

ИССЛЕДОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ В ГРАЖДАНСКОМ ОБЩЕСТВЕ

DOI 10.19181/nko.2021.27.3.4
УДК 316.74:791.4

А. И. Туманов^{1,2}

¹ Институт социально-политических исследований ФНИСЦ РАН.

² Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания.
Москва, Россия.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ¹

Аннотация. Статья рассматривает аспекты взаимосвязи национальной идентичности и произведений искусства с точки зрения кинематографа, как одного из самых массовых и популярных видов искусства нашего времени. Рассматривается кинематограф США, СССР и современной России. На примере разных направлений кино этих стран прослеживается то, как в фильмах того или иного временного периода находят отражение настроения, взгляды и ценности эпохи, в которую создавалась картина. Таким образом фильмы становятся визуальными маркерами современности, что позволяет последующим поколениям находить связь со своим прошлым, а это является важной частью процесса формирования национальной идентичности.

Описано отличие голливудского консервативного кинематографа 40-х и 50-х годов от американского кино так называемого Нового Голливуда 60-х и 70-х годов XX века, характеризующегося большей смелостью и откровенностью в раскрытии определенных тем и проблем. Также автор рассказывает о возвращении Голливуда к традиционным ценностям в восьмидесятые годы, в период, когда президентом Соединенных Штатов был Рональд Рейган. Помимо этого, в пример приводится разница в настроении и атмосфере советских фильмов «оттепели» и периода застоя.

В работе затронута проблема несостоятельности современного российского кинематографа по сравнению с советским в отношении места в массовом сознании россиян и его культурной значимости. Автор пишет о том, как недостатки государственного управления современной российской индустрии препятствуют созданию большего количества фильмов, способных положительно повлиять на формирование национальной идентичности.

Ключевые слова: Голливуд, идеология, культурная политика, национальная идентичность, российская киноиндустрия, советский кинематограф.

Для цитирования: Туманов А.И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Том 27, № 3. С. 35–49. DOI: 10.19181/nko.2021.27.3.4

Введение. В данной статье мы будем исходить из определения, что национальная идентичность – это чувство нации как связанного целого, обладающего собственными традициями, культурой и языком [1, с. 454]. При этом нацио-

¹ Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного автором в рамках научно-методологического семинара «Россия перед социальной развилкой: риски политического выбора» (ИСПИ ФНИСЦ РАН, 19 мая 2021, г. Москва).

нальная идентичность не является чертой, которая дается человеку с рождения. Ее формирование – процесс, который может длиться на протяжении всей жизни. Национальная идентичность имеет большое значение в обеспечении целостности общества и устойчивости государства. В её формировании и закреплении большое значение имеет создание нацией повествования о себе [2]. В создании такого повествования ключевую роль играет история – исторические события, которые становятся ключевыми в становлении нации, и исторические персонажи, вбирающие в себя те черты, которые кажутся нам как представителям нации наиболее ценными.

Не менее важной составляющей в формировании такого нарратива являются памятники искусства. Они становятся не только символами, с которыми ассоциируются ценности нации, но и визуальными маркерами той или иной эпохи [1]. Памятники искусства создаются не в вакууме, а впитывают в себя настроение своего времени и являются его отражением – философских, политических, религиозных воззрений, размышлений представителей конкретной эпохи. Глядя на фрески Микеланджело, мы узнаем не только идеал красоты великого художника, но знакомимся с представлениями о прекрасном, о благодетели человека Ренессанса в целом, а значит можем сформировать впечатление о мировоззрении эпохи Возрождения лишь при взгляде на Сикстинскую капеллу, минуя изучение трудов таких мыслителей Ренессанса, как Фичино и Манетти.

Произведения искусства обеспечивают связь с прошлым. Помогают нам осмыслить и сформулировать представления о том, что переживали и о чем думали наши предки [2]. Подобного рода рефлексия – ключевой элемент фундамента национальной идентичности.

Есть несколько причин, по которым из всех видов искусства, именно кинематограф достоин пристального рассмотрения в качестве явления, формирующего национальную идентичность и способного дать представление об обществе и стране в определённую эпоху. Кино интересно тем, что в отличие от живописи, скульптуры, литературы создается коллективно, являясь не только произведением, которое творит съёмочная группа, но продуктом киноиндустрии, диктующей свои условия.

Так как фильм – это не только произведение искусства, но и явление по своей природе коммерческое – важным элементом при создании кинопроекта становится прогнозирование зрительских ожиданий, поддержка интереса аудитории, актуальность выбранной темы и затронутых вопросов. Таким образом, анализируя те ценности и установки, которые транслируются через фильмы конкретного периода, можно узнать, что в то время считалось актуальным и важным.

Кинематограф также достоин более пристального рассмотрения как инструмент формирования национальной идентичности в силу того, что является самым массовым и популярным современным видом искусства, способным транслировать определенные ценностные установки максимально широкой аудитории, что издавна делало кино популярным средством пропаганды [3].

Как пишет один из ведущих отечественных ученых, работающих в сфере социологии кино, Михаил Жабский: «кинопроцесс есть сплав искусства, пропаганды, духовной жизни масс, массовой коммуникации и экономики» [4, с. 187]. И в разные периоды истории меняются компоненты этого сплава, выходящие на первый план. После революции в 1917 году перед советскими кинематографистами встали задачи донесения до масс идеалов социализма, просвещения население, большая часть которого оставалась неграмотной, и в целом пере-

страивание идентичности кинозрителя, предлагая ему новые ролевые модели: пролетарию – советского рабочего, крестьянину – колхозника [5, с. 76]. И уже совсем другие стояли задачи перед индустрией в девяностые годы, когда с распадом СССР рухнул и отечественный кинорынок. Пока частные предприниматели вкладывали деньги в строительство современных кинотеатров, кинематографисты искали способы не уступить хлынувшему в страну зарубежному кинопродукту. Вместо пропагандистской составляющей кино, вперед вышла коммерческая. И сейчас, когда отечественная киноиндустрия вышла из кризиса, который претерпевала два десятилетия назад, можно обратить внимание на совмещение разных аспектов кинематографа: эстетического, идеологического, коммерческого и социального.

