

ИССЛЕДОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ В ГРАЖДАНСКОМ ОБЩЕСТВЕ



DOI 10.19181/nko.2022.28.3.10

EDN DJTCUQ

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.

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СТАНОВЛЕНИЯ РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА В ПРИЗМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И МИРОВОГО ОПЫТА КИНОИНДУСТРИИ

Аннотация. Статья посвящена российскому кинематографу и проблемам, которые существуют на современном кинорынке страны. Это касается как очевидных, сиюминутных трудностей, например, падения посещаемости кинотеатров в отсутствие больших голливудских премьер в прокате, так и более глубоких недостатков, среди которых – отсутствие у российского кино собственной идентичности. Автор описывает, как современная система государственной поддержки кинематографа невольно поощряет создание однотипных и односложных фильмов, что не только негативно влияет на совокупные кассовые сборы российских кинотеатров, но и не позволяет отечественной киноиндустрии развиваться, а также эффективно выполнять свои социально-политические функции. Самым востребованным в последние годы видом российской кинопродукции становятся высокобюджетные блокбастеры, в сюжетной основе которых лежат героические события отечественной истории, рассказанные языком западного коммерческого кино. Не столь уж частые, но громкие успехи таких фильмов создали конъюнктурную ситуацию, в которой подобного рода проекты получают львиную долю государственного финансирования. В то же время кассовые сборы показывают, что зрителей чаще привлекают фильмы не столь эпические, но о жизни наших современников сегодня и завтра. Нынешняя ситуация в отечественном кинематографе сопоставляется с успешным опытом развития советской и зарубежной киноиндустрии Китая, Южной Кореи и Франции.

Ключевые слова: государственная поддержка кинематографа, национальная идентичность, отрасль кинопоказа, российская киноиндустрия, социально-политические функции искусства.

Для цитирования: Туманов А.И. Социально-политические особенности и перспективы становления российского кинематографа в призме отечественного и мирового опыта киноиндустрии // Наука. Культура. Общество. 2022. Т. 28, № 3. С. 137-151. DOI 10.19181/nko.2022.28.3.10. EDN DJTCUQ

О ситуации в отечественной киноиндустрии. Серия заявлений голливудских кинокомпаний об остановке проката своих фильмов в России в конце февраля – начале марта 2022 г. привела к обвальному падению посещаемости российских кинотеатров зрителями и массовому закрытию кинозалов

(770 неработающих кинозалов по итогам мая 2022 года¹), что продемонстрировало всю степень зависимости национального кинорынка от американских блокбастеров. И это при том, что отечественной киноиндустрии уделялось пристальное внимание в последние несколько лет. Ежегодно объем государственного финансирования российского кинематографа составлял в среднем 5 млрд рублей, в 2022-м году он увеличился до 15 миллиардов.

Российская система государственной поддержки киноиндустрии рассчитана в первую очередь на субсидирование кинопроизводства, а не всей инфраструктуры кинорынка. Дополнительные бюджетные средства позволяют делать отечественные фильмы более конкурентоспособным на рынке и поощряют создание социально значимого, а не просто развлекательного кино, но при этом создают ситуацию, при которой кинематографисты с целью гарантированно получить поддержку сами себя ограничивают в выборе тематики и обращаются преимущественно к комедиям или патриотическим блокбастерам. В итоге засилье однообразного кино становится одним из факторов падения интереса зрителя к отечественным фильмам и кинотеатрам. Таким образом, оказывается, что все успехи, достигнутые отечественной киноиндустрией в налаживании производства крупнобюджетных блокбастеров, нивелируются полупустыми кинозалами.

Касовых хитов российских мастеров не хватает для поддержания рыночной жизнеспособности отечественного кинорынка без голливудских премьер в релизной сетке. Чтобы разобраться, почему отечественные фильмы не в состоянии стабильно привлекать зрителя в кинотеатры, следует обратиться к истории советского кинорынка, который не зависел от иностранных прокатчиков, но все равно процветал долгие годы, и к опыту тех стран, где долю голливудской продукции на кинорынке удалось сократить, не жертвуя посещаемостью кинотеатров.

Советский опыт становления киноиндустрии. Мобилизованные советской властью ресурсы на создание в стране развитого кинематографа, призванного выполнять важнейшие функции идеологической и политической консолидации общества и государства, своевременно и эффективно дали свои результаты. Киноиндустрия СССР на протяжении большей части XX века была одной из самых развитых в мире, а кино для советского человека стало культовым народным времяпровождением. Как отмечает историк Е. Волков, «всеобщее увлечение кинематографом в тот период, например, зафиксировано в стихотворении современника – советского поэта А. А. Вознесенского «Пожар в архитектурном институте» (1957), которое завершается следующими словами: Все выгорело начисто. / Милиции полно. / Все – кончено! / Все – начато! / Айда в кино!» [1, с. 26].

Отличительной особенностью советского кинематографа было государственное участие в разработке приоритетных тем, финансировании и плановом управлении всеми циклами производства и кинопроката. В Советском Союзе кинематограф практически сразу становится включенным в политическую жизнь страны и начинает выполнять ряд важнейших социально-политических функций, таких как просвещение, агитация, социализация и пропаганда коммунистических ценностей. Многие из них были закреплены правительственными постановлениями и приказами в отрасли кинопроизводства, которая была организована на индустриально-технологической основе.

¹ Рынок кинотеатров в России – итоги мая-2022 // Невафильм Research. URL: <https://u.to/BJHHA> (дата обращения: 03.08.2022).

Сложившееся в нашем обществе стереотипное представление о советском кино, особенно о фильмах второй половины XX века, заключается в том, что оно было светлым, моральным, добрым, тогда как перестроечное и постсоветское кино выдержано в основном в мрачной, «чернушной», злой тональности. Очевидно, что подобные оценки рождаются в ностальгии зрителей по советским временам, что показывают, например, результаты опроса «Левада-центр»: 63% россиян сожалеют о распаде СССР, а 36% в качестве причины сожаления называют возросшее недоверие и жесточенность в обществе².

