыва в тематике, в открытии, в постижении героя» [6. С. 150], а склонный к гиперболам А.Ю. Герман вообще определил все советское кино как «гигантскую рекламную организацию» [7].

Если рассматривать кино с точки зрения поиска новых форм, оригинальных драматургических ходов и самобытной стилистики, то к советскому киноискусству действительно можно предъявить немало претензий. Но при этом нельзя упускать из виду то, что *нравственные ценности*, утверждаемые советским кинематографом, носили гуманистический характер, поскольку во многом были основаны на православных традициях (при том, что коммунистическая идеология боролась с религией) и на нравственных основах русской культуры – примате совести, ответственности каждого человека за содеянное, способности к жертвенному служению ради высокой идеи, на утверждении творческого, созидательного начала в человеке, стремлении к гармонии личности, природы и общества [8. С. 167–168]. То есть «в идентификационном наборе советской идентичности прочно соединились характерные черты национального менталитета и классовые „добродетели“, которые, как выяснилось при ближайшем рассмотрении, представляли собой общечеловеческие ценности» [9. С. 245].

Начиная же с конца 1980-х эстетические и этические предпочтения кинематографистов радикально меняются. Кинокритик С. Добротворский в статье под красноречивым названием «Кино, которое мы потеряли» так пишет в это время о советском кино: «...Оно учило не читать чужих писем и не стрелять в белых лебедей, отдавать деньги за краденые автомобили нуждающимся детям или тому, что только у дятла не болит голова о чужой беде. То есть не самым плохим вещам, а если эти вещи и выглядят сегодня ложно, то лишь потому, что идеал недостижим, а рай гораздо легче построить на экране, чем в реальности...» [10. С. 124]. Фактически это был призыв к тому, чтобы кино отражало реальность без утверждения идеалов, а лишь показывало бы существующую реальность или реальность минувших лет.

Идея о том, что настоящее кино «должно говорить зрителю правду и только правду о наших днях, правду о существующих еще недостатках, противоречиях, несовершенствах» [11. С. 11], впервые появилась в статьях, опубликованных в центральной прессе накануне знаменитого V съезда кинематографистов. На самом же съезде, состоявшемся в мае 1986 г., в выступлениях ораторов четко обозначился водораздел в понимании того, какой должна быть эта «правда». Одни выражали тревогу о потере интереса к отечественным фильмам со стороны массового зрителя и призывали развивать кино, отвечающее народным традициям и интересам (этих ораторов было меньшинство); другие же (таковых было большинство) призывали к беспощадному показу всей правды о реальной жизни и к созданию высокохудожественной кинопродукции, достойной быть представленной на международных кинофестивалях [12].

В результате во второй половине 1980-х провозглашается, что «любой проблемный фильм лучше любого развлекательного» [13. С. 153]. «Проблемность» же в большинстве новых картин начинает сводиться к критическому взгляду на прошлое и настоящее.

Сначала это вызывает определенное любопытство со стороны зрителя – в силу новизны материала и охватившей общество жажды ревизии прошлого, но вскоре интерес к обличительным фильмам резко падает, тем более что пресса и телевидение опережают кино в освещении «темных мест», ликвидации «белых пятен» и появлении в репортажах и очерках образов бомжей, проституток, бандитов и прочих малоприятных личностей. Но зрителя отталкивает подобная тематика, нередко обозначенная уже названием такого рода лент: «Палач», «Сатана», «Нелюдь», «Живодёр», «Дура», «Стерва», «Мерзавец», «Подлец», «Бля», «Чокнутые», «Шакалы» и т.п. Но кинематографисты, будто не замечая утраты зрительского интереса к обличительной тематике, продолжают активно ее развивать.

В изменении идеологической, этической и эстетической парадигмы сказался отчасти *поколенческий* фактор – молодые режиссеры, отринув опыт предшественников, начали искать новые темы, создавать совершенно новые экранные образы. Однако резкий разрыв поколений стал для них роковым. «Проблема заключается в том, – считает Л. Аркус, многие годы бывшая главным редактором журнала «Сеанс», – что мое поколение <...> оказалось совершеннейшим банкротом. Мы ничего не захотели взять из предыдущего опыта и остались в итоге без точки отсчета. Наши родители были шестидесятники, а у нас главной ценностью стал глухой индивидуализм, главной ин-

тонацией – ирония...» [14. С. 71]. То есть процитированная выше фраза С. Добротворского о том, что «идеал недостижим, а рай гораздо легче построить на экране, чем в реальности», будучи реализованной на практике, привела к созданию фильмов, в которых многоцветная реальность превратилась в нечто приземленное, унылое или откровенно депрессивное.

Но сказался не только поколенческий фактор. Определяющим оказался фактор *мировоззренческий*, потому что доминирующий критический настрой и пессимистический взгляд на действительность в это время доминировали не только в фильмах режиссеров молодого поколения, но и в картинах корифеев старшего и среднего возраста. Например, ленфильмовские режиссеры, ранее создававшие популярные у зрителя фильмы о любви, о сложности человеческих взаимоотношений, поиске правды и справедливости, создают в это время картины, наполненные унынием и разочарованием: И. Хейфиц снимает фильмы «Вы чье, старичье?» (1988) и «Бродячий автобус» (1989), в которых превалирует ощущение безысходности; В. Трегубович – «Башню» (1987), камерный мрачноватый фильм с трагическим финалом; И. Маслеников – «Филиппа Траума» (1990) по мотивам повести Марка Твена «Таинственный незнакомец», рассказывающей о том, как люди лишаются веры и надежды.

Общественная атмосфера и сама жизнь в это время дают основание для подобного пессимистического взгляда на новую реальность: та двойственность, которую советские люди ощущали при сравнении партийных лозунгов с действительностью, в короткие сроки сменяется циничной однозначностью – на телевидении и в прессе открыто провозглашается и пропагандируется право сильного и удачливого; разрешается то, что ранее считалось табу; откровенно попираются традиционные принципы нравственности. Кино торопится передать на экране эти изменения, но это вызывает у аудитории не радость узнавания, а отторжение, потому что этика и эстетика новых российских фильмов чужды сложившемуся менталитету зрителя, привыкшего видеть на экране многогранные характеры, утверждение идей добра, справедливости, сострадания, в общем, всего того, что принято называть человечностью.