Методы. Для того, чтобы отразить взаимосвязь национальной идентичности и кинематографа, а также проследить за влиянием общественной обстановки на кино, обратим внимание на киноиндустрии двух стран, которые представляют особый интерес сразу по нескольким причинам.

Во-первых, рассмотрим кинематограф США как самый развитый и коммерчески успешный, а также интересный с точки зрения его отличий и сходства с кинематографом СССР и современной России. Один из самых важных аспектов в сравнении американского и российского кино – это участие государства. В случае отечественного кинематографа мы можем говорить о высокой степени участия государства в киноиндустрии, особенно в советский период, когда все этапы создания фильма – от съемок до проката – финансировались и так или иначе контролировались государством. В современном российском кинематографе также есть доля государственного участия в управлении киноиндустрией. Прежде всего это выражается в субсидировании отечественных кинопроектов Министерством культуры РФ.

Укрепление национальной идентичности является приоритетным для государства и властей, так как она консолидирует общество и служит одним из гарантов территориальной целостности. Поэтому формирование национальной идентичности является одним из важнейших направлений культурной политики, а стимулирование производства фильмов, способных положительно на это формирование повлиять, становится частью государственной повестки.

Но если мы предполагаем, что инициатива создания кино, формирующего национальную идентичность, главным образом исходит от государства, то как обстоят дела с подобного рода фильмами в США, где роль государства в киноиндустрии минимальна? Снимают ли там картины, способные как-то повлиять на национальную идентичность, а если да, то от кого идет эта инициатива, какие именно это фильмы и в чем именно их взаимосвязь с национальной идентичностью? Для ответа на эти вопросы будет использована научная и публицистическая литература, посвященная истории Голливуда, в частности, труды Питера Бискинда, Джима Ховермана, Сэмюэля Уоссона, Роберта Скларра и Михаила Трофименкова.

Для анализа советского кинематографа и его связи с политической и общественной обстановкой в стране обратимся к работам Неи Зоркой, Григория Александрова, Евгения Марголита, Андрея Щербенка и Юрия Горячева.

Также в работе использованы статьи и книги отечественных исследователей, изучающих социологию кино. В частности труды Михаила Жабского, Кирилла Тарасова, Марины Косиновой, Александра Шеремета, Кристины Воробьевой и др. Вышеперечисленные работы среди прочего описывают, как в разные пери-

оды истории менялся взгляд на отечественный кинематограф: на его функции, ценность для общества, – какие трансформации переживало кино как предмет социологического исследования. Для анализа современного кинематографа использованы также сайты, посвященные кинобизнесу: базы данных со статистикой кассовых сборов, позволяющих делать выводы о популярности и успехе того или иного кинопроекта, что, в какой-то степени, может говорить о его значимости для популярной культуры и месте этого фильма в массовом сознании. Впрочем, последние категории трудно поддаются измерению, особенно когда речь касается лент, вышедших в последние годы: об их месте в истории и влиянии на культуру и национальную идентичность можно с уверенностью говорить лишь по прошествии времени. Тем не менее, некоторое общее представление вполне могут дать специализированные сайты, такие как «Кинопоиск», собирающие статистику запросов по тому или иному фильму, а также зрительский рейтинг.

Результаты. Большую часть XX-ого века двумя ведущими в мире индустриями кино были советская и голливудская. Авангардный кинематограф СССР сделал многое для того, чтобы вывести киноязык на новый уровень [6]. Фильмы Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Александра Довженко и Всеволода Пудовкина изучали и продолжают изучать в киношколах за рубежом. После 20-х – 30-х годов советский кинематограф стал менее заметным на мировой арене за исключением некоторых фильмов, получивших престижные кинонаграды, ставших кассовыми хитами или прогремевших на крупных международных фестивалях. К примеру, «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Война и мир» Сергея Бондарчука, «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова. Тем не менее, внутри страны советский кинематограф был популярным и преуспевающим, во многом похожим на любую другую развитую киноиндустрию мира со своими звёздами, ведущими режиссерами, погоней за успехом в прокате и признанием зрителей [7]. Главная особенность советского кинематографа – его включенность в командно-административную экономику, участие государства в разных стадиях разработки кинопроекта как в форме финансирования, так и в виде контроля за съёмочным процессом, проверка цензурными органами уже снятого материала, государственное субсидирование кинофикации и кинопроката [3]. Таким образом для власти кинематограф становился инструментом просвещения и пропаганды, позволяющим среди прочего формировать положительный образ руководства, распространять коммунистическую и социалистическую идеологию и, как это было в некоторых фильмах 30-х годов – в частности в лентах «На границе» Александра Иванова и «Трактористы» Ивана Пырьева – готовить население к возможной войне [7].

В США, где участие государства на кинорынке минимально, а с советской цензурой можно было бы сравнить разве что кодекс Хейса (принятый в 1934 году и переставший быть актуальным в 1968), который, кстати, создали в Голливуде как раз для того, чтобы избежать государственной цензуры и регулирования со стороны властей [8]. Тем не менее и без государственного управления кинематографом трансляция определенных ценностей в американском кино всегда присутствовала. Через голливудские фильмы разных эпох можно выделить магистральные темы и формы их раскрытия, которые демонстрируют ход мышления американского общества в определённое время [9]. Возьмём, к примеру, отличие Золотого Голливуда 30-х – 50-х годов от Нового Голливуда 60-х, 70-х. Золотому Голливуду было свойственно четкое жанровое разграни-

чение, очевидное разделение персонажей на положительных и отрицательных даже в нуарах, которым всегда была присуща большая терпимость к оттенкам серого, когда дело касалось морали [10]. Типичные герои Золотого Голливуда – отважные полицейские, благородные ковбои, мужественные солдаты, семьянины, стремящиеся к финансовому благополучию для своих родных [11]. На смену им приходят герои Нового Голливуда, режиссёры и продюсеры которого пережили Вьетнам, борьбу за социальное равенство, Уотергейтский скандал. Героями фильмов 60-х – 70-х годов становятся бунтари, которые так или иначе борются с истеблишментом, нормами, которые устоялись в американском обществе [12]. Это и романтизированные преступники и маргиналы в «Бонни и Клайде» Артура Пенна и «Беспечном Ездоке» Денниса Хоппера, журналисты, которые не боятся преследований и угроз нечистых на руку политиков в триллерах Алана Дж. Пакулы «Заговор Параллак» и «Вся президентская рать». Полицейские из однозначных героев становятся или антигероями, как во «Французском связном» Уильяма Фридкина, или борцами с пороками системы, в которой они сами работают, как в «Серпико» Сидни Люмета.

