

УДК 94(470):778"1980/1990"

doi 10.17072/2219-3111-2019-3-26-33

КИНО И ЗРИТЕЛЬ В ЭПОХУ ПЕРЕСТРОЙКИ: ИЗМЕНЕНИЕ ГОРИЗОНТА ЗРИТЕЛЬСКИХ ОЖИДАНИЙ В 1980–1990-Е ГОДЫ¹

К. А. Танис

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
ktanis@hse.ru

Исследование посвящено трансформации горизонта зрительских ожиданий в конце 1980-х – начале 1990-х гг. в СССР и новой России. На основе анализа писем кинозрителей, причем как опубликованных в журнале «Советский экран», так и неопубликованных и обнаруженных в архивах, предпринимается попытка рассмотреть категории, которыми оперируют зрители при оценке и интерпретации фильмов, а также понять, как происходила смена общего нарратива рецепции кино в указанный период. Обращается внимание на сложные процессы легитимации массового кинематографа и массовой культуры в целом в ходе изменения всей системы советской киноиндустрии. Переход на рыночную модель кинематографа показал, что новая система оказалась не готова к работе в условиях постоянной ориентации на зрительский спрос. С упразднением цензуры и нивелированием табуизации эротизма в советском кино показ обнаженного тела становится едва ли не основным способом привлечения кинозрителя. Однако эстетическая традиция изображения наготы в советском кинематографе еще не разработана, да и в арсенале кинозрителя отсутствует опыт просмотра, оценки и обсуждения эротических эпизодов в кино. Как следствие, вне зависимости от оценки зритель при интерпретации фильма использует «советскую» оптику восприятия, часто ссылаясь на воспитательный дискурс киноискусства, а также на его миметическую функцию. В том случае, если опора на привычные интерпретационные шаблоны и культурные схемы оказывается невозможной, зритель отказывается от участия в современном ему кинопроцессе, обращая свой взгляд в прошлое.

Ключевые слова: историческая рецепция кино, кинорынок и кинопроизводство, отечественная модель кино, перестройка в кино, 1990-е гг. СССР/Новой России.

«Вступая в 90-е» – так назывался первый номер «Советского экрана» за 1990 г. Рубеж 1980 и 1990-х гг. характеризуется радикальными изменениями моделей, используемых в политическом, идеологическом и культурном измерениях общественной жизни. В кинематографе это нашло отражение на нескольких уровнях. На уровне самой киносистемы запускаются процессы децентрализации инфраструктуры кинопроизводства. Появление частных контор кинопроката, в том числе иностранных, а также феномен «теневого» рынка существенно влияют на общий ландшафт кинопроката. Отмена же цензуры приводит к изменению жанровой системы, киноязыка и расширению эстетических и этических границ киноизображения. Все это становится причиной значительной трансформации социально-политических, эстетических, идеологических и интеллектуальных представлений о кино и, как следствие, критериев оценки и интерпретации кинофильмов.

Исследователи уже начали предпринимать попытки написать историю изменений, произошедших в киноиндустрии в конце 1980-х – начале 1990-х [Фомин, 2012; Новейшая история..., 2004; Ruptures and Continuities in Soviet..., 2017; *Beumers*, 1999]. По итогам первых лет реформ в области кино группа историков из Научно-исследовательского института киноискусства (НИИК) под руководством Д. Дондурей опубликовала научный доклад «Отечественный кинематограф: стратегия выживания» [Отечественный кинематограф..., 1991]. Подготовленный в 1991 г., он фактически отражал ситуацию киноиндустрии до распада СССР. Описав и осмыслив процесс перехода на новую рыночную модель в кино, авторы наметили в том числе трудности, с которыми кинематограф в полной мере столкнется уже в 1990-е гг. Среди них проблемы кинофикации, производства для производства, т.е. вне ориентации на зрительский спрос, и катастрофического сокращения киноаудитории. Как отметил Д. Дондурей, в условиях перехода на новую модель «публика оказалась наименее защищенной. Ее естественные интересы менее всего принимаются в расчет при решении творческих и управленческих вопросов. <...> И когда речь заходит о приближении нашего кино к зрителю, то отправной точкой в рассуждениях и действиях должно быть признание, что "мы"

нашей киноаудитории не знаем, потому что нет никаких действенных стимулов ее знать» [Отечественный кинематограф..., 1991, с. 23].