Кинематографисты не смогли или не пожелали понять, что в такое время общество особенно взыскует идеала, ради которого хотелось бы жить и созидать. В связи с этим уместно вспомнить строки из статьи Ф.М. Достоевского, посвященной памяти Жорж Санд: «Она основывала <...> свои убеждения, надежды и идеалы на нравственном чувстве человека, на духовной жажде человечества, на стремлении его к совершенству и к чистоте, а не на муравьиной необходимости. <...> И, может быть, не было мыслителя и писателя во Франции в ее время, в такой силе понимавшего, „что не единым хлебом живет жив человек“». [15. С. 195]. Именно этого – ощущения идеала, основанного на нравственном чувстве человека и стремлении его к совершенству и чистоте, не хватало большинству фильмов 90-х и начала 2000-х. Вместо образов, поддерживающих в зрителе веру в победу добра, справедливости, проявление человеческих отношений, наполненных любовью и состраданием, зрителю предлагались мрачные картины жизни, эсхатологическое восприятие бытия и «скорбное бесчувствие».

Ресентимент, поддержанный госбюджетом

Доминирование в фильмах 1990-х негатива в восприятии прошлого в определенной мере было проявлением ресентимента¹, одной из характерных черт которого является озлобленность и недовольство человека существующим положением вещей, которое не позволило ему самореализоваться. Вначале это наглядно проявилось на Пятом съезде кинематографистов: выступления представителей Госкино и мосфильмовских корифеев то и дело прерывались нетерпеливыми аплодисментами, топотом ног, свистом и последующим вычеркиванием из списков кандидатов в новый состав Секретариата Союза кинематографистов ведущих мастеров советского кино.

В фильмах, выпущенных в 1990-е гг., советский период изображается преимущественно как существование, пронизанное страхом от тотального беззакония и террора; героями же картин о настоящем – в пике оптимизму соцреализма – все чаще становятся бандиты, проститутки, бомжи, маньяки и другие малоприятные личности.

Зрителю же хочется видеть в это нелегкое время хотя бы в кино что-то светлое, дающее веру и надежду. В результате возникает закономерный парадокс: успехом у зрителя пользуются не фильмы «о существующих недостатках, противоречиях, несовершенствах реальности», а картины, в которых искусственно моделируется ситуация, способная вызвать эмоциональный отклик зрителя. Неудивительно, что любимым персонажем в это время оказывается герой, поступки которого нарушают социальные и юридические нормы, но зато резонируют с желанием зрителя навести в стране порядок и восстановить справедливость.

Это прежде всего названный критиками «культовым» фильм «Брат» (реж. А. Балабанов, 1997). Картина построена по уже привычным в это время для отечественного зрителя голливудским схемам: некий молодой человек, побывавший на войне, лихо расправляется с попадающимися на его пути «нехорошими людьми». Ключнув на эту приманку, зритель уже не замечает, что суть драматургического конфликта фильма фактически соответствует ироничной русской поговорке «Вор у вора дубинку украл»: герой приезжает в Петербург, чтобы защитить от «плохих бандитов» «хорошего бандита» и, выручая из беды своего брата-киллера, вершит суд над «нехорошими людьми» по своему разумению. Причем все эти поступки (а фактически – преступления) даются ему легко и чуть ли не весело. Нельзя не согласиться с мнением критика М. Безенковой, что успех фильма А. Балабанова кроется в том, что в нем фактически создана некая «над-реальность, своего рода мифологическое пространство», близкое по структуре сказке или притче, и что «зрителю, уставшему от кинематографа болезни, подлости, предательства, именно этот фильм показался близким и родным» [16. С. 29].

Таким образом, зрителю оказалась гораздо ближе полусказочная история (в реальности подвиги героя закончились бы после первого эпизода, в котором он делает замечание группе чеченцев), чем унылая экранная правда, ко-

¹ Впервые слово «ресентимент» было использовано Фридрихом Ницше в 1887 г. В своей работе «К генеалогии морали» он указал на то, что человек испытывает это чувство по отношению к своему врагу или к тому, кого он считает виновником своих неудач. Фактически речь идет о ресентименте и в известном высказывании Зигмунда Фрейда «Когда человек громко ругает власть, это не крик о несправедливости власти, а история его несостоявшейся жизни».

тору в народе окрестили «чернухой». Зрительскую симпатию вызвал и фильм С. Говорухина «Ворошиловский стрелок» (1999), тоже об удачливом мстителе, силовыми методами утверждающем справедливость, не веря в то, что мерзавцы будут наказаны по закону.

Но очередной парадокс состоял в том, что фильмы такого рода тоже были, по сути, частью критическо-нигилистического направления, выражавшего недоверие государству и его властным структурам. При том, что в реальной жизни того времени было немало сотрудников силовых ведомств, фанатично боровшихся с организованной преступностью и героически погибавших в этой неравной борьбе, доминирующий в искусстве критический взгляд на действительность требовал создания на экране образа продажного «мента», «оборотня в погонах» или милиционера-садиста.

Произвела на зрителей впечатление и полусказочная история о валютной проститутке, которой выпал шанс найти заграничного мужа («Интердевочка», реж. П. Тодоровский), – в 1989 г. картина собрала самую большую киноаудиторию. Восприятие этого фильма лишний раз показало, насколько изменилась в обществе шкала ценностей: многие девочки восприняли обаятельную героиню Елены Яковлевой как своего рода идеал. Сама же актриса дала такое оригинальное объяснение столь странному феномену: «Это следствие неприятия того, что приходится „исхитряться“, чтобы прилично одеваться, вечно толкаться в очередях и еле дотягивать до получки или стипендии, жить в долгах... Проституция часто была для девочек формой протеста против демагогии и несправедливости, с которыми они сталкивались в жизни» [17. С. 324].