Фильмы Нового Голливуда становятся более остросоциальными, политизированными, едкими, им уже несвойственен оптимизм многих фильмов Старого Голливуда, как, например, в картинах Фрэнка Капры. В фильмах 70-х годов очевидно разочарование в традиционных американских ценностях, так называемой американской мечте, кризис доверия к власти [10]. Шедевры Нового Голливуда – первые две части трилогии «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы – это не простые криминальные фильмы о противостоянии преступников и полицейских, а криминальная сага, в центре которой вопрос: как так получилось, что мафия в США – это институт, принимающий участие в политической и экономической жизни страны, а к гангстерам за правосудием готовы обращаться также, как к полицейскими?

На смену Новому Голливуду приходит следующая эпоха, переход к которой прекрасно демонстрирует франшиза о Рэмбо. Если первый фильм в серии «Первая кровь» Джерри Голдсмита ещё сохраняет традиции Нового Голливуда, и главным злодеем там становится американский шериф, то в последующих двух лентах, снятых Джорджем Косматосом и Джерри Голдсмитом в период рейгановской Америки и нового обострения Холодной войны, антагонисты – это бойцы национального фронта освобождения Южного Вьетнама и советские солдаты [13].

Голливудское кино восьмидесятых в целом становится более склонным к черно-белому мышлению, разделению на «мы» и «они», хороших и плохих. Мейнстримовые фильмы этого периода нацелены на удовлетворение аппетита аудитории к зрелищам и так называемым «большим» эмоциям – триумфу, гордости. Ключевыми жанрами становятся боевики, спортивные драмы, комедии, а герои все чаще стремятся не к борьбе с истеблишментом или социальной справедливости, а включаются в погоню за свое место внутри системы. Цель протагонистов голливудских фильмов восьмидесятых не коллективные, а личные успехи и достижения – будь то финансовые, романтические, карьерные или спортивные [10].

Именно в 1980-х годах начинается новая волна экспансии Голливуда на зарубежные кинорынки, и США с помощью своих фильмов создают себе образ страны возможностей и капиталистического рая, где достичь успеха может любой [14].

Подобное разделение мы можем наблюдать и в кино СССР. Киноведы выделяют в истории отечественного кинематографа такие периоды, как послевоенное малокартинье, оттепельное кино, фильмы морального беспокойства, рас-

пространившиеся в эпоху застоя [15]. Если в период малокартинья типичными жанрами были биография и исторические драмы, то авторы оттепельного кино были склонны работать в лирических комедиях, мелодрамах – кинематографисты обращаются к личным, камерным историям, интроспекции. Георгий Данелия снимает программный оттепельный фильм «Я шагаю по Москве», легкий, оптимистичный, жизнерадостный [16], а в 70-ые тот же Данелия снимает типичную киноленту морального беспокойства «Афоню», где главные герои уже не юноши и девушки, которые с надеждой смотрят на будущее, а взрослые люди, большая часть из которых полны разочарования, сомнений и горечи [17].

Особый интерес представляет то, как на историю развития кинематографа СССР, смотрят специалисты, которые занимаются социологией кино. Если для искусствоведа важно содержание фильмов, снимавшихся в тот или иной период, какие формальные особенности их объединяли, сквозные темы, художественные приёмы, то для социологов не менее важен исторический контекст, взаимоотношения кинематографа со зрителем, значение кино как общественного явления, с одной стороны потакающего зрительским вкусам, с другой – его формирующим [18].

Например, Марина Косинова отмечает, как в Великую Отечественную возрастает значение кино и как средства массовой информации, и как развлечения. Исследовательница пишет о том, как граждане шли в кино ради того, чтобы посмотреть военные киножурналы и узнать, что происходит на фронте, но при этом популярность набирали и художественные ленты в легких жанрах, в частности спросом пользовались музыкальные фильмы [19].

В то же самое время многие специалисты по социологии кино отмечают, как, начиная с 1920-х годов, обретя полный контроль над кинорынком, советская власть специально «сужает» кинорепертуар, ограничивает жанровое и тематическое разнообразие фильмов, не только, чтобы внушать и прививать зрителю определенные идеи и ценности, но вообще с целью перестроить зрительское восприятие под морализаторский, воспитательный уклон фильмов. Таким образом люди сами начинали ожидать от фильмов определенных нравственных уроков, наставлений, морали. «Поучительная» составляющая сохранялась в фильмах и в сороковых, и в какой-то степени усилилась в послевоенный период малокартинья, когда на первый план вышли грандиозные фильмы о великих подвигах и свершениях прошлого, а главными героями кинолент стали монументальные исторические фигуры. В связи с обострением в отношениях между СССР и Западом, а также множеством трудностей внутри страны, авторам сверху была задача сделать еще больший уклон на воспитание зрителя, а образцы для подражания искать среди великих. Яркие примеры кино малокартинья: «Алишер Навои» Камила Ярматова и «Академик Иван Павлов» Григория Рошалья.

Если для современного зрителя тенденция нравовоспитания многих советских фильмов может показаться наивной и смешной, для прошлых поколений это выглядело иначе. Тем более, сильная советская школа кино создавала мастеров, которые могли талантливо сочетать воспитательную и пропагандистскую составляющую кино с развлекательной, обогатив фонд отечественного кино настоящими шедеврами.