Такие настроения о советском прошлом, особенно среди молодежи, продолжают создавать советское кино, демонстрируя относительно бесконфликтную картину жизни и позитивный образ будущего в стране. Между тем во многих советских фильмах, включая те, что считаются классикой и находятся в регулярной ротации телеканалов, нередко завуалированно присутствует классовая и идеологическая критика социалистической действительности. Впрочем, критический подтекст часто остается незамеченным в изменившейся аудитории, тогда как общая атмосфера и эстетические качества художественных образов заставляют зрителя мечтать о лучшем мире, переданном художественными средствами кинематографа.

На ловушку «черно-белой» картины мира указывают исследователи кино, которые склонны объяснять преимущества советского кинематографа перед современным нарушением баланса социально значимых воспитательных целей и развлекательных функций. Так, М. Косинова пишет: «В советское время наш кинематограф ориентировался на проблемы современной жизни, снимались фильмы о семье, любви, о войне и исторических деятелях, т.е. выбор тематики в целом был продиктован прежде всего познавательными и идейно-воспитательными задачами. Сейчас же в отношении зрителей к кино массовый характер носят два мотива: во-первых, желание отвлечься от сложных проблем жизни, отдохнуть, и, во-вторых, посмеяться» [2, с. 154]. А крупнейший в России специалист по истории кино Михаил Жабский сетовал, что постсоветский кинорынок выродился в «средство превращения мощной в былом кинодержавы в средне-ординарную территорию кинобюта» [3, с. 31]. В свою очередь Н. Лубашова кризис, в котором оказался современный кинематограф, объясняет «отсутствием у постсоветской кинематографии целей и задач по формированию культурно-ценностных ориентиров в условиях разрушения советской системы культурных, нравственных и художественно-эстетических ценностей» [4, с. 91]. Приведённые оценки с одной стороны реалистично показывают причины главных целевых и аксиологических дисфункций современного кинематографа, а с другой, упрощают интерпретацию результатов исследований, проведенных том числе и вышеперечисленными учеными.

О внимательном отношении советской власти и лично В. И. Ленина к кинематографу мы знаем по цитате в статье 1925 года наркома просвещения Советской России А. В. Луначарского «Беседа с В. И. Лениным о кино»: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» [5, с. 19]. Предыстория этой беседы такова: принимая во внимание необходимость просвещать многомиллионное население СССР, значительная часть которого была безграмотна, Ленин поставил задачу наладить прокат киносеансов, пропорционально состоящих из картин образовательных и развлекательных. Идея заключалась в том, что

² Ностальгия по СССР // Левада-центр. 24 декабря 2021. URL: <https://u.to/g5I1HA> (дата обращения: 03.08.2022). АНО «Левада-Центр» включена Минюстом РФ в реестр НКО – иностранных агентов.

при наличии ленты, продвигающей идеи коммунизма, картина «бесплезная, более или менее обычного типа» [5, с. 19] никакого вреда не принесет, а напротив привлечет аудиторию. То есть уже на самых первых этапах развития послереволюционного кинематографа в высших эшелонах власти понимали важность соблюдения баланса между кинематографом развлекательным и просветительским.

Успех советского кино на микроуровне (отдельных фильмов) и макроуровне (разных этапов истории кинематографа СССР) во многом и определяется умением сочетать идеологические, образовательные, эстетические и рекреационные задачи. Вероятность общего успеха зависела от кинематографистов и руководителей страны, которые сверху, в меру своего таланта и видения вызовов жизни, задавали курс киноиндустрии и могли как давать определенный уровень свободы, так и «закручивать гайки». С каждым годом социально-политические задачи, стоявшие перед киноиндустрией, становились все более многозначными, сложными. Вместе с тем обогащался опыт советских кинематографистов, художественный инструментарий становился искуснее, появилось больше возможностей для реализации их творческих замыслов. Параллельно менялось и развивалось общество, и запросы зрителей киноиндустрия не могла игнорировать точно так же, как и требования властей. На стыке актуальных социально-политических вызовов и возможностей общества и государства возникали различные практики и жанры в истории отечественного кинематографа. Приведем наиболее яркие примеры.

Так, после постановления Совнаркома СССР от 7 декабря 1929 года «Об освоении производства и показа политико-просветительных кино-картин», возникло распространенное в первой половине 30-х годов направление «агитпрофильм». Для него характерны: симбиоз художественного и документального кино, раскрытие темы в духе визуального эссе, экранизация актуальных политических лозунгов. И хоть под категорию «агитпрофильма» попадают такие важные для истории кино картины, как повествующий о добытчиках угля «Энтузиазм: Симфония Донбасса» Дзиги Вертова или посвященный электрификации страны «40 сердец» Льва Кулешова, большая часть картин данного направления не снискала зрительского успеха и сейчас интересует преимущественно исследователей.

Гораздо более посещаемыми были традиционные игровые картины, в которых просветительское и политически ангажированное начало выражено деликатнее. Это, например, «Чапаев» Георгия и Сергея Васильевых, где героическое изображение красноармейцев в гражданскую войну сочетается со зрелищными сценами, увлекательным сюжетом и проработанными персонажами. Или, как пишут Г. Сидорова и Н. Шутая о дилогии Михаила Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «характерна трактовка исторических событий и личности Ленина в духе официальных исторических установок» [6, с. 29] вкупе с продуманной драматургией.

Присущая ранним этапам развития советской киноиндустрии тяга к экспериментам с формой и акцент на идеологическую и пропагандистскую составляющую – это результат сознательного старания отойти от «упаднического», «декадентского» и «буржуазного» дореволюционного и зарубежного кино. С одной стороны, это дало начало авангардному кинематографу, шедеврам Эйзенштейна, Вертова и других советских мастеров, которых до сих пор изучают в киношколах по всему миру, а с другой – не давало развиваться зрительскому кино. Постепенно такое дистанцирование прекратилось, и стало понятно, что коммерческий потенциал кинематографа важен ничуть не меньше, чем прос-

ветительский, и киноиндустрия СССР все чаще обращалась к зарубежному опыту, те же картины Ромма о Ленине используют наработки голливудских байопиков, будучи переделанными целиком и полностью по советским лекалам, как по своей форме, так и по содержанию.