В настоящей статье будет предпринята попытка сместить исследовательский фокус с институциональных, художественных и идеологических практик кинопроцесса 1980–1990-х на зрительскую аудиторию тех лет. В частности, мы попытаемся рассмотреть реакцию кинозрителей как на фильмы, так и на начинания и результаты перестройки в кинематографе. В условиях становления новой кинокультуры нас будет интересовать горизонт зрительских ожиданий, т.е. комплекс социально-политических и эстетических представлений, определяющих отношение реципиента к произведению [Jauß, 1967].

Источники, использованные в статье, с точки зрения происхождения делятся на три вида. Во-первых, фонд режиссера и главного действующего лица перестройки в кино Э. Климова (РГАЛИ. Ф. 3095) содержит большое количество записок и писем от зрителей, присланных режиссеру на вечерах, встречах и просмотрах его фильмов по всей стране. Хронология этих записок ограничивается второй половиной 1980-х гг. Во-вторых, большое количество писем кинозрителей опубликовано в журнале «Советский экран». Давняя традиция коммуникации журнала со зрителем и его большой тираж (1,4–1,7 млн) позволяют нам использовать издание в качестве важного источника для реконструкции зрительской реакции на смену киноландшафта в конце 1980-х – начале 1990-х гг. И, наконец, большое количество писем было обнаружено в фонде актрисы К. Лучко (РГАЛИ. Ф. 3320), которая в 1990-е гг. являлась ведущей телепередачи Первого канала «Фильмы нашей памяти». Собранные материалы определяют хронологические границы данного исследования, условно их можно обозначить как 1986–1995 гг. Не забывая того, что каждый акт восприятия индивидуален, мы не претендуем на широкие обобщения, а скорее стремимся представить срез зрительских предпочтений, настроений и мнений в конце 1980-х – начале 1990-х гг.

Переход на рыночную модель кино: производство для производства

В мае 1986 г. состоялся V съезд Союза кинематографистов СССР, на котором было переизбрано все правление, а во главе союза оказался режиссер Э. Климов. Фактически с назначения Э. Климова началась перестройка всей системы советского кино. Среди мер, принятых в первую очередь, можно назвать реабилитацию и выпуск на экраны так называемого «полочного» кино, курс на «гласность» и отмену цензуры. Как следует из записок зрителей, присланных Э. Климову, поначалу подобные меры были восприняты с большим энтузиазмом. Ожидая от нового кинематографа большей откровенности, зрители задавали вопросы, в том числе о темах, которые в прошлом предпочитали не затрагивать. Среди них служба в Советской Армии: «Не знаю ни одного правдивого фильма о службе в Советской Армии. Правда в кино?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 377. Л. 30) – и Афганская война: «Когда сможем увидеть правдивые художественные фильмы об Афганистане?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 377. Л. 21).

Складывается ощущение, что зрители ожидали, будто в условиях перемен кинематограф должен включаться в решение задач некинематографического свойства. Так, семнадцатилетняя Маргарита Любшина из Ярославля о фильме «Легко ли быть молодым?» писала: «...от картины я ждала не обнажения молодежных проблем, а их решения» (Письма из деревни, 1989, № 6, с. 10). Другой зритель обращался к Э. Климову с вопросом о том, как развивать демократию: «Чтобы "развивать демократию дальше", надо иметь навыки элементарной демократии. Вы полагаете – каким путем, наикратчайшим – можно "по капле выдавить" из нас всех рабов?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 379. Л. 29). Отчасти подобные обращения можно объяснить тем, что с отменой цензуры был взят курс на проблемное кино. Как писал один из критиков, «любой проблемный фильм лучше любого развлекательного» [Медведев, 1999, № 11, с. 153]. Но и зрители активно поддерживали эту риторику, по крайней мере, в их письмах постоянно выражаются опасения о возможном засилье коммерческих фильмов в кинотеатрах. «Сможет ли энтузиазм членов кино клубов противостоять деятельности кинопроката, который дает широкую улицу "серому валу", а настоящие произведения киноискусства загоняет в "малые залы" и ограничивает количество сеансов?» – спрашивал кинозритель (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 377. Л. 48).