Как бы то ни было, значительная часть исследователей кино, независимо от сферы их интересов, будь то социология, искусствознание, экономика или культурология, находят, что в оттепель советское кино расцветает в полную силу. И дело не только в рекордной посещаемости кинотеатров, достигающей

4 млрд. зрителей, но и в жанровом и тематическом разнообразии фильмов, некотором ослаблении контроля со стороны цензурных органов (один из знаковых фильмов оттепели «Застава Ильича» Марлена Хуциева все равно смог выйти в прокат только с купюрами, а некоторые другие выдающиеся картины, снятые в тот период, например, «Комиссар» Александра Аскольдова смогли увидеть свет только спустя десятилетия), что дало авторам большую творческую свободу самовыражения.

Косинова отмечает: «В конце 1950 – начале 1960-х годов жанрово-тематический диапазон советского кинематографа значительно расширился. С одной стороны, кинематографисты обратили взгляд в прошлое, к традиции 1930-х годов, когда удачное сочетание лирического, эпического и эксцентрического начал давало блестящий результат. От предшествующего периода (малокартинья – прим. автора) «оттепельное» кино унаследовало традицию четкого разделения на жанрово-тематические пласты: военный, историко-революционный, колхозный, производственный и т. д.» [20].

Именно поэтому многие социологи кино сходятся во мнении, что кино «оттепели» – это своего рода идеал, к которому должен стремиться современный отечественный кинематограф, сочетая коммерческое с нравственным, развлекательное с воспитательным.

Гораздо менее позитивно исследователи относятся к успехам кино периода застоя. Эта эпоха для кинематографа стала не только синонимична с фильмами морального беспокойства, о которых было упомянуто ранее. Застой еще и отметился дальнейшим расцветом зрительского кино. Именно тогда были сняты многие фильмы, которые до сих пор с упоением смотрят и пересматривают зрители сейчас, например, комедии Леонида Гайдая «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию», фильмы Эльдара Рязанова «Невероятные приключения итальянцев в России», «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» и «Служебный роман». Проблема заключалась в том, что в эпоху застоя Госкино был задуман проект тематического планирования кинопроектов, по которому фильмы разделялись на определенные жанры и каждый из них следовало «отработать». Ориентироваться при этом следовало на зарубежные образцы [21]. При этом в советском прокате увеличивалось количество иностранного кино, которое постепенно вытеснило отечественное. Подражание зарубежному кинематографу ситуацию не исправило. Развлекательную функцию стало эффективнее выполнять телевидение, а впереди была перестройка: кинематографисты получили практически полную свободу и начали ставить все более трансгрессивные фильмы, которые скорее отталкивали, а не привлекали зрителя. Постановщики пытались еще больше подражать западным фильмам, а вскоре в страну хлынула и видеопродукция из-за рубежа, – посещаемость кинотеатров продолжала неуклонно падать вплоть до распада СССР.

Советская киноиндустрия в целом, имея ряд существенных недостатков, включая не всегда налаженную, а в какие-то периоды вовсе неэффективную работу государственных органов, ответственных за управление кинематографом, имела развитую инфраструктуру, которая давала авторам значительные преимущества [6]. Это один из главных факторов того, что именно советское кино является такой важной частью нашего культурного кода. Цитаты из советских фильмов становятся расхожими, превращаясь в крылатые фразы, звезды советского кино для многих до сих пор остаются кумирами, композиции и песни из

множества фильмов СССР знают миллионы, а целая россыпь персонажей советского кинематографа признаны культовыми.

В то же время можно подвергнуть сомнению, что такие слова применимы к современному российскому кино. Отечественный кинематограф безусловно пострадал от распада Советского Союза, ведь в то же время полностью развалилась и инфраструктура советской киноиндустрии. Оживление на российском кинорынке наступило в первой половине нулевых. А отечественные блокбастеры снова начинают появляться только к середине двухтысячных [22]. Сейчас отечественные фильмы на российском кинорынке стабильно собирают хорошую кассу и выбиваются в лидеры проката. Но есть ли у современного отечественного кино былое влияние на массовое сознание? Станут ли современные российские фильмы частью нашего культурного кода? Останутся ли образы, которые создают отечественные кинематографисты в нашей памяти? Проблема в том, что создавая так называемое патриотическое кино, например, на военную тематику, современные кинематографисты склонны злоупотреблять заимствованиями из зарубежного киноязыка.

Возьмём, к примеру, прогремевший в прокате в 2019 году военный блокбастер «Т-34» Алексея Сидорова: фильм повествует о подвиге советских солдат, но киноязык, который при этом используют создатели, голливудский – лощеная картинка, во главе угла ставятся зрелища и спецэффекты. Драматургия также больше похожа на драматургию большого голливудского кино. Перейдем к другим заметным премьерам последних лет – «Легенда номер 17» Николая Лебедева и «Движение вверх» Антона Мегердичева – тоже фильмы о подвигах советского прошлого, уже не военных, а спортивных, и та же ситуация – история наша, а оформление в традициях голливудского кино, на этот раз типичных для 80-х американских спортивных драм [13]. Подобные патриотические блокбастеры – определенно имеют место быть, ведь они рассказывают о нашем прошлом привычным современному российскому зрителю языком Голливуда, привлекательным, в частности, и для молодёжи. Но потеря самобытности современного массового отечественного кинематографа, его вторичность по отношению к фильмам зарубежным, мешают современному российскому кино быть более эффективным инструментом формирования национальной идентичности.