Что же касается основной кинопродукции, выпущенной за минувшие 30 лет, то ее можно определить как «промежуточное кино», т.е. кино, не интересное ни фестивальному зрителю, ни обычному посетителю кинотеатра, поскольку в таких фильмах нет ни выразительных образов, ни оригинальных сюжетов, ни тем, созвучных зрительскому ожиданию. Зато во многих картинах царит ощущение уныния, безысходности и депрессии, что дало основание авторам «Истории киноотрасли в России» сделать вывод: «Никто столь усердно не приближал катастрофическое падение отечественной кинематографии, как сами российские кинематографисты. И в первую очередь наш доблестный сценарно-режиссерский корпус. Приближали, прежде всего, своими фильмами. Именно тем, чего более всего и не желал видеть на перестроенном экране массовый зритель. Гималаями грязи, жестокости, ужаса, не верия ни во что. Изображением русского человека бездушным винтиком системы, идиотом, совком, беспомощным насекомым или, наоборот, звероподобной скотиной. Представлением о мире и жизни как о помойке, кладбище, сумасшедшем доме, тюрьме, из которой нам будто бы никогда не вырваться» [3. С. 1456–1457]. Уныло-серьезное повествование без тени улыбки и проблеска надежды становится фирменным знаком так называемых «авторских фильмов» или «кино не для всех». Ресентимент тут проявляется уже не в сведении счетов с прошлым или осуждении последствий «криминальной революции», а в неприятии в целом обычаев и нравов страны, в которой живут авторы этих фильмов. Русская провинция с ее гипертрофированными не самыми радостными приметами (грязь, неухоженность, бессмысленность существования, самодурство властей, ощущение безвременья и т.п.) в авторских филь-

мах часто представлена как обобщенный образ страны. Но именно такие фильмы становились призерами и наших, и международных фестивалей.

Инерция нигилистически-критического мироощущения нашла свое отражение и во многих фильмах начала XXI в., что дало основание ректору ВГИК В. Малышеву выступить со статьей с красноречивым названием «Дарить надежду или погружать в депрессию?» [18]. Однако никакой реакции на эту публикацию не последовало – ни в киноведческой, ни в режиссерской среде.

Очередной же парадокс функционирования отечественной киноиндустрии состоит в том, что производство фильмов, оставлявших после просмотра гнетущее, депрессивное впечатление, долго поддерживалось финансово государственными структурами. Уже в 1989 г., после начала кинореформы, государство финансирует половину всей выпускаемой кинопродукции, несмотря на объявленный переход новых творческих студий на хозрасчет и самоокупаемость.

В 1996 г. в связи кризисным состоянием экономики в России было выпущено всего 35 фильмов, после чего кинематографисты вновь обращаются за помощью к государству, и снова им оказывается финансовая поддержка из госбюджета, хотя востребованность зрителем отечественных фильмов, порождающих ощущение пессимизма и депрессии, неуклонно продолжает падать.

С 2010 г. систематическую финансовую поддержку российскому кинематографу оказывают Минкульт РФ и Фонд кино. То есть продолжает существовать странная ситуация: финансирование большого количества картин осуществляется по социалистическому принципу – за счет государства, а их дистрибуция происходит по законам свободного рынка. Привыкнув к подобному положению дел, многие продюсеры изначально ставят своей задачей извлечение доходов *не от результатов* проката фильма в кинотеатрах и на платформах интернета, как это принято во всем мире, а *от процесса* создания фильма, и эта странная ситуация, к сожалению, пока что продолжает оставаться неизменной.

Культурная глобализация в виде голливудизации

Видя, что зритель предпочитает отечественным фильмам заполонившую экраны голливудскую продукцию, российские кинематографисты в начале 2000-х пытаются привлечь внимание зрителя расширением жанрового спектра. Первым делом они обращаются к комедии – жанру, наиболее любимому массовой аудиторией. Однако юмор в новых кинокомедиях сводится лишь к тому, чтобы вызвать у зрителя смех любой ценой – созданием нелепых ситуаций, пародированием известных образов, придумыванием реприз в духе юмора «Камеди клуб» и «Наша Russia».

В начале 2000-х гг. в поисках способов привлечения широкой зрительской аудитории российский кинематограф пытается осваивать и развивать жанры, стили, а также драматургические и изобразительные приемы у мастеров Голливуда. Появляются ранее не существовавшие в отечественном кино жанры – фэнтези, мюзикл, байопик, хоррор¹. Например, в жанре хоррор в начале 2000-х на российских студиях были сняты десятки фильмов во всех

¹ Анализ освоения этих жанров отечественным кино представлен в коллективной монографии «Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве: культурная глобализация и национальный менталитет». СПб.: РИИИ, ООО ИД «Петрополис», 2023.

известных его поджанрах – слэшер, джалло, фильмы о зомби, found footage и др. Основная масса этих картин была воспринята даже не очень требовательным зрителем скептически или с иронией, поскольку органичные для западного кино модели создания фильмов ужасов при наличии в них знакомых зрителю российских реалий смотрятся странно или нелепо. Успешными оказались лишь те фильмы ужасов, в которых использовались национальные фольклорные мотивы, фильмы, где действие происходит в далекие от нас времена, либо сюжеты городских легенд.

Из немногих фильмов, пытающихся освоить жанр мюзикл, наиболее удачным оказался фильм В. Тодоровского «Стиляги» (2008), но и он далек от уровня постановки музыкальных и танцевальных номеров, которые можно видеть в лучших голливудских образцах этого жанра.

Наиболее плодотворными в плане влияния культурной глобализации на оживление российского жанрового ландшафта оказались попытки создания российскими режиссерами фильмов в жанре фэнтези. Вероятно, успеху этого жанра способствовало изменение отношения общества к науке по мере того, как гасла надежда на то, что научно-технический прогресс будет способствовать улучшению жизни людей, а также особенности восприятия человеком усложняющегося на его глазах мира. Результатом этих изменений в мировоззрении стало то, что жанр научной фантастики сменился жанром фэнтези, в котором действие происходит или в вымышленном прошлом, или в настоящем с придуманными персонажами, обладающими сверхспособностями или являющимися посланцами параллельного мира. Как считают исследователи данного жанра, фильм с элементами безудержной фантазии, в отличие от серьезного реалистического фильма, требующего от зрителя соучастия и размышления, «обладает способностью утешать, уводить в мир грез и тем самым влияет на внутреннюю гармонию личности, снимая эмоциональное выгорание и способствуя сохранению психического равновесия» [19. С. 136].

Успех фильма «Ночной дозор» (реж. Т. Бекмамбетов, 2004), действие которого развивается в современной Москве, способствовал продолжению творческих поисков в этом направлении – следом снимается продолжение этого фильма – «Дневной дозор» (2005), затем фильм «Темный мир: Равновесие» (реж. О. Асадулин, 2013) и др.