Фильмы об известных исторических личностях и событиях станут особенно актуальны в послевоенное время, в еще одну показательную для истории отечественного кинематографа эпоху «малокартинья» 1946–1953 годов. В этот период усиливается контроль за отраслью кинопроизводства, это выражается в тщательном тематическом планировании, проверке проектов. Нельзя было допустить никакой двусмысленности, двойного дна, ведь СССР вступал в стадию жестокой конфронтации с Западом, началась холодная война. Главный жанр этой эпохи – историко-биографический. Такого рода фильмы уже успели продемонстрировать свой недожиданный зрительский потенциал, но, как пишет М. Косинова: «его (историко-биографического жанра – *прим. авт.*) продолжение в послевоенном кино получило иное развитие. Совершенно разные биографии и судьбы великих сынов России, подвиги полководцев, истории великих научных открытий в фильмах «Адмирал Нахимов», «Адмирал Ушаков» и др. были пропущены сквозь такой беспощадный унифицирующий каток штампов агитпропа, что из этих фильмов было вытравлено все живое» [7, с. 61]. Исследовательница отмечает: «введение этой эстетики привело к тому, что с экрана полностью исчезла жизнь простого человека, его быт, чувства» [7, с. 60]. То есть кардинально сузилось не только жанровое разнообразие кинематографа, но и его художественные характеристики. На смену лирике, народному колориту, тонкости пришли безэмоциональность, официоз и гигантомания. Как результат посещаемость советских кинотеатров стала неуклонно падать, а из-за скрупулезных проверок производство фильмов катастрофически замедлялось. Поэтому советское руководство обратилось к зарубежному кино, а именно «трофейным» лентам, конфискованным на иностранных территориях в ходе Второй мировой войны. Такие фильмы пользовались большим успехом у публики, еще раз продемонстрировав большое значение развлекательной составляющей [8, с. 82].

Смена парадигмы в кинематографе пришла в эпоху оттепели, когда на большие экраны снова вернулось отечественное кино, обратившее внимание на личные переживания героев, их судьбы, рассматривающее человека не как шестеренку в историческом процессе или в качестве ходячего монумента достойного подражания. «...Авторы оттепельного кино были склонны работать в лирических комедиях мелодрамах – кинематографисты обращаются к личным, камерным историям, интроспекции» [9, с. 40].

Пиком зрительского кино СССР можно назвать эпоху застоя. Самые посещаемые советские фильмы вышли именно в это время. Мелодрама «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова, боевик «Пираты XX века» Бориса Дурова, комедии Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» и «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», мюзикл Андрея Тютюшкина «Свадьба в Малиновке», фильм-катастрофа Александра Митты «Экипаж» – всё это лидеры проката СССР по посещаемости, созданные в период застоя. Очевидно тематическое разнообразие этих фильмов. Именно в застойный период советские режиссеры безупречно освоили коммерческие жанры кино. Поэтому многие из вышеперечисленных лент до сих любят и смотрят миллионы.

Стоит отметить, что при возросшем акценте на развлекательность фильмов в периоды оттепели и застоя, внимание руководства к кинематографу оставалось пристальным, а проверки на приверженность идеалам коммунизма, социализма и государственности продолжались. Так, сейчас считающийся

программным для эпохи оттепели фильм «Застава Ильича» первоначально вышел в прокат с купюрами и под измененным названием «Мне двадцать лет», полная версия вышла только в 1988 году. Шедевр Александра Аскольдова «Комиссар» был запрещён к показу и пролежал на полке более 20 лет. Препяды на разных этапах создания встретила одна из самых пронзительных лент о Великой отечественной войне «Восхождение» Ларисы Шепитько. И возможно только реакция первого секретаря ЦК компартии Белоруссии Петра Машерова, который был поражен фильмом, спасла картину от вмешательства Госкино. Тем не менее, за долгие годы работы кинематографисты из поколения в поколение передавали свой опыт, истории о том, как можно договориться с чиновниками. Постепенно выработалась система, при которой режиссеры и сценаристы уже заранее знали, как выстраивать общение с руководством, как внедрять в свое кино шутки на грани фола, сатирические комментарии, иронию. Десятилетия жесткого контроля привели к самоцензуре и умению иносказательно и завуалировано донести мысли и идеи, которые не пропустили бы, будучи рассказанными напрямую.

В эпоху перестройки, когда был задан курс на гласность, у отечественных кинематографистов появилась свобода, которой раньше не было. Но именно тогда начинается неумолимый процесс угасания зрительского интереса к отечественному кино. Причин этому было несколько, например, увеличение количества зарубежных фильмов как в официальном прокате, так и на рынке пиратских видеокассет. С одной стороны, зрительские ожидания изменились после знакомства с широким спектром зрелищных иностранных лент самых разных жанров, а с другой публика ещё не была готова к тем метаморфозам, которые так резко произошли с отечественным кинематографом. Долгое время традиция кино в Советском Союзе являлась соцреалистической и сочетала в себе правдивое изображение жизни и превозношение ценностей коллективизма и социализма с целью воспитания и формирования личности [10, с. 30].

В теории перестроечный кинематограф мог бы отражать идеалы перестройки, как в свое время фильм Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» впитал в себя настроение и оптимизм оттепели. На деле фильмы перестройки, как выражается А. Колесникова, «становятся заведомо пессимистичными, не оставляющими надежды на светлое будущее, которое, по сути, было одним из символов советского искусства» [11, с. 2030]. Не опираясь на идеологическую модель, отечественные кинематографисты начали показывать окружающую реальность без прикрас, предельно натуралистично, пользуясь тем, что теперь в фильмах было допустимо использование грубой лексики и демонстрация обнаженного тела. Главный прокатный успех перестроечного кино – фильм «Маленькая Вера» Василия Пичула. Зрителей он привлек скандальностью показа сексуальных сцен. Проблема заключалась в том, что не каждая правдивая драма может быть хитом проката, а засилье подобного кино – жесткого и пессимистичного в оценке прошлого, настоящего и будущего – негативно отразилось на посещаемости кинотеатров.