Более того, гламуризация, ретуширование прошлого и адаптация настоящего под реалии, заимствованные из западного кинематографа (добавление с помощью компьютерной графики небоскребов, чтобы сделать Москву больше похожей на Нью-Йорк, как в фильме «Тот еще Карлосон!» Сарика Андреасяна, копирование декораций из зарубежных ситкомов для их российских ремейков, как в «Моей прекрасной няне» и в «Счастливы вместе»), создает примерно те же проблемы, что возникают при условиях, когда отечественные зрители, особенно младшего возраста, сталкиваются с абсолютным доминированием иностранного продукта в кино и на телевидении. В их сознании складывается картина мира, отличная от той, в которой они существуют. Именно поэтому, например, некоторые дети приходят в недоумение, когда у них школе нет личных шкафчиков. То есть кинематограф больше не воссоздает национальную картину мира, а это очень важная функция кино, осуществляющая помимо прочего первичную социализацию ребенка [23].

Доказать несостоятельность современного российского кино по сравнению с советским в отношении формирования национальной картины мира и национальной идентичности представляется затруднительным, как, например, слож-

но измерить место того или иного предмета искусства в массовом сознании. На бытовом уровне мы, конечно, можем знать, например, как отличается культурное значение комедий Леонида Гайдая 60-х, 70-х, по сравнению с современными фильмами того же жанра, вроде кинолент таких франшиз, как «Любовь в большом городе», «Елки» или «Бабушка легкого поведения» – какими бы они ни были успешными в прокате. Действительно, кассовые сборы – это те немногие статистические данные, которые могут приводиться в дискурсе о кино вне оценочных рассуждений. Но результаты проката скорее являются количественными показателями, которые меньше говорят о влиянии фильма на массовое сознание, а больше об успехе маркетологов и прокатчиков. Тогда как зрительские рейтинги могут дать более полную картину о месте той или иной киноленты в популярной культуре.

Если брать за образец топ фильмов, составленных по оценкам на самом популярном в России сайте, посвященном кино, – «Кинопоиске», – можно увидеть такую картину: из всех 250 кинолент, которые входят в рейтинг, только шесть сняты после распада СССР. Половина из них при этом поставлены одним режиссером Алексеем Балабановым. Тогда как советских фильмов в этом же списке – 32, то есть в пять с лишним раз больше².

Из шести современных российских фильмов, которые попали в топ «Кинопоиска» только два можно в какой-то степени причислить к массовому, зрительскому кино в традиционном смысле: это «Брестская крепость» Александра Котта, который посвящен Великой Отечественной, и «Доктор Лиза» Оксаны Карас – биографическая драма об одном дне из жизни известной благотворительницы Елизаветы Глинки. При этом ни тот ни другой не совсем вписываются в рамки современного российского блокбастера с его большим вниманием к спецэффектам, зрелищам и со своего рода драматизированной, преувеличенной патристичностью. Остальные ленты – «Брат», «Брат 2», «Война» Алексея Балабанова и «Дурак» Дмитрия Быкова – относятся к авторскому кино, которое охотнее обращается к проблемам и конфликтам, существующим в российском обществе в данный момент. Только такие фильмы в большинстве своем не доходят до широкого зрителя иногда из-за отсутствия поддержки в прокате, а порой из-за того, что встречают бурную и негативную реакцию, порицание со стороны общественности и – в некоторых случаях – чиновников. Примером этому может служить фильм «Левиафан» Андрея Звягинцева, который ругали за сгущение красок и даже за русофобию. Тем не менее то, что он нашел своих и критиков, и защитников, вызвал бурное обсуждение и заставил обратить внимание на некоторые негативные явления в современном российском обществе, делает этот фильм ценным и как произведение искусства, и как публицистическое высказывание.

Современное российское кинопроизводство во многом опирается на государственную поддержку. «Левиафан» также был снят при поддержке Министерства культуры, но уже следующий фильм Звягинцева «Нелюб» – нет. Во многом именно в надежде получить государственные субсидии, современные кинематографисты не обращаются к острым или неудобным темам, а создают или нейтральные, аполитические картины, жанровые блокбастеры, или снимают патристическое кино в духе тех фильмов, которые в этой статье уже упоминались. Во многом именно поэтому мы наблюдаем уход кинематографистов в стриминговые сервисы, где сейчас выходят многие проекты на остросо-

² 250 лучших фильмов // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/lists/top250/> (дата обращения 20.07.2021).

циальные и более смелые темы. Только охват и информационную поддержку, которую получают подобные проекты, редко сравнится с фильмами, выходящими в широкий прокат.

О том, что актуальность выбранной темы коррелирует с посещаемостью и успехом ленты, в своей работе пишет социолог Ксения Воробьева, приводя параллель между ситуацией, сложившейся на кинорынке в 2010 году и результатами опросов советских социологов, которые пытались вывести формулу успеха для фильма в прокате, учитывая растущую конкуренцию с телевидением. Обращая внимание на то, что со временем конкуренция стала еще более жесткой за счет интернета, исследовательница пишет: «...у кинематографа формула успеха многогранная, комплексная: новый фильм, его высокие идейно-художественные достоинства, зрелищность, современная тематика, действенная реклама...» [24, с. 77]. Из приведенных факторов успеха кинопроекта, пользуясь информацией о выходящих в последние годы российских блокбастерах, можно заключить: зрелищность и действенная реклама и вправду могут помочь добиться успеха в кинопрокате. Это мы видим на примере лидеров проката в 2019 и 2018 году «Т-34» Алексея Сидорова (\$36 млн в России, первое место по сборам в РФ в 2019 году³) и «Движение вверх» Антона Мегердичева (\$53 млн в России, первое место по сборам в РФ в 2018 году)⁴. Но при этом, чтобы заполучить зрительскую любовь и оставить большой след в популярной культуре массивной рекламной кампании и зрелищности недостаточно, судя по посредственным зрительским рейтингам у обеих лент: у картины Сидорова – 6.7 из 10⁵, а у фильма Мегердичева – 7.4⁶. Для того, чтобы оставить большой след нужно что-то еще, возможно, идейно-художественные достоинства и современная тематика ими и являются.