В отличие от перечисленных картин, созданных в жанре, который кинокритики определили как «низкое фэнтези», жанр «высокого фэнтези», блестяще реализованный во «Властелине колец» (реж. П. Джексон, 2001–2003) и в серии фильмов о Гарри Поттере (2001–2016), в России представлен картинами, которые скорее можно определить как героическое фэнтези. Это «Волкодав» (реж. Н. Лебедев, 2006), «Темный мир» (реж. А. Мегердичев, 2010), «Он – дракон» (реж. И. Джэндубаев, 2015), «Сердце Пармы» (реж. А. Мегердичев, 2022).

Фантазийная тема быстро была подхвачена фильмами, использующими фольклорные элементы. Однако и традиционные образы русских былин, сказов и сказок оказались трансформированы в стиле западного постмодерна. Особенно ярко это проявилось в трехсерийной сказке «Последний богатырь» (реж. Д. Дьяченко, Walt Disney Pictures, «Yellow, Black and White»), в которой персонажи, собранные из разных русских сказок и былин, поменяли свое традиционное «амплуа». Например, бескорыстный Добрыня представлен

здесь как коварный завистник и предатель. Главный герой фильма – тоже странная личность: это сотрудник кол-центра, небескорыстно дурачивший доверчивых людей, оказавшись в сказочном мире, начинает вдруг бороться за правду и справедливость. В итоге незаметно, весело и озорно происходит размывание границ между понятиями добра и зла и навязывание иронического восприятия традиционных народных образов, что оказалось характерным и для популярного анимационного цикла о былинных богатырях (студия «Мельница»). Известный сюжет ершовской сказки о Коньке-Горбунке в одноименном фильме (реж. О. Погодин, Columbia Pictures, СТБ, 2021) свелся в основном к демонстрации компьютерных спецэффектов и к ряду не очень смешных гэгов, а в картине «Книга мастеров» (реж. В. Соколовский, Walt Disney Pictures, ТриТэ, 2009) сюжеты бажовских сказов представлены в стилистике голливудских блокбастеров, что дало основание одному из кинокритиков определить это как «лубочную бессвязную компиляцию из канонических ситуаций и примитивных гэгов <...> с местечковым юмором с Рублевки и распальцованным Кашеем» [20].

Еще в конце 1980-х кинокритик Ирина Шилова отмечала, что «отечественный кинематограф становится не столько интернациональным, сколько иностранным, овладевает уже отработанным за рубежом механизмом и манерами, бросается в крайности, игнорирует сущность отечественной культуры, ее гуманистических традиций» [21. С. 157]. В дальнейшем эта тенденция не только сохранилась, но и усугубилась.

Вольное или невольное использование характерных для Голливуда драматургических ходов и визуальных приемов оказалось свойственным даже заслуженно пользующимся популярностью у зрителя фильмам, рассказывающим о достижениях Советского Союза в космосе, спорте и искусстве. «Проблема в том, – отмечает А. Туманов, – что, создавая так называемое патриотическое кино, современные кинематографисты склонны злоупотреблять заимствованиями из зарубежного киноязыка. <...> Драматургия также больше похожа на драматургию большого голливудского кино <...> – история наша, а оформление в традициях голливудского кино» [22. С. 42]. Но если голливудский герой, чтобы реализовать свою сверхидею, борется с преступниками, коварными завистниками или шпионами, то в российских фильмах о советском прошлом преграды и препятствия, которые приходится преодолевать протагонисту, связаны в основном с ограничивающими его инициативу законами и требованиями или с косностью партийного и государственного руководства.

Отдельного исследования заслуживает такой феномен, как создание фильмов, апеллирующих к культурной и эмоциональной памяти зрителя в виде многочисленных ремейков и сиквелов популярных советских картин. Это «Ирония судьбы. Продолжение» (2007); «Карнавальная ночь 2, или 50 лет спустя» (2007); «Розыгрыш» (2008); «Человек с бульвара Капуцинок» (2009); «Служебный роман. Наше время» (2011); «Джентльмены, удачи!» (2012); «Кавказская пленница!» (2014); «Веселые ребята» (2014); «А зори здесь тихие» (2015) и др. Анализ причин, почему эти фильмы не имели сотовой доли того зрительского успеха, который выпал на долю их первоисточников, был бы полезен для теории и для практики кинематографа.

Сегодня ситуация постепенно начинает меняться: впервые за четверть века количество просмотренных зрителем российских фильмов в 2021 г. достигло 30% от всего кинорепертуара, а в последние два года ряд отечественных фильмов имел значительный коммерческий успех.

Аттракционность и фантазийность как путь к зрительскому успеху

К сожалению, увеличению интереса к российскому кино способствовало не создание на экране глубоких многогранных образов или вызывающие живой отклик темы фильмов либо необычные сюжетные коллизии и содержательные диалоги, а чисто внешние способы привлечения внимания, основанные либо на активном использовании присущей постмодернизму игровой стихии, либо на создании на экране убедительного виртуального мира с помощью современных спецэффектов.

Что же касается понятия игры, то применительно к явлениям культуры и искусства, как отмечает Й. Хёйзинга [23], просматривается следующая тенденция: если в XIX в. и в первой половине XX в. игровой фактор почти во всех социокультурных явлениях заметно отступил на второй план, то сегодня, когда человечество, по мнению ряда философов, оказалось в некоем безыдейном пространстве, данный феномен вновь, как в Средние века, начал выходить на первый план. В арт-фильмах это нашло проявление в том, что в них присущая кинематографу убедительная, реальная фактура стала причудливо сочетаться с условным, порой откровенно фантазийным сюжетом, с использованием различных форм интертекстуальности, реминисценций, притчевости и символизма¹.

В «зрелищном кино» игра на экране подается в виде ряда фантазийных ситуаций и создании необычных, не существующих в природе образов. В коммерчески успешном «Холопе» некий специалист по созданию игровых ситуаций воссоздает с помощью современных технологий реалии прошлого века, в который богатый родитель отправляет свое зарвавшееся чадо на перевоспитание, а в уже упомянутом многосерийном фильме «Последний герой» протагонист через традиционный «портал» попадает из реального мира в сказочный. Причем никакой особой смысловой нагрузки такие фильмы не несут – трудно поверить в то, что «мажор», пройдя в ином веке серию испытаний, вдруг волшебным образом изменился, а в бывшем плуте из кол-центра после пребывания в сказочном мире пробудилась совесть.