В девяностые разрыв между зрителем и отечественными кинематографистами стал только шире. Как ответ на происходившие со страной потрясения отечественное кино стало трансгрессивным, мрачным, эзотерическим. После распада СССР проблемы с киноиндустрией лежали гораздо глубже, чем просто невыполнение зрительского заказа, – вся система была в плачевном состоянии. С потерей госфинансирования и при недостатке частных инвестиций, кинорынок оказался в полном упадке. В стране не было ни современных кинотеатров, ни налаженного выпуска фильмов, иностранных дистрибьюторов

российских рынок также не интересовал. Все изменилось, когда американская компания Kodak – производитель кино- и фотопленок – построила кинотеатр там, где фактически не было конкуренции – в России. Именно возведенный в 1996 году в центре Москвы «Кодак Киномир» стал первым по-настоящему современным кинотеатром на территории Российской Федерации – с соответствующим оборудованием, удобными креслами, кинобаром. Полностью распроданные сеансы в «Кодаке» и постоянный ажиотаж вокруг кинотеатра послужили предпринимателям сигналом к действию – так в России оживился рынок кинопоказа и дистрибуции. Дело оставалось за отечественным кинопроизводством. Зрители охотно шли на голливудские блокбастеры, обеспечивая высокие кассовые сборы. Доходы только увеличивались с появлением новых современных кинотеатров. Сцена была готова для первого российского блокбастера, и никто не знал, каким он будет.

Проблемы современной отечественной киноиндустрии. Какое-то время создание многобюджетных российских фильмов связывали с участием зарубежных партнеров. Так, одной из первых попыток выпустить большой российский блокбастер стал фильм «Сибирский Цирюльник» Никиты Михалкова, снятый совместно с европейскими компаниями при внушительном для постсоветской России бюджете в размере 35 млн долларов. Тем не менее историческая эпопея Михалкова, несмотря на её впечатляющую визуальную составляющую и на внушительную рекламную кампанию, оказалась кассовым провалом. Можно утверждать, что первым фильмом, снятым в современной России, который стал действительно значимым культурным событием и оставил свой отпечаток в массовом сознании, оказалась криминальная драма «Брат» Алексея Балабанова. Не выдающийся по кассовым сборам, но хорошо продававшийся на видеокассетах этот фильм захватил воображение россиян. На улице часто можно было увидеть, футболки, значки, рюкзаки и другой неофициальный мерчандайз по фильму. Девяностые, оставшиеся в истории России временем разгула преступности, стали вдохновением для многих криминальных фильмов и какое-то время в российском кинематографе этот жанр был ходовым. На телевидении сериалы на бандитские темы начали пользоваться небывалым успехом, но в прокате не было по-настоящему большого криминального блокбастера. «Брат» же выгодно отличается от своих собратьев по жанру содержанием, глубокой проработкой тем, неоднозначным главным героем, который олицетворяет различные пороки общества, но при этом имеет ценностные установки близкие многим россиянам. Этот фильм – не просто развлечение, но и не назидание. Он не несёт лобовой воспитательный характер, но стал поводом для дискуссий, которые ведутся до сих пор вокруг нравственного посыла, вмонтированного в поступки и диалоги главных героев картины и её продолжения. Фильмы, сюжет которых так или иначе крутился вокруг криминала, будь то комедийные («Мама не горюй» Максима Пежемского), или более драматические («Бумер» Петра Буслова), или с акцентом на экшен («Антикиллер» Егора Кончаловского) на долгое время стали мейнстримом, но никто не смог занять места «Брата».

Девяностые и первая половина–середина нулевых – это время, когда российский кинематограф искал путь к созданию мейнстримового кино через подражание западным жанровым фильмам. Кроме криминальных драм, это были похожие на репертуар видеосалонов гипермускулинные боевики («Мужской сезон: Бархатная революция» Олега Степченко), молодежные комедии («ЖАРА» Резо Гигинеишвили), фильмы ужасов («С.С.Д.» Вадима Шмелева).

Значительное количество рассчитанных на массового зрителя картин нулевых были недостаточно самобытными и оригинальным, чтобы выдержать конкуренцию с аналогичными зарубежными лентами. Поэтому они собирали скромную кассу и быстро испарялись из массового сознания.

На волне расцвета жанра фэнтези в производство был запущен проект, которому было суждено стать первым действительно большим кассовый успехом в России, речь идёт о «Ночном дозоре» Тимура Бекмамбетова. Он стал прорывным для отечественной индустрии и при этом, несмотря на свой фантастический сюжет, был укоренен в российской действительности. Отражалось это и в костюмах, и в локациях, и в сюжете. В продолжении «Ночного дозора» – «Дневном дозоре» – сочетание узнаваемых московских достопримечательностей и фантастических обстоятельств имеет еще большее значение. Бьющиеся стекла останкинской башни; сошедшее со своей оси колесо обзора; бросающий вызов гравитации проезд автомобиля по стене гостиницы «Космос» – все это послужило поводом увидеть «Дневной дозор» на широком экране. Разумеется, в успехе «Дозоров» свою роль сыграло сочетание сразу несколько факторов. В том числе масштабная рекламная кампания, сопровождавшая выход этих фильмов. Но неслучайно популярность завоевала именно такая самобытная франшиза, использовавшая элемент узнавания как главное отличие от голливудских аналогов. Сейчас «Дозоры» смотрятся причудливым памятником нулевым, с вездесущим продакт-плейсментом, испещренной рекламой и торговыми точками Москвой, находившейся в расцвете эстетики гламура и светской жизни, с вереницей камео российских поп-звезд и медийных личностей.