Любопытным примером в этом плане стал фильм Клима Шипенко «Холоп», попавший на первое место по кассовым сборам в России в 2020 году. При не очень высоком зрительском рейтинге – 6.8⁷, эта комедия об избалованном сыне олигарха, которого перевоспитывают, с помощью актеров окупнув его в реалии феодального прошлого и заставив примерить на себя роль представителя низшего сословия, стала настолько популярной, что права на ремейки «Холопа» купили семь стран. Кроме массивной рекламной кампании, такой ажиотаж вокруг картины, где практически нет звезд кино, нет спецэффектов, батальных сцен, можно объяснить еще и актуальностью выбранной темы поиска социальной справедливости в обществе, где часть населения, настолько богаче остальной, что чувствует себя безнаказанной, эта прослойка уверена, что она над законом. А так как с этой проблемой встречаются не только в России, закономерно, что права на съемки своей версии этой истории приобрели сразу несколько зарубежных кинокомпаний.

Вопрос о создании большего количества фильмов, где затрагиваются наиболее актуальные для сегодняшнего проблемы, остро стоит в разрезе националь-

³ Итоги кинопроката в 2019 году // Фонд кино. URL: <http://www.fond-kino.ru/news/itogi-kinoprokata-v-2019-godu> (дата обращения 29.07.2021).

⁴ Итоги кинопроката в 2018 году // Фонд кино. URL: <http://www.fond-kino.ru/news/itogi-kinoprokata-v-2018-godu> (дата обращения 29.07.2021).

⁵ Страница фильма «Т-34» // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/930878/> (дата обращения 29.07.2021).

⁶ Страница фильма «Движение вверх» // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840817/> (дата обращения 29.07.2021).

⁷ Страница фильма «Холоп» // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1183582/> (дата обращения 29.07.2021).

ной идентичности, потому что для её формирования полезно не только налаживать связь с прошлым своей страны, но и посмотреть со стороны на современное общество, самих себя. Поэтому поддержка такого кино, которое не боится обращаться к острым и актуальным темам и проблемам, может быть одним из приоритетных направлений государственной политики в сфере культуры.

Обсуждение. В используемых для написания данной статьи источниках авторы пишут о том, как кино отражает ту эпоху, в которую оно создается. В частности, в работах Джима Ховермана «Армия призраков. Американское кино и создание холодной войны» и «Порадуй меня». Культура кино в эпоху Рейгана» говорится о том, как фильмы зависели от политической повестки и общественных настроений в 50-х и 80-х годах. И хотя ни в одной из перечисленных работ напрямую не затрагивается тема роли кинематографа в формировании национальной идентичности, но в нескольких исследованиях прослеживается идея, что кино способно не только кристаллизовать современность, но и может влиять на способ мышления зрителя, транслируя и закрепляя определенные ценности и установки, которые затем становятся характерными чертами кинематографа того или иного периода. В случае Золотого Голливуда – это традиционные, консервативные ценности фильмов 30-х – 50-х, вполне коррелирующие с настроениями американского «молчаливого поколения» людей, родившихся 20-х – 30-х годах. Тогда как кино 60-х и 70-х впитало в себя подъем контркультуры, борьбы за гражданские права, желание молодежи изменить мир вокруг себя. В 80-ые же с приходом к власти консерватора Рональда Рейгана общественные настроения снова приняли правый уклон, и традиционные ценности стали более актуальными, чем прогрессивные и революционные идеи, распространившиеся среди молодежи в предыдущие два десятилетия.

Такой же губкой для впитывания общественных настроений всегда был отечественный кинематограф. Без этой способности быть отражением времени кино не может играть роль инструмента формирования национальной идентичности. Поэтому в статье поставлено под сомнение, что нынешние хоть и популярные в прокате блокбастеры могут быть эффективным инструментом формирования национальной идентичности, так как они слишком абстрагированы от актуальных проблем и конфликтов современности, а прошлое превращают в материал чисто зрительского кино, где создатели играют на эмоциях и редко говорят о чем-то важном и осмысленном.

Трудной задачей представляется подкрепить это утверждение конкретными данными. Здесь в качестве аргументов приводятся зрительский рейтинг на сайте «Кинопоиск», а также авторский анализ выведенных как примеры фильмов, подкрепленный отзывами кинокритиков и анализом исследователей. Для того, чтобы иметь полное представление о том, могут ли современные отечественные фильмы быть эффективным инструментом формирования национальной идентичности нужны другие эмпирические данные. В частности, необходимо провести опрос людей из разных возрастных групп о том, как какие отечественные фильмы они считают важными для формирования разных аспектов личности, в том числе и национальной идентичности, как часто они смотрят советское и российское кино, какие картины они считают важными для культуры.

Выводы. Проанализировав несколько периодов из двух крупных киноиндустрий мира – американской и отечественной – похожих по степени развитости и полярно противоположных по той политической и общественной среде, в которых они развивались, можно прийти к выводу, что с участием или без участия

власти кино не может не транслировать ценностные установки, характерные для той страны, где оно создается. При этом кинематограф как оказывается под влиянием общественной среды, так и сам на неё влияет.

Таким образом кино наиболее полно выполняет функцию того самого визуального маркера, памятника искусства, с помощью которого общество создает нарратив о себе, что является центральным процессом формирования национальной идентичности. Более того, вбирая в себя другие виды искусства, являясь аудиовизуальным медиа, привлекательным и популярным среди значительного количества населения вне зависимости от возраста, социального статуса и образования, кино имеет большой потенциал как инструмент формирования национальной идентичности. Среди всех видов искусства, возможно, именно кинематограф сейчас является самым актуальным в этом отношении.

Впрочем, когда дело касается отечественной киноиндустрии, мы встречаем ряд препятствий, которые не дают этому потенциалу раскрыться. Несмотря на то, что отечественное кино сейчас весьма жизнеспособно в коммерческом плане и достаточно развито как индустрия, современные фильмы, хоть и успешные в прокате, не имеют большого влияния на популярную культуру, так как во многом их можно назвать вторичными по отношению к аналогичным зарубежным картинам, а также поверхностными, когда дело касается затронутых в них тем и проблем. В то же самое время создание более серьезных фильмов, где свое отражение находят острые для современного общества конфликты, редко поддерживается государством, а ещё реже выходит в широкий прокат, и находит своего зрителя скорее среди критиков, а не у массового зрителя. При этом утверждение, что такого рода фильмы массе не интересны, весьма опрометчиво, стоит вспомнить о народной популярности многих советских кинолент, а также таких современных российских фильмов, как картины Алексея Балабанова.