Принцип игры предоставляет автору полную свободу устанавливать собственные правила, игнорируя какое бы то ни было сходство с реальной жизнью. Присущие реализму углубленное понимание личности человека, мотивированность поступков и психологическая проработанность характеров в произведениях постмодернизма заменены трактовкой человека как *homo ludens*. Поэтому в произведениях, в которых доминирует игровой фактор, часто отсутствуют душевность, эмоциональность, а порой и понятие морали и духовности отходит на второй план, – ведь игра сама по себе, согласно Й. Хёйзинге, хотя и есть деятельность духа, однако не причастна морали, в ней нет ни добродетели, ни греха.

¹ См.: Познин В.Ф. Особенности стилистики российских арт-фильмов начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 109–123.

Как всегда бывает в коммерческом кино, увидев кассовый успех фильмов, основанных на сказочных или фантазийных сюжетах, отечественные продюсеры в последнее время начали наперегонки снимать варианты известных сказок («По щучьему велению», «Бременские музыканты», «Летучий корабль» и др.). Но даже чисто развлекательные возможности, которые представляет игровое начало, далеко не всегда используются авторами сполна. В широко разрекламированном фильме «Чебурашка», несмотря на то, что в написании сценария участвовали четыре человека, сюжет вторичен, а звучащие в фильме шутки, как правило, не смешны.

Нельзя не заметить также и то, что драматургия ряда современных картин построена по принципу компьютерных игр – персонаж должен преодолеть очередной уровень предлагаемых препятствий и дойти до финиша. Так, отечественный блокбастер «Т-34», повторивший многие голливудские наработки, по стилистике своей напоминает компьютерную игру «Танки», и, вероятно, по этой причине пользовался таким успехом у молодежного зрителя.

Кинодраматург Ю. Арабов еще в 1995 г., размышляя о будущем кинематографа, сказал, что «„молодое кино“ будет все более удешевляться в связи с приходом в него видео... „Большое кино“, наоборот, будет дорожать с каждым днем и лет через пятнадцать – двадцать вплотную столкнется с „виртуальной реальностью“ и будет поглощено ею» [24. С. 262]. К сожалению, он во многом оказался прав: кино действительно разделилось на фильмы для большого экрана, т.е. для показа в кинотеатрах, и на фильмы для просмотра по телевидению или на платформах интернета. Сегодня посещение кинотеатров зрителями (в основном это молодежная аудитория) мотивируется прежде всего наличием в фильме поражающих воображение спецэффектов, создающих на экране не существующее в реальности пространство, что в общем также является одной из форм игры.

В набоковской «Защите Лужина» показано, как увлечение игрой может постепенно подменить реальную жизнь и привести к неспособности адекватного реагировать на окружающую действительность. Сегодня подобные ситуации нередко происходят благодаря неумеренной увлеченности молодых людей компьютерными играми и интернетом в целом. Фактически игра стала одной из форм эскапизма, желания уйти из не устраивающего индивидуума реального мира в иное, виртуальное пространство, где всегда интересно, весело и где легко удастся осуществить все желания. Но это уже область исследования социальных психологов.

Кино для массового зрителя и «кино не для всех»

В последние два года отечественные фильмы с сюжетной игровой доминантой и широко используемыми спецэффектами успешно прокатываются в кинотеатрах. «Но результаты проката скорее являются количественными показателями, которые меньше говорят о влиянии фильма на массовое сознание, а больше об успехе маркетологов и прокатчиков» [22. С. 43]. Говорить же о высоком художественном уровне таких картин и их роли в формировании национальной самоидентификации не приходится. Эту функцию взяло на себя так называемое «авторское кино», или, как еще определяют такого рода картины, арт-фильмы.

В результате современное российское кино как часть общего социокультурного процесса разделилось на два неравных блока: в первом, большом блоке, доминирует понятие массовости, во втором, малом, – элитарности («кино не для всех»). Первое ориентировано на нетребовательного зрителя (поэтому часто оно вообще мало кому интересно), второе же претендует на художественное высказывание и особую стилистику, интересную лишь узкому кругу киноманов и критиков, считающих сложность или замедленность повествования, а также скрытый подтекст и закодированную символику главным критерием, определяющим настоящее киноискусство. В результате между понятиями «авторское» (или «элитарное») и «массовое» (или «коммерческое») возник непроходимый ров, который никто не спешит ликвидировать.

Следует отметить, что подобного рода разделение возникло еще в советское время. В 1970–80-е гг. творческая интеллигенция и кинокритика с презрением или в лучшем случае со снисхождением относились к жанровому кино как части массовой культуры, предназначенной для нетребовательного зрителя. Как ни странно, позиция ряда творческих работников и критиков относительно жанрового кино, по сути, корреспондировалась с мнением властных структур, курировавших систему киноиндустрии, – при том, что значительная часть творческой интеллигенции находилась в скрытой оппозиции по отношению к власти. Разница была лишь в том, что курирующие кино партийные и государственные деятели рассматривали фильм с идеологических позиций, а кинокритика – с эстетических, признавая киноискусством лишь те произведения, где ощущался формальный поиск или критический взгляд на реальность.

В недавно вышедшей книге В. Меньшова «Судьба протягивает руку» [25] режиссер вспоминает о том, как был воспринят его коллегами фильм «Москва слезам не верит», имевший огромный кассовый успех. Так, на одной из творческих встреч Михаил Ульянов на вопрос о причинах успеха картины В. Меньшова ответил, что зрители сами создали этому фильму рекламу, «принувшись массово на эту подменяющую реальную жизнь сказочку», а на традиционном собрании творческих работников «Мосфильма» Юлий Райзман бросил реплику о том, что «Москва слезам не верит» является позором для студии и что «Мосфильму» надо как-то обозначить свою позицию. В появившихся же в это время рецензиях также отмечалось, что такого рода кино представляет собой пошлую мелодраму, заигрывание со зрителем и т.п.

Корпоративная критика почему-то не желает понять, что всегда были и будут фильмы, которые с интересом и удовольствием смотрит большая аудитория, и которая состоит не только из нетребовательной публики, но и из эстетически развитого зрителя – точно так же, как литературную классику с удовольствием читают самые разные люди. Киновед Я. Маркулан в свое время предложила определять такого рода фильмы не термином «массовая культура», имеющим негативную коннотацию, а понятием «демократическая культура»¹. Именно к такой, демократической, культуре относились фильмы

¹ Как отмечала Я.К. Маркулан, «„массовое“ отнюдь не является синонимом „демократическое“. Чаще всего оно противостоит, занимает враждебную позицию по отношению к истинно демократическому искусству, цели и функции которого резко расходятся с целями и функциями массовой культуры» (Маркулан Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л.: Искусство, 1978. С. 7).