Наиболее удачные мейнстримовые картины могут и не нести в себе функций просветительских и образовательных, но, будучи продуктом своего времени, они отражают современность и являются произведениями искусства, с помощью которых можно многое узнать и увидеть со стороны те вещи, которые проходят незаметными в обычной жизни. Иными словами, даже не являясь глубоким по смыслу произведениями, многие блокбастеры играют значительную роль в процессе формирования и закрепления национальной идентичности.

Во многом суждение, что эффективно выполнять социально-политические функции могут только те картины, которые по своей форме и содержанию являются дидактическими и нравоучительным, является грубым упрощенным пониманием и примитивным воплощением принципов соцреализма в кинематографе. На деле кинематограф, как и всё искусство, работает гораздо сложнее в художественном отражении диалектических по своей природе законов жизни. Поэтому и вызывает удивление проявившийся сегодня тренд возвращения к догматическому пониманию патриотической и социальной функции кино.

С момента выхода «Дозоров» количество российских блокбастеров стало стремительно расти, а с ним рос и объем государственного финансирования и частных инвестиций в кинематограф. Это помогло сформировать ту систему государственной поддержки, которая существует и сейчас в стране. Постепенно стало возможным вычленив те студии-мейджоры, которые стали реципиентами субсидий со стороны Фонда кино, чьей задачей является поддержка фильмов с кассовым потенциалом, тогда как Департаменту кинематографии Министерства культуры была отведена роль органа, который занимается независимым кино, дебютами и документальными фильмами.

Именно эта система помогла выработать своего рода платонический идеал отечественного патриотического блокбастера, одновременно обладающего все-

ми производными для успеха в прокате и при этом повествующего о какой-то из страниц истории отечества, о выдающихся личностях или важных событиях. Яркий пример – вышедшая в 2017 году спортивная драма Андрея Мегердичева «Движение вверх». Феноменальный успех этого фильма в прокате – по сборам он до сих пор занимает третье место в истории современной России после двух голливудских фильмов – а также успехи других отечественных картин, использующих реальные исторические события, наряду с уверенностью, что именно такое кино получит государственную поддержку, привели к засилью похожих друг на друга лент в российском прокате. Поэтому нередко в России друг за другом могут состояться премьеры двух спортивных драм, сюжеты которых взяты из советской истории («Одиннадцать молчаливых мужчин» Алексея Пименова и «Мистер Нокаут» Артема Михалкова) или двух фильмов о Великой Отечественной войне («Первый Оскар» Сергея Мокрицкого и «Крылья над Берлином» Константина Буслова).

С отсутствием фильмов голливудских студий-лидеров в прокате вопрос однообразия в репертуаре стоит особенно остро. Взаимозаменяемые премьеры приводят к падению посещаемости кинотеатров и планировать график релизов с отменами голливудских премьер, когда на очереди идет сразу несколько однотипных отечественных картин, составляющих друг другу прямую конкуренцию, представляется затруднительным. Превалирующий в российской индустрии упор на исторический и военный жанры уже начал продуцировать негативные последствия. Опираясь на отдельные примеры успеха картин подобного толка, поднять посещаемость отечественных фильмов не удалось. Вместо этого зритель пресыщается однообразным репертуаром. Это очевидно по стагнации доли российского кино в прокате, наблюдавшейся последние пять лет, и отсутствию громких кассовых успехов отечественных исторических фильмов, сравнимых с результатами «Движения вверх». Другим негативным аспектом современных патриотических блокбастеров является их вторичность по отношению к голливудским. В таких фильмах, как «Легенда №17» Николая Лебедева и «Лев Яшин. Вратарь моей мечты» Василия Чигинского обнаруживаются клише голливудских спортивных драм, распространенных еще в 80-е, а современные фильмы о Великой Отечественной изобилуют заимствованиями не только из голливудских военных драм [9, с. 42], но и из южнокорейских или из китайских.

Иностраный опыт становления национального кинематографа. Китай часто приводится в пример в качестве удачного опыта формирования национального кинематографа. Кинорынок КНР по совокупным сборам самый крупный в мире. В 2021 году касса страны составила более 7 млрд долларов. Доля голливудской продукции в ней всего 12%, а доля национальной – более 80%. Но, прежде чем стать большим бизнесом, китайское кино завоевало репутацию на международных фестивалях.

С 60-х до середины 80-х, пока свою мощь набирала киноиндустрия капиталистического и космополитического Гонконга, умело сочетающая восточную экзотику и жанровые законы западного коммерческого кинематографа, кино материкового Китая прозябало в условностях соцреализма и цензурных ограничениях. С либерализацией коммунистического режима в 80-х годах ситуация начала меняться в лучшую сторону и, несмотря на то, что новое поколение китайских режиссеров нередко встречало препятствия со стороны цензурных органов в своей родной стране, за рубежом такие фильмы, как «Красный гаолян» Чжана Имоу или «Прощай, моя наложница» Чэня Кайгэ, приобрели репутацию

выдающихся картин, а с ней и сам Китай стал заметной кинематографической державой. И хоть идеологически произведения упомянутых авторов могли вызывать возмущения со стороны руководства КНР, в нулевые, когда вместе с экономическим бумом, ускоренной урбанизацией и повышением платежеспособности населения станет набирать оборот кинорынок материкового Китая, и Имоу, и Кайгэ встанут в авангарде коммерческого кинематографа страны.

Современный китайский кинематограф держится на двух столпах. Во-первых, это фильмы, попадающие под категорию «главной темы» (на китайском 主旋律). «Главная тема» – это принцип, разработанный в 1987 году в ходе Национальной рабочей кинематографической конференции, на которой была поставлена задача диверсифицировать формы пропаганды, продвигая «главную тему», то есть основные принципы и ценности Коммунистической партии Китая. В отношении кинематографа – это означало, что фильмам не обязательно быть торжественными и возвышенными по своей тональности. Они могут относиться и к легким жанрам, если все равно продвигают идеологию коммунистического Китая, служат примером национального духа и объединяют народ в восхвалении исторических достижений партии, армии и «культурной революции». Сейчас фильмы «главной темы» стабильно выбиваются в лидеры проката в Китае. В основном это военное кино, как, например, занявший в 2021 году первое место по кассовым сборам боевик «Битва при Чосинском водохранилище», которую сняли живой классик Чэнь Кайге и культовые режиссеры Гонконга Данте Лам и Цуй Харк.