В годы председательства Э. Климова (1986–1988) в Союзе кинематографистов начался постепенный процесс перехода на новую модель кино. В частности, Климов и его команда стремились провести реформу под названием «Базовая модель кинопроизводства», в рамках которой подразумевалось обеспечение равных партнерских прав и отношений между Союзом кинематографи-

стов и Госкино, а также переход на систему хозрасчета. Данная система предполагала, с одной стороны, большую свободу студий и творческих объединений, с другой стороны, конкуренцию в выполнении программы производства. Иными словами, если результаты работы студии или творческого коллектива оказывались успешными, а программа – выполненной, то студия допускалась к участию в очередном конкурсе, если нет, то коллектив распускался. В связи с этим зрители выражали опасение: «Не нанесет ли хозрасчет удар по художественным достоинствам фильмов, не возьмут ли верх фильмы чисто коммерческие?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 379. Л. 18); «При хозрасчете одним из важнейших критериев того, удался фильм или не удался, будет размер кассового сбора, проката. Не станет ли определенная часть фильмов "кассовыми", по типу индийских мелодрам или американских боевиков?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 377. Л. 38); «В условиях настоящего хозрасчета судьба той или иной картины, студии и всего кинематографа в руках кинопроката. Как вы наладите с ним отношения?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 377. Л. 51).

В основе опасений увидеть на экранах исключительно коммерческие фильмы лежит давняя советская традиция противопоставления развлекательного, т.е. коммерческого, и высокохудожественного кино. Дискуссии о том, как сомкнуть так называемые «ножницы идеологии и коммерции» в советском кино, велись еще с 1920-х гг. [Из истории Ленфильма..., 1968, с. 241]. В разные периоды советская кинематография разрешала эту проблему по-разному – от следования знаменитой ленинской пропорции [Ленин, 1990, т. 44] и планов по строительству советского Голливуда [Шумяцкий, 1935] до намеренной апелляции к элитарности и прогрессивности советского кинематографа на контрасте с массовой и «шаблонной» культурой Запада.

Поэтому неудивительно, что у зрителя возникают как вопросы о критериях этого разделения: «Высокохудожественный и кассовый фильм – какое отличие? Почему высокохудожественный фильм – это в основном не кассовый?» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 377. Л. 49), так и сомнения в праве развлекательного кино на существование в принципе: «Элем Климович! Признаете ли Вы право на существование чисто развлекательного кино? Ведь Ваши фильмы – это большой труд души даже для зрителя» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 372. Л. 24).

В марте 1988 г. Э. Климов покинул пост председателя Союза кинематографистов, объяснив свой уход желанием вернуться к творческой работе. Сменивший его в этой должности А. Смирнов был сторонником рыночной системы кинематографа, и в 1988–1989 гг. в киноотрасли начались кардинальные трансформации для перехода на новую, рыночную модель. На уровне системы управления республиканские комитеты по кинематографии, в ведении которых находились местные прокатные организации и киностудии, были ликвидированы и влились в качестве самостоятельных департаментов в существующие министерства культуры. Фактически это означало, что инфраструктура и индустрия в республиках больше не находились в подчинении Госкино. В регионах стали возникать специализированные «киновидеобъединения» (КВО), включавшие в себя местные конторы кинопроката, кинотеатры и киноустановки. Получившие право хозяйственной самостоятельности, эти конторы часто не зависели не только от Москвы, но и от своих республиканских министерств культуры и самостоятельно приобретали фильмы у киностудий или на кинорынках и прокатывали их. Таким образом, прокат напрямую зависел от количества денег в местном бюджете и от кассовых сборов в конкретных кинотеатрах [Отечественный кинематограф..., 1991; Новейшая история..., 2004, т. 5].

В 1988 году начали появляться первые акционерные, кооперативные и частные студии и фирмы, которые могли заниматься производством кинофильмов самостоятельно. Однако смена модели на государственном уровне не означала, что теперь киноиндустрия готова существовать в условиях рынка: несмотря на падение зрительского спроса, количество кинофильмов только росло. Эта парадоксальная ситуация отмечалась в научном докладе группы исследователей из НИИКа: «Американцы, контролирующие 60 процентов мирового экранного времени, сняли в 1990 году немало больше ста фильмов без копродукции, а мы – при катастрофическом падении интереса к собственным произведениям у отечественных зрителей – с легкостью преодолели рубеж в триста названий. Появились десятки новых кинофирм. В конце 1991 года их насчитывалось около двухсот и невиданное в истории страны количество дебютантов. Но – вот она, русская экономическая фантастика, непостижимая для предпринимателей с обычными западными представлениями – НИКТО НЕ РАЗОРИЛСЯ!» [Отечественный кинематограф..., 1991, с. 11]. Авторы доклада пришли к выво-

ду о фундаментальном принципе русской национальной экономики: «Производство в этой стране существует вовсе не для потребления» [Там же].