И. Хейфица, Ю. Райзмана, С. Бондарчука, В. Шукшина, Г. Данелии, С. Ростockого, В. Мельникова, Д. Асановой и многих других советских режиссеров.

После проведенных на волне перестройки кинореформ одной из существенных причин развития арт-кино становится не только объявленная творческая свобода, но и то, что новый отечественный кинематограф оказался вдруг не востребованным широкой аудиторией. В результате сценаристы и режиссеры начинают компенсировать отсутствие зрительского интереса созданием фильмов, рассчитанных на участие в зарубежных и российских кинофестивалях. Лишь единицы пытаются в это время создавать картины, в которых бы темы, созвучные ожиданиям зрителя, были сделаны на высоком художественном уровне.

К сожалению, идея, которую часто декларировал классик советского кино Иосиф Хейфиц на заре перестройки – о том, что «ножницы между серьезностью и интересностью надо смыкать, потому что если картина скучна по конфликту, заложенному в ней, то она будет работать вхолостую» [26], не нашла своего отклика в кинематографической среде, и проблема сближения того, что называется «авторским кино», с кино демократическим, воздействующим на разум и эмоции зрителя, до сих пор остается самой актуальной для отечественного кино.

Зрительское ожидание оправдывается в том случае, если он видит на экране внятную историю, в которой сочетаются узнавание, получение новой информации и эмоциональное переживание. Как показывает анализ, у советского зрителя, кроме комедий, детективов и мелодрам, большой популярностью пользовались картины, жанр которых можно определить как *киноповесть*. Национальному менталитету отвечают сюжеты, представляющие собой историю жизни человека, рассказ о его судьбе. Ведь даже русские народные песни – это часто истории из жизни людей. Появившиеся в современном русском кино такие фильмы, как «Остров», «Свои», «Простые вещи», «Неадекватные люди», «Аритмия», «Облако-рай» и др. дают надежду на развитие этой тенденции, которая может стать одним из путей возрождения контакта между создателями фильма и широкой киноаудиторией.

В западном кинематографе под влиянием вполне конструктивной постмодернистской идеи о «двойном кодировании», т.е. создании произведений, как ценимых элитарной публикой, так и самой широкой аудиторией, возникло такое явление, как арт-мейнстрим, предполагающее необычную историю, рассказанную выразительным киноязыком. Один из последних примеров этого – фильм Й. Лантимоса «Бедные-несчастные» (*Poor Things*), который в этом году удостоился четырех статуэток «Оскар» и имел успех у широкой зрительской аудитории.

Наше авторское кино, как правило, претендует на некое глубокое высказывание, на художественное воплощение некой идеи. В начале 2000-х фестивальными жюри были отмечены такие картины, как «Возвращение» (реж. А. Звягинцев, 2003), «Изображая жертву» (реж. К. Серебренников, 2006), «Эйфория» (реж. И. Вырыпаев, 2006), «Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева, 2007), «Юрьев день» (реж. К. Серебренников, 2008), «Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили, 2008), «Кочегар» (реж. А. Балабанов, 2010) и др. По мнению ряда исследователей, авторское кино 2000-х, исполь-

зующее постмодернистские приемы, предлагает новую стилистику, сочетающую реализм и условность¹.

Некоторым особняком среди режиссеров авторского кино стоит Б. Хлебников, в фильмах которого доминирует реалистический подход к драматургическому и визуальному решению фильма. Тем не менее и он склонен через реалистические образы попытаться высказать некую большую идею. Так, в своем последнем фильме «Снегирь» (2023) режиссер решил показать, «что такое русский национальный характер». Вот как он объясняет в интервью, опубликованном в журнале «Сеанс», свой замысел: «Русские часто готовы на подвиг, потому что это прямая и понятная штука, ситуация, в которой надо действовать: закрыть пулемет, взорвать кого-нибудь (например, себя) или спасти кого-то. И это счастье посреди той бессмысленной жизни, которой люди чаще всего живут. Мне кажется, люди не готовы на подвиг вдолгую. На подвиг вкороткую – да, а на длинную приличную жизнь – нет. Это прям наша черта, на мой взгляд. Вокруг этой мысли мы все и построили» [14. С. 323]. То есть перед нами опять фильм, который обладает высокими профессиональными качествами, но, как и все наши авторские фильмы, носит критический и депрессивный характер, что уже давно набило оскомину у широкого зрителя.

В XXI в. культура потребления экранного продукта по сравнению с недавним прошлым значительно изменилась: сегодня можно посмотреть фильм не только в кинозале, но и на экране домашнего кинотеатра, обычного телевизора, на мониторе компьютера и даже на мобильном телефоне. Зритель также стал дифференцированным – по возрасту, по интересам, по вкусам. При этом каждый народ имеет свой особый менталитет и сложившиеся за многие десятилетия эмоциональные, культурные и ценностные установки.

Как можно было видеть, одна из существенных причин утраты постсоветским российским кинематографом коммуникативной привлекательности началась с внедрения Союзом кинематографистов СССР новой «базовой модели киноиндустрии», что в условиях общего кризиса и отсутствия протекционистских мер в отношении отечественного кино привело к результатам, обратным тому, что декларировалось. «Отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка, оказалось один на один с западным кинематографом, который всегда был рыночным и в результате длительной конкурентной борьбы выработал сравнительно эффективные способы овладения внимания зрительских аудиторий» [2. С. 185], отмечает М. Жабский.

Но это лишь один аспект сложной проблемы «Кино и зритель». Главная причина провала кинореформ заключалась в драматическом разрыве между мировоззрением кинематографистов и менталитетом зрителя. Обретя творческую свободу, многие талантливые сценаристы и режиссеры стали заниматься самовыражением, малоинтересным широкой аудитории, тем более что своего рода мейнстримом авторского кино 1990-х и начала 2000-х становится доминирование негативного мировосприятия, уныния и депрессивности, что не характерно ни для русского мировосприятия, ни для традиций национального театра и кино. Одной из существенных причин этого явления стало

¹ Об этом в статье: Познин В.Ф. Особенности стилистики российских арт-фильмов начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 109–123.