Кино «главной темы» выходит нерегулярно, обычно в год выпускают небольшое количество патриотических блокбастеров с датами релиза, выпадающими на крупные национальные праздники. В остальном национальный рынок Китая полагается на разножанровое кино. Вот и в 2021 году второе и третье место осталось не за картинами «главной темы», а за фильмами более легкой темы – комедийной ретродрамой «Привет, мам» Цзя Лин и юмористическим боевиком «Детектив из Чайнатауна 3» Чэня Сычэна. Важно понять, что успех большого патриотического кино КНР и целесообразность заимствования китайской модели вряд ли возможны в нашей стране. Кинематограф КНР развивался в совершенно иных условиях: с жестким ограничением на прокат зарубежного кино и богатым опытом создания остросюжетных зрительских фильмов, который удалось перенять у мастеров из Гонконга, работающих сейчас на материке [12].

Южнокорейский кинематограф сегодня является одним из самых влиятельных на международной арене. В 2020 году картина режиссера Пон Чжун-хо завоевала «Оскар» в категории «лучший фильм года» и стала первой леной в истории не на английском языке, получившей награду в этой номинации. Как и в России, в Южной Корее развита система государственной поддержки кино. Во многом именно благодаря ей национальный кинематограф начал активно развиваться в стране. В отличие от России в Южной Корее государство в основном субсидирует кинотеатры и рекламу, создавая продюсерам и режиссерам условия для ведения успешного бизнеса и не определяет темы кинопроектов [13]. Наряду с привычными для современного глобального кинорынка историческими боевиками, костюмированными драмами, комедиями и мелодрамами, традиционными корейскими блокбастерами являются гангстерские фильмы, триллеры и детективы – жанры, которые во многих странах теряют свои позиции. Причем корейскому кинематографу свойственно смешение стилей и жанров: детективная интрига, например, может присутствовать и в мелодраме, и в комедии. Именно благодаря жанровому кино,

в частности триллерам, корейские режиссеры и приобрели известность за рубежом. В отличие от российской киноиндустрии, где фестивальные хиты отечественных режиссеров редко собирают большую кассу на национальном кинорынке, корейское фестивальное кино имеет большой успех у массовой аудитории, ничуть не теряя при этом свою тематическую глубину и острую социальную составляющую, как показал пример «Паразитов».

Наряду с Южной Кореей, практика государственных субсидий сильно развита во Франции. Там телевизионные каналы отдают часть ежегодной прибыли от демонстрации европейских фильмов в пользу национальной киноиндустрии. Также режиссеры и продюсеры получают субсидии напрямую от Национального центра кинематографии Министерства культуры [14]. Доля национального кино во Франции ежегодно составляет порядка 40%. При этом традиционно десятка лидеров по сборам в большинстве своем представлена голливудскими лентами, а высокую посещаемость и прибыльность французского кино удается сохранять за счет выпуска разноплановых фильмов среднего и малого бюджета. Французские блокбастеры часто выпускаются в копродукции и нередко основаны на классических литературных произведениях или франкоязычных комиксах, популярных в стране. Для французского кинематографа характерна приверженность традициям классического разговорного европейского кино, основанного на межличностных конфликтах – это привлекает аудиторию старшего возраста.

Все вышеперечисленные примеры национальных киноиндустрий в своей истории так или иначе столкнулись с влиянием Голливуда, и каждой в разной степени и разными способами удалось не только сократить долю американских картин в прокате, но и сохранить высокую посещаемость кинотеатров. Китайское, южнокорейское и французское кино объединяет одно – у каждого из них есть свой колорит, черты, с которыми в мире ассоциируются эти индустрии. Испытав на себе влияние Голливуда, корейские фильмы преобразуют любой из распространенных жанров на свой лад. Режиссеры французской «новой волны», которые ставили на пьедестал жанровых кинематографистов Голливуда, использовали приемы коммерческого кинематографа, чтобы создавать интеллектуальные разговорные фильмы, и в конечном счете выработали свой киноязык, чье влияние прослеживается и в наше время.

Проблема современной российской киноиндустрии заключается в своего рода потерянных после распада Советского Союза годах, к которым можно приплюсовать еще время постепенного угасания национального кинематографа в эпоху перестройки. В СССР кинематограф развивался в тепличных условиях ограниченной конкуренции со стороны иностранных фильмов и на полной дотационной основе, которая налагала на создателей ограничения, но содержала их за счет бюджета, не говоря уже о том, что в особых случаях подключался административный ресурс, как, например, при создании «Войны и мира» Сергея Бондарчука. Режиссер мог использовать в качестве массовой тысячи красноармейцев и создать потрясающие своим масштабом батальные сцены. Оказавшись не только без финансовой поддержки, но и без ценностной системы координат, отечественные кинематографисты в поисках нового творческого метода потеряли связь со зрителями, которых переманил зарубежный кинематограф. Современное российское коммерческое кино развивается, но в недостаточных темпах для того, чтобы восполнить потери зрителей после ухода голливудских студий-мейджоров.

Сегодня российские патриотические блокбастеры выполняют социально-политическую функцию консолидации граждан и государства, в основном пове-

ствуя о военных, спортивных и научных подвигах в истории нашей страны. Разовые коммерческие успехи этих фильмов заставляют задуматься о том, что отечественный кинематограф может и должен опираться на более широкую социальную философию. Российский кинематограф, обращаясь преимущественно к историческим сюжетам, которые не плохи сами по себе, но при их великом количестве, а также топорном и вторичном исполнении, напоминающем одновременно старомодные голливудские блокбастеры и фильмы периода советского малюкартинья, набивает оскомину и выталкивает зрителя из кинозалов.