Проблема заключалась еще и в том, что с утратой монополии на производство и прокат государство утратило возможность контролировать цены на билеты в кино. Так, Я. Кучеров из Москвы пишет в «Советский экран»: «Год назад, вернувшись после службы в армии, я был изрядно удивлен, когда, придя на утренний сеанс, обнаружил, что цена билета с 25 копеек поднялась до полутора рублей. Так я узнал о существовании новой так называемой коммерческой формы проката, что повлекло за собой договорные цены на билеты» (Бизнесмены и киномены, 1991, № 2, с. 2).

Теперь прокатчики на местах могли устанавливать цены самостоятельно. Как следствие, стоимость билета не только увеличилась, но и в разных регионах сильно варьировалась. «В нашем городе идет фильм "Воры в законе", – пишет А. Росков из Туапсе. – Цена билета – 1 рубль 50 копеек. На премьере местный киновед пояснил, что картину создала хозрасчетная группа, что картина получилась дорогой и поэтому такие цены. Однако в других городах, насколько я слышал, цены обычные. Да и как объяснить тогда, почему произведения всемирно известных режиссеров Феллини, Антониони, Формана и других, хотя и редко попадают в наши кинотеатры, но цена билетов на них обычная?.. Или это следствие бурного развития кооперативного движения? (К обычному кинобилету прикладывается бланк с надписью "Краснодарский кооперативный центр пропаганды киноискусства"). Получается, 50 копеек за фильм, 1 рубль за бланк?» (Нам пишут, 1989, № 7, с. 3).

В новых условиях высокая цена на билет не позволяла кинематографу составить конкуренцию видеосалонам или телевидению. «У нас в Воронеже проходил фестиваль неигрового кино, – пишет семья Черных из Воронежа. – Зашли в кинотеатр, решили купить билет. Но пожилая касирша виновато предупредила, что цена – три рубля. Удивленные, мы отошли, а про себя подумали, что лучше эти фильмы посмотрим позже, по телевизору. Хочу заметить, что мы еще спокойно к этому отнеслись, а молодые ребята, подошедшие раньше нас, отреагировали громким смехом и свистом» (Нам пишут, 1989, № 9, с. 2).

В 1990-е гг. с резким падением доходов населения кинематограф перестал быть частью повседневной культурной практики. Судя по письмам, поход в кино теперь являлся непозволительной роскошью. Например, в феврале 1995 г. одна из зрительниц в письме актрисе К. Лучко отмечает, что «сейчас ваша передача ("Фильмы нашей памяти" – К.Т.) необходима еще и потому, что мы смотрим фильмы только по телевизору, так как просто нет денег, чтобы посещать кинотеатр. Я медицинская сестра, в нашем коллективе почти никто не имеет такой возможности, так как еле сводим концы с концами» (РГАЛИ. Ф. 3320. Оп. 1. Д. 80. Л. 61). «Теперь из-за дорогих билетов в кинотеатры не все могут посетить их, – пишет другая зрительница в декабре 1994 г., – да и идут в них боевики, секс или зарубежные фильмы» (РГАЛИ. Ф. 3320. Оп. 1. Д. 79. Л. 105).

«Несет ли кто-нибудь ответственность за то, что мы смотрим?»

В период перестройки с отменой цензуры произошло резкое изменение репертуарной политики кинопроката. Главным жанром перестроенного кино становится социальная драма, в рамках которой сильно расширяются границы дозволенного на экране. С нивелированием табуизации эротизма в советском кино показ обнаженного тела оказывается едва ли не основным способом привлечения кинозрителя [Садовский, 2016, № 6]. Например, бывший контролер из Киевской области Н. Осипенко пишет в редакцию журнала «Советский экран»: «Хочу рассказать про нашу сельскую молодежь, что она хочет смотреть в кино. Обычно спрашивают меня перед сеансом