стремление творческих работников отринуть ушедшие в прошлое догмы социалистического реализма, характерной чертой которого был социальный оптимизм, вера в будущее и в лучшие свойства человеческой натуры. Это можно определить как своего рода запоздалый ресентимент, сведение счетов с недавним прошлым, когда существовали негласные запреты и ограничения на ряд тем и способы их художественной трактовки.

Что же касается остального потока кинопродукции, дотируемой из госбюджета, то она в основной своей массе, за исключением нескольких работ, в течение 30 лет была представлена малоинтересными как для эстетически подготовленного, так и для обычного зрителя фильмами, которые дистрибьютеры даже не приобретали для проката в кинотеатрах.

Как показывает практика киноиндустрии, творческие студии и продюсерские центры способны существовать экономически в том лишь случае, если основной доход они получают от производства кинолент, ориентированных на массовую аудиторию. К сожалению, новый для России институт продюсерства, за редким исключением, пока что не отвечает этим требованиям. Провозглашенная в проекте новой «базовой модели кинопроизводства» идея самоокупаемости затрат на создание картин на практике обернулась полным провалом: государство вынуждено до сих пор в больших объемах финансировать отечественную киноотрасль. В результате производство фильмов в основной их массе приобрело иждивенческий характер: продюсеры стали заботиться не о том, как вернуть средства, затраченные на производство фильма, а о том, как найти возможность заработать на самом процессе кинопроизводства, и, к сожалению, подобная ситуация сохраняется до сих пор.

В последние два года после принятия в отношении России санкционных мер со стороны Запада засилье в кинотеатрах голливудских картин (их количество в сравнении с попадавшими на экран российскими фильмами в последние годы доходило до 80%), было приостановлено, что дало возможность нескольким отечественным фильмам стать лидерами кинопроката. В основном это картины сказочного и фантазийного характера с использованием всего арсенала современных компьютерных технологий, что отвечает сегодня запросам зрителя в самых разных странах.

К сожалению, фильмов высокого художественного уровня, отвечающих при этом запросам и вкусам отечественного зрителя, пока что немного. Между тем, как констатирует небезосновательно киновед М. Косинова, «российские зрители хотят смотреть кино про Россию, про себя сегодняшних. И понимать, что происходит с ними и со страной. Этот процесс называется самоидентификацией. И когда наше кино начнет вызывать самоидентификацию, его, наверное, вновь можно будет назвать «важнейшим из искусств» [27. С. 54]. То есть речь идет о том, что фильмы высокого художественного уровня, востребованные не только фестивальной, но и широкой зрительской аудиторией, появятся лишь в том случае, если будет преодолен существующий сегодня барьер, разделяющий авторское и зрительское кино.

Список источников

1. *Отечественный кинематограф: стратегия выживания* : науч. докл. / Л. Алова, В. Баскаков, О. Боброва и др. ; рук. и отв. ред. Д. Дондурей ; Науч.-иссл. ин-т киноискусства. М. : НИИ киноискусства, 1991 (1992).

2. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг. М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009.
3. Караваев Д.Л., Фомин В.И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Отчет о научно-исследовательской работе. М. : НИИК ВГИК, 2012. С. 1352.
4. Косинова М.И., Фомин В.И. История российской кинематографии (1968–1991 гг.). М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2023.
5. Летопись российского кино. 1981–1991 / авт. и рук. проекта В.И. Фомин. М. : РООИ «Реабилитация», 2016. 688 с.
6. Медведев А.Н. Только о кино // Искусство кино. 1999. № 8.
7. Эпоха бездарей... Так говорил о нашем времени Алексей Герман, которому 75 // Невское время. 27.05.2021.
8. Брейтман А.С. Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале «нового» кино России) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2004. Т. 4, № 7.
9. Савельева Е.Н., Буденкова В.Е. Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 27.
10. Масленников И.Ф. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб. : ИП Князев (Амаркорд), 2007.
11. Валентин Черных. «...И ничего, кроме правды // Советский экран. 1986. № 5.
12. Пятый съезд кинематографистов СССР, 13–15 мая 1986 года. Стенографический отчет. М. : Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987.
13. Медведев А.Н. Только о кино // Искусство кино. 1999. № 11.
14. Думать о тех, за кого отвечаешь / Интервью с Борисом Хлебниковым // Сеанс. 2023. № 24.
15. Достоевский Ф.М. Собр. соч. : в 15 т. Т. 13. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1988–1996.
16. Безенкова М.В. Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века // Человек и культура. 2019. № 4.
17. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М. : Родина, 2022.
18. Малышев В.С. Дарить надежду или погружать в депрессию? О тенденциях осмысления жизни в современном российском кино // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12, № 2.
19. Гусарова С., Коноплев М. Художественно-концептуальные и компенсаторные функции литературного жанра фэнтези // Наука и образование: Сохраняя прошлое, создаем будущее : сб. ст. VIII Междунар. науч.-практ. конф. 15.03.2017 / под общ. ред. Г. Гуляева. Пенза : МЦНС «Наука и просвещение», 2017.
20. Сахарнова К. «Книга мастеров»: Герои русских сказок в стране Disney. Информационный портал для профессионалов кинобизнеса «Профисinema». URL: <https://www.proficinema.ru/questions-problems/reviews/detail.php?ID=69936> (дата обращения: 15.01.2024).
21. Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайны закулисной войны 1973–1991. М. : Эксмо, 2008.
22. Туманов А.И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Т. 27, № 3. С. 35–49.
23. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. М. : Азбука, 2022.
24. Арабов Ю.Н. «Виртуальная реальность» поглотит кино // Киноведческие записки. 1995. № 28.
25. Меньшов В.В. Судьба протягивает руку. М. : Эксмо, 2023.
26. Стенографический отчет «Обсуждение тематического плана на XII пятилетку. 18 марта 1986 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 37. Д. 28. Л. 117–155.
27. Косинова М.И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Культура и общество. 2014. № 4.

References

1. Alova, L., Baskakov, V., Bobrova, O. et al. (1991/1992) *Otechestvennyy kinematograf: strategiya vyzhivaniya* [Domestic cinema: survival strategy]. Moscow: Research Institute of Cinematography.
2. Zhabskiy, M.I. (2009) *Sotsiokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' 1969–2005 gg.* [Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle of 1969–2005]. Moscow: Kanon+; ROOI "Reabilitatsiya."