Сегодня зритель ждет фильмы с ярко выраженной народной многонациональной культурной и политической идентичностью большого российского мира. Об этом свидетельствует не только опыт советский и зарубежный, но и отечественный современный. В 2021 году из порядка 150 релизов российского производства, в прокате окупались пять. Каждый из них нельзя причислить к какой-то одной категории. «Корень зла» Дмитрия Дьяченко – это фэнтези, «Родные» Ильи Аксенова – комедийный роуд-муви, «Пальма» Александра Домогарова младшего – семейный фильм, «Пара из будущего» Алексея Нужного – романтическая комедия с элементами фантастики, «Батя» Дмитрия Ефимовича – драма взросления. Что объединяет все эти фильмы, так это использование национальной фактуры, будь то фольклор, музыка или природа. Они связаны обращением к народной культуре, органически пропитаны свойственным России колоритом, их корни прочно укрепились в отечественных социокультурных реалиях, без примитивного лубочного обращения к историческим событиям, без манипуляции патриотическими чувствами зрителя.

Заключение. Имея богатое кинематографическое наследие, оставленное советскими режиссерами, российское кино, особенно коммерческое, до сих пор не приобрело узнаваемого почерка, все больше опираясь на приемы голливудского зрительского кинематографа вне технологий и социальных сетей Большой Цифры. Ситуация корректируется, благодаря фильмам среднего бюджета, многие из которых посвящены проблемам современности или столкновения младшего и старшего поколения, настоящего с прошлым.

Самым верным способом сохранить посещаемость российских кинотеатров может быть ставка на увеличение жанрового и тематического разнообразия отечественных премьер, а с ним и поощрение производства фильмов на темы, актуальные для современного общества, остросоциальные и проблемные, способные помочь преодолеть социально-политические догматические стереотипы, связанные с современным российским кино. Устойчивость и способность к саморазвитию отечественной киноиндустрии могло бы придать выраженное в законах и регламентах социально-политическое и социально-экономическое партнерство правового государства и гражданского общества.

Кроме того, наряду с той огромной информационной поддержкой от федеральных каналов, которую получают патриотические блокбастеры, при этом все равно теряющие зрительский интерес, продвижение могут получать и фильмы другой направленности, которые регулярно выходят в кино, но остаются незаметными для широкого зрителя. Организационные, ресурсные и технологические проблемы, которые сейчас стоят перед киноиндустрией и инфраструктурой кинопроката, можно и необходимо решить с помощью политики тонкой настройки реформы системы государственной поддержки национального кинематографа в интересах устойчивого развития общества и государства.

Библиографический список

1. Волков, Е. В. «Ущемление интересов кино — это есть ущемление интересов зрителя»: проблемы советского кинопроката и качества фильмов в текстах периода «оттепели» // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2020. Т. 20, № 2. С. 25-31. DOI [10.14529/ssh200203](https://doi.org/10.14529/ssh200203). EDN [EBKSYD](https://www.edn.ru/EBKSYD).
2. Косинова, М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4. С. 147–155. EDN [TDUYCB](https://www.edn.ru/TDUYCB).
3. Жабский, М. И. Вестернизация кинематографа: опыт и уроки истории // Социологические исследования. 1996. № 2. С. 25-35. EDN [МОУКНЛ](https://www.edn.ru/МОУКНЛ).
4. Лубашова, Н. И. Социология российской кинематографии эпохи социализма // Аналитика культурологии. 2015. № 1(31). С. 86-92. EDN [ТҮҮҮТҮТ](https://www.edn.ru/ТҮҮҮТҮТ).
5. Болтянский, Г. М. Ленин и кино. Москва – Ленинград : Госиздат, 1925. 96 с.
6. Сидорова, Г. П., Шутая, Н. К. Советское художественное кино о революции 1917 года в России: динамика производства и потребления (1918-1991) // Культура и искусство. 2017. № 10. С. 26-39. DOI [10.7256/2454-0625.2017.10.24522](https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.10.24522). EDN [ZTCGDJ](https://www.edn.ru/ZTCGDJ).
7. Косинова, М. И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов... «трофейное кино» — спасение киноотрасли в период «малокартинья» // Сервис plus. 2015. Т. 9, № 3. С. 59-69. DOI [10.12737/12541](https://doi.org/10.12737/12541). EDN [UGAUCB](https://www.edn.ru/UGAUCB).
8. Танис, К. А. Трофейные фильмы в СССР в 1940-1950-е годы: к практикам кинопроката // Артикульт. 2019. № 2(34). С. 79-88. DOI [10.28995/2227-6165-2019-2-79-88](https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-2-79-88). EDN [NCBRBD](https://www.edn.ru/NCBRBD).
9. Туманов, А. И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Т. 27. № 3. С. 35-49. DOI [10.19181/nko.2021.27.3.4](https://doi.org/10.19181/nko.2021.27.3.4). EDN [AKUOVR](https://www.edn.ru/AKUOVR).
10. Танис, К. А. Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980-1990-е годы // Вестник Пермского университета. История. 2019. № 3(46). С. 26-33. DOI [10.17072/2219-3111-2019-3-26-33](https://doi.org/10.17072/2219-3111-2019-3-26-33). EDN [LYLWJZ](https://www.edn.ru/LYLWJZ).
11. Колесникова, А. Г. Образ советского прошлого в игровом кино эпохи перестройки // Манускрипт. 2021. Т. 14, № 10. С. 2029-2032. DOI [10.30853/mns210383](https://doi.org/10.30853/mns210383). EDN [IHCRRD](https://www.edn.ru/IHCRRD).
12. Nilsson, P. Chinese Government's Role in Commercialization of the Film Industry : Master thesis / Lund University. 2015. URL: <https://u.to/fxYrHA> (дата обращения: 21.05.2021).
13. Parc, J. A Retrospective on Korean Film Policies // European Centre for International Political Economy. 2014. URL: <https://u.to/6Z9IHA> (дата обращения: 22.05.2021).
14. Messerlin, P., Parc, J. The Real Impact of Subsidies on the Film Industry (1970s–Present): Lessons from France and Korea // Pacific Affairs. 2014. Vol. 90. № 1. Pp. 51-75. DOI [10.5509/201790151](https://doi.org/10.5509/201790151).