Но, чтобы понять, какие именно фильмы могут иметь наибольшее влияние на национальную идентичность, необходимы дальнейшие исследования, в которых будут среди прочего использованы методы анкетирования и социального опроса.

Библиографический список

1. Хигсон, Э. Национальная идентичность и массмедиа // Медиа. Введение: Учебник / под ред. А. Бриггза, П. Кобли ; пер. с англ. Ю.В. Никуличева. 2-е изд. М. : Юнити-Дана, 2017. 550 с. ISBN 5-238-00960-7.
2. Хантингтон, С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности / пер. с англ. А. Башкирова. М. : АСТ, 2004. 552 с. ISBN 5-17-024800-8.
3. Горячев, Ю. И. Исторический опыт строительства революционной кинематографии (1917-1936). М. : ВГИК, 1988. 45 с.
4. Жабский, М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005). М. : Канон+, РООИ Реабилитация, 2009. 775 с. ISBN 978-5-88373-145-7.
5. Жабский, М. И., Тарасов, К. А. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019. № 11. С. 73–81. DOI: <http://dx.doi.org/10.31857/S013216250007449-6>.
6. Александров, Г. В. Эпоха и кино / под ред. Н.С. Гудковой. М. : Политиздат, 1976. 288 с.
7. Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век. М. : Белый город, 2014. 512 с. ISBN 978-5-7793-2429-8.
8. Трофименков, М. С. Красный нуар Голливуда. Часть I. Голливудский обком. СПб : Сеанс, 2018. 748 с. ISBN 978-5-9500453-7-0.

9. *Sklar, R.* Movie-Made America: A Cultural History of American Movies. New York : Vintage. 1994. 432 p. ISBN 0-679-75549-7.
10. *Бискупид, П.* Беспечные ездоки, бешеные быки / пер. С. Арбузова. М. : АСТ, 2007. 640 с. ISBN 978-985-16-2169-5.
11. *Hoberman, J.* An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War. New York : The New Press. 2012. 408 p. ISBN 978-1595588333.
12. *Wasson, S.* The Big Goodbye: Chinatown and the Last Years of Hollywood. New York : Flatiron Books. 2020. 416 p.
13. *Hoberman, J.* Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan. New York : The New Press. 2019. 400 p. ISBN 978-1595580061.
14. *Perlstein, R.* Reaganland: America's Right Turn 1976-1980. New York : Simon & Schuster, 2020. 1120 p. ISBN 978-14767-9305-4.
15. *Марголит, Е. Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб : Сеанс, 2012. 560 с. ISBN 978-5-905669-08-8.
16. Культурная жизнь в СССР, 1951-1965: хроника / сост. С.Н. Базанов. М. : Наука, 1977. 679 с.
17. *Щербенок, А.* Цивилизационный кризис в кино позднего застоя // Новое литературное обозрение. 2013. № 5 (123). С. 64-70.
18. *Лубашова, Н. И.* Из истории социологии кино // Социологические исследования. 2011. № 4. С. 146–149.
19. *Косинова, М. И.* История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4. С. 147–155.
20. *Косинова, М. И.* Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 293-306. DOI: <http://dx.doi.org/10.17805/zpu.2015.4.28>.
21. *Хрюкин, Д. А.* «Жанр» как ключевая проблема советского кинематографа 1968-1985 гг. Государство, кинематографисты, зритель // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Т. 9, № 2. С. 74–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-74-83>.
22. *Марголит, Е. Я.* В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М. : Роузбэд Интерэक्टив, 2019. 464 с. ISBN 978-5-905712-42-5.
23. *Шеремет, А. Н.* Социология кино для всех // Высшее образование в России. 2009. № 4. С. 150-154.
24. *Воробьева, К. С.* Социология кино в СССР: проблема посещаемости // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2010. № 6. С. 71–79.

Дата поступления в редакцию: 28.07.2021.

Принята к печати: 21.08.2021.

Сведения об авторе:

Туманов Арсений Игоревич, соискатель,
Институт социально-политических исследований ФНИСЦ РАН; редактор, ФГУП
«Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания».
Москва, Россия.

e-mail: tumanovarsenii@gmail.com

Author ID РИНЦ: 941049

ORCID: 0000-0002-8966-7623

A. I. Tumanov^{1,2}

¹ Institute of Socio-Political Research of FCTAS RAS.

² All-Russia State Television and Radio Broadcasting Company.
Moscow, Russia.

ROLE OF NATIONAL CINEMA IN THE FORMATION OF NATIONAL IDENTITY

Abstract. This article touches upon the topic of the relationship between national identity and works of art. The author focuses on cinema as one of the most massively consumed and popular forms of art of our time. To uncover this subject matter, the cinema of the USA, USSR and modern Russia are considered. By the example of different movements of various periods of moviemaking in these countries, one can feel the mood and make sense of the views and values of an era in which a picture was created. Thus, films become visual markers of modernity, which allow subsequent generations to find a connection with their past. That, of course, is an important part of the process of forming a national identity.

In addition, the author describes how Hollywood conservative cinema of the 40s and 50s differs from the American cinema of the New Hollywood of the 60s and 70s, which was characterized by greater frankness in covering certain topics and problems. Also, the article touches upon how Hollywood returned to traditional values in the eighties during the presidency of Ronald Reagan.

Furthermore, as an example of how movies capture the zeitgeist the author cites soviet movies of the Thaw and of the Era of Stagnation. Also, this study uncovers the problem of the insolvency of modern Russian cinema in comparison with the Soviet movie industry in relation to its place in the mass consciousness of Russian people and its cultural significance.