3. Karavaev, D.L. & Fomin, V.I. (2012) *Istoriya kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat. Otchet o nauchno-issledovatel'skoy rabote* [History of the film industry in Russia: management, film production, distribution. Report on research work]. Moscow: NIIK VGIK.
4. Kosinova, M.I. & Fomin, V.I. (2023) *Istoriya rossiyskoy kinematografii (1968–1991 gg.)* [History of Russian Cinematography (1968–1991)]. Moscow: Kanon+; ROOI “Reabilitatsiya.”
5. Fomin, V.I. (2016) *Letopis' Rossiyskogo kino. 1981–1991* [Chronicle of Russian Cinema. 1981–1991]. Moscow: ROOI Reabilitatsiya.
6. Medvedev, A.N. (1999) Tol'ko o kino [Only about Cinema]. *Iskusstvo kino*. 8.
7. *Nevskoe vremya*. (2021) Epokha bezdarey... Tak govoril o nashem vremeni Aleksey German, которому 75 [The Era of the Talentless... This is what Alexey German, who is 75, said about our time]. 27th May.
8. Breytman, A.S. (2004) Traditsionnye tsennosti russkoy kul'tury v epokhu postmodernizma (na materiale “novogo” kino Rossii) [Traditional Values of Russian Culture in the Postmodern Era (Based on the “New” Cinema of Russia)]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*. 4(7).
9. Savelieva, E.N. & Budenkova, V.E. (2017) Movie-era collectivism as a mirror of national and cultural identity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/22
10. Dobrotvorskiy, S.N. (2007) Kino, kotoroe my poteryali [Cinema That We Lost]. In: Maslennikov, I.F. *Beyker-strit na Petrogradskoy* [Baker Street on Petrogradskaya]. St. Petersburg: IP Knyazev, (Amarkord).
11. Chernykh, V. (1986) “...I nichego, krome pravdy” [“...And Nothing but the Truth”]. *Sovetskiy ekran*. 5.
12. Union of Cinematographers of the USSR. (1987) *Pyaty s'ezd kinematografistov SSSR, 13–15 maya 1986 goda. Stenograficheskiy otchet* [Fifth Congress of USSR Cinematographers, May 13–15, 1986. Verbatim report]. Moscow: Union of Cinematographers of the USSR. All-Union Bureau of Cinematography Propaganda.
13. Medvedev, A.N. (1999) Tol'ko o kino [Only about Cinema]. *Iskusstvo kino*. 11.
14. Khlebnikov, B. (2023) Dumat' o tekh, za kogo otvechaesh' [Thinking about Those for Whom You Are Responsible]. *Seans*. 24.
15. Dostoevskiy, F.M. (1988–1996) *Sobranie sochineniy v 15 t.* [Collected Works in 15 volumes]. Vol. 13. Leningrad: Nauka.
16. Bezenkova, M.V. (2019) Stanovlenie kanonicheskikh elementov v rossiyskom kinematographe pervogo desyatiletiya XXI veka [Formation of Canonical Elements in Russian Cinema of the First Decade of the 21st Century]. *Chelovek i kul'tura*. 4.
17. Kara-Murza, S.G. (2022) *Manipulyatsiya soznaniem* [Manipulation of Consciousness]. Moscow: Rodina.
18. Malyshev, V.S. (2020) Darit' nadezhdu ili pogruzhat' v depressiyu? O tendentsiyakh osmysleniya zhizni v sovremennom rossiyskom kino [Give hope or plunge into depression? On the trends of understanding life in modern Russian cinema]. *Vestnik VGIK*. 12(2).
19. Gusarova, S. & Konoplev, M. (2017) Khudozhestvenno-kontseptual'nye i kompensatornye funktsii literaturnogo zhanra fentezi [Artistic-conceptual and compensatory functions of the literary genre of fantasy]. In: Gulyaev, G. (ed.) *Nauka i obrazovanie: Sokhranyaya proshloe, sozdaem budushchee* [Science and Education: Preserving the Past, Creating the Future]. Penza: Nauka i prosveshchenie.
20. Sakharnova, K. (n.d.) “Kniga masterov”: Geroi russkikh skazok v strane Disney. *Informatsionnyy portal dlya professionalov kinobiznesa “Proficinema”* [“The Book of Masters”: Heroes of Russian Fairy Tales in the Land of Disney. Information portal for film business professionals “Proficinema”]. [Online] Available from: <https://www.proficinema.ru/questions-problems/reviews/detail.php?ID=69936> (Accessed: 15th January 2024).
21. Razzakov, F.I. *Gibel' sovetskogo kino. Tayny zakulisnoy voyny 1973–1991* [The Death of Soviet Cinema. Secrets of the Behind-the-Scenes War of 1973–1991]. Moscow: Eksmo.
22. Tumanov, A.I. (2021) Otechestvennyy kinematograf i ego znachenie v formirovanii natsional'noy identichnosti [Domestic Cinema and Its Significance in the Formation of National Identity]. *Nauka. Kul'tura. Obschestvo*. 27(3). pp. 35–49.
23. Huizinga, J. (2022) *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy* [Homo Ludens, Man the Player]. Moscow: Azbuka.
24. Arabov, Yu.N. (1995) “Virtual'naya real'nost'” poglotit kino [“Virtual reality” will absorb cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*. 28.

25. Menshov, V.V. (2023) *Sud'ba protyagivaet ruku* [Destiny Extends a Hand]. Moscow: Eksmo.

26. Anon. (1986) *Stenograficheskiy otchet "Obsuzhdenie tematicheskogo plana na XII pyatiletku. 18 marta 1986 goda"* [Verbatim report "Discussion of the thematic plan for the 12th five-year plan. March 18, 1986]. TsGALI SPb. Fund 257. List 37. File 28. pp. 117–155.

27. Kosinova, M.I. (2014) *Istoriya vzaimootnosheniy otechestvennogo kinematografa so zritel'skoy auditoriey* [History of the relationship between domestic cinema and the audience]. *Kul'tura i obshchestvo*. 4.

Сведения об авторе:

Познин В.Ф. – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: poznin @ mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Poznin V.F. – Russian Institute of Art History (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: poznin @ mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.04.2024;
одобрена после рецензирования 28.04.2024; принята к публикации 15.05.2025.*

*The article was submitted 11.04.2024;
approved after reviewing 28.04.2024; accepted for publication 15.05.2025.*