Дата поступления в редакцию: 25.05.2022.

Дата поступления финальной версии: 11.08.2022.

Принята к печати: 22.08.2022.

Сведения об авторе:

Арсений Игоревич Туманов, 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.

SOCIO-POLITICAL FEATURES AND PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN MOVIE INDUSTRY THROUGH THE PRISM OF THE HISTORY OF SOVIET CINEMA AND INTERNATIONAL FILM INDUSTRY EXPERIENCE

Abstract. The article is devoted to the Russian movie industry and the problems that national cinema is currently facing. This applies to surface level, urgent difficulties, such as the rapid decline in cinema attendance in the absence of Hollywood tentpoles at the box office, as well as to deeper shortcomings, among them the lack of Russian cinema's own identity. The author describes how the modern system of state support of the movie industry unwittingly leads to a deluge of similar run-of-the-mill movies, which not only negatively affects the total revenue of Russian cinemas, but also does not allow the domestic film market to grow, as well as effectively perform its socio-political functions. Patriotic high-budget blockbusters have become the most demanded type of Russian film production in recent years, the plot of which is based on events from Russian history, told in the language of Western commercial cinema. The rare but nevertheless sound successes of such films have led to the system under which these types of movies receive the lion's share of budget funding. Disregarding the fact that box office data shows that viewers are more often attracted to films of a smaller scale, but about lives of our contemporaries of today and tomorrow. The current situation in the Russian movie industry is compared with the experience of the formation of the Soviet cinema and with the development of national film industries of China, South Korea and France.

Keywords: state support of the movie industry, national identity, theatrical business, Russian cinema, socio-political functions of art.

For citation: Tumanov A.I. (2022) Socio-political features and prospects for the development of the Russian movie industry through the prism of the history of soviet cinema and international film industry experience. Science. Culture. Society. Vol. 28. No. 3. Pp. 137-151. DOI 10.19181/nko.2022.28.3.10

References

1. Volkov, E. V. (2020) "Impairment of cinema interests is an impairment of viewer interests": problems of soviet film distribution and quality of films in the texts of the "thaw" period. *Bulletin of South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"*. Vol. 20. No. 2. Pp. 25-31. DOI [10.14529/ssh200203](https://doi.org/10.14529/ssh200203) (in Russ.).
2. Kosinova, M. I. (2014) The history of relations between Russian cinema and its audience. *Knowledge. Understanding. Skill*. No. 4. Pp. 147-155 (in Russ.).
3. Zhabskij, M. I. (1996) Westernization of Cinema: Skill and Lessons from History. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological Studies]*. 1996. No. 2. Pp. 25-35 (in Russ.).
4. Lubashova, N. I. (2015) The Sociology of Russian Cinema in the Socialist Era. *Analitika kul'turologii*. 2015. No. 1(31). Pp. 86-92 (in Russ.).
5. Boltyanskij, G. M. (1925) *Lenin i kino [Lenin and Cinema]*. Moscow – Leningrad, Gosizdat. 96 p. (in Russ.).
6. Sidorova, G. P, Shutaya, N. K. (2017) Soviet Art Cinema about Revolution of 1917 in Russia: Dynamics of Film Production and Perception (1918-1991). *Culture and Art*. No. 10. Pp. 26-39. DOI [10.7256/2454-0625.2017.10.24522](https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.10.24522) (in Russ.).
7. Kosinova, M. I. (2015) Soviet spreading of the cinema and film distribution during the second half of the 1940-ies... "trophy movies" as the salvation of the film industry

in the period of “malokartinye”. *Servis plus*. Vol. 9. No. 3. Pp. 59-69. DOI [10.12737/12541](https://doi.org/10.12737/12541) (in Russ.).

8. Tanis, K. A. (2019) Trophy films in the USSR during the 1940s and 1950s: to some practices of film exhibition. *Artikult.* No. 2(34). Pp. 79-88. DOI [10.28995/2227-6165-2019-2-79-88](https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-2-79-88) (in Russ.).

9. Tumanov, A. I. (2021) Role of national cinema in the formation of national identity. *Science. Culture. Society*. Vol.27. No. 3. Pp. 35-49. DOI [10.19181/nko.2021.27.3.4](https://doi.org/10.19181/nko.2021.27.3.4) (in Russ.).

10. Tanis, K. A. (2019) Cinema and spectator in ‘perestroika’ era: changing of horizon of viewers’ expectations during the 1980s and the 1990s. *Perm University Herald. History*. No. 3(46). Pp. 26-33. DOI [10.17072/2219-3111-2019-3-26-33](https://doi.org/10.17072/2219-3111-2019-3-26-33) (in Russ.).

11. Kolesnikova, A. G. (2021) Image of Soviet past in fiction films of perestroika era. *Manuskript*. Vol. 14. No. 10. Pp. 2029-2032. DOI [10.30853/mns210383](https://doi.org/10.30853/mns210383) (in Russ.).

12. Nilsson, P. (2015) *Chinese Government’s Role in Commercialization of the Film Industry*. Master thesis. Lund University. URL: <https://u.to/fxYrHA> (last request: 21.05.2021) (in Eng.).

13. Parc, J. (2014) A Retrospective on Korean Film Policies. *European Centre for International Political Economy*. URL: <https://u.to/6Z9IHA> (last request: 22.05.2021) (in Eng.).

14. Messerlin, P., Parc, J. (2014) The Real Impact of Subsidies on the Film Industry (1970s–Present): Lessons from France and Korea. *Pacific Affairs*. Vol. 90. No. 1. Pp. 51-75. DOI [10.5509/201790151](https://doi.org/10.5509/201790151) (in Eng.).

The article was submitted on May 25, 2022.
The final version arrived on August 11, 2022.
Accepted on August 26, 2022.

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