The author also writes about how the shortcomings of the state management of the modern Russian industry impede the creation of more films that can affect formation of national identity.

Keywords: Hollywood, ideology, cultural policy, national identity, Russian film industry, Soviet cinema.

For citation: Tumanov A.I. (2021) *Role of national cinema in the formation of national identity. Science. Culture. Society. Vol. 27. № 3. P. 35–49. DOI: 10.19181/nko.2021.27.3.4*

References

1. Higson E. (2012) National identity and mass media. In: *The Media: An Introduction*. Ed. by A. Briggs, P. Cobley; transl. by Yu.V. Nikulichev. M.: Yuniti-Dana Publ. 550 p. ISBN 5-238-00960-7 (in Russ.).
2. Hantington S. (2004) *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Transl. by A. Bashkirov. M.: AST. 552 p. ISBN 5-17-024800-8 (in Russ.).
3. Goryachev Yu. I. (1988) *Istoricheskij opyt stroitel'stva revolyucionnoj kinematografii (1917–1936). [Historical experience of the construction of a revolutionary cinema (1917–1936).]* M.: VGIK Publ. 45 p. (In Russ.).
4. Zhabskiy M. I. (2009) *Sotsiokul'turnaia drama kinematografa. Analiticheskaia letopis' (1969–2005 gg.) [Sociocultural drama of cinematography. An analytical chronicle (1969–2005)]*. M.: Kanon+ Publ., ROOI "Reabilitatsiia". 775 p. (In Russ.).
5. Zhabskiy M. I., Tarasov K. A. (2019) Russian sociology of cinema in the context of society development. *Sociological Studies*. No 11. P. 73–81. DOI: <http://dx.doi.org/10.31857/S013216250007449-6> (in Russ.).
6. Aleksandrov G. V. (1976) *Epoha i kino. [Epoch and cinema.]* Ed. by N. S. Gudkova. M.: Politizdat. 288 p. (In Russ.).
7. Zorkaya N. M. (2014) *Istoriya otechestvennogo kino. XX vek. [History of Russian cinema. XX century.]* M.: Belyj gorod Publ. 512 p. ISBN 978-5-7793-2429-8 (in Russ.).
8. Trofimenkov M. S. (2018) *Krasnyj nuar Gollivuda. Chast' I. Gollivudskij obkom. [The Red Noir of Hollywood. Part I. Hollywood obkom.]* SPb.: Masterskaya "Seans". 748 p. ISBN 978-5-9500453-7-0 (in Russ.).

9. Sklar R. (1994) *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York : Vintage. 432 p. ISBN 0-679-75549-7 (in Eng.).
10. Biskind P. (2007) *Easy Riders, Raging Bulls*. Transl. by S. Arbusov. M. : AST. 640 p. ISBN 978-985-16-2169-5 (in Russ.).
11. Hoberman J. (2012) *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*. New York : The New Press. 408 p. ISBN 978-1595588333 (in Eng.).
12. Wasson S. (2020) *The Big Goodbye: Chinatown and the Last Years of Hollywood*. New York : Flatiron Books. 416 p. ISBN 978-1250301826 (in Eng.).
13. Hoberman J. (2019) *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan*. New York : The New Press. 400 p. ISBN 978-1595580061 (in Eng.).
14. Perlstein R. (2020). *Reaganland: America's Right Turn 1976-1980*. New York : Simon & Schuster. 1120 p. ISBN 978-1476793054 (in Eng.).
15. Margolit E. Ya. (2012) *Zhivye i mertvye. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov [Alive and the dead. Notes on the history of Soviet cinema of the 1920s and 1960s.]* SPb : Masterskaya “Seans”. 560 p. ISBN 978-5-905669-08-8 (in Russ.).
16. *Kul'turnaya zhizn' v SSSR, 1951–1965: Hronika. [Cultural life in the USSR, 1951–1965: The Chronicle.]* Comp. by S.N. Bazanov. M. : Nauka Publ., 1977. 679 p. (In Russ.).
17. Shcherbenok A. (2013) A civilisation crisis in late stagnation cinema. *Novoe literaturnoe obozrenie*. No 5 (123). P. 64-70 (in Russ.).
18. Lubashova N. I. (2011) From the history of film sociology. *Sociological Studies*. 2011. No 4. P. 146–149 (in Russ.).
19. Kosinova M. I. (2014) The history of relations between Russian cinema and its audience. *Knowledge. Understanding. Skill*. No 4. P. 147-155 (in Russ.).
20. Kosinova M. I. (2015) Cinema repertoire and audience preferences during the thaw in Russia. *Knowledge. Understanding. Skill*. No 4. S. 293–306. DOI: <http://dx.doi.org/10.17805/zpu.2015.4.28> (in Russ.).
21. Hryukin D. A. (2017) “Genre” as the key problem of the soviet cinema of the 1968-1985s. State, filmmakers, audience. *Historical and Social-Educational Idea*. Vol. 9. No 2. P. 74–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-74-83> (in Russ.).
22. Margolit E. Ya. (2019) *Vozhidanii otveta. Otechestvennoe kino. Fil'my i ih lyudi. [Waiting for an answer. Russian cinema. Films and their people.]* M. : Rosebud Publ. 464 p. ISBN 978-5-905712-42-5 (in Russ.).
23. Sheremet A. N. (2009) Sociology of Cinema for All. *Higher Education in Russia*. No 4, P. 150–154 (in Russ.).
24. Vorob'eva K. S. (2010) The sociology of cinema in the USSR: the problem of attendance. *The Science of Person: Humanitarian Researches*. No 6. P. 71–79 (in Russ.).

The article was submitted on July 28, 2021.

Accepted on August 21, 2021.

Information about the author:

Arseniy I. Tumanov, PhD applicant, Institute of Socio-Political Research of FCTAS RAS.
Editor, FSUE The All-Russia State Television and Radio Broadcasting Company.
Moscow, Russia.

e-mail: tumanovarsenii@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8966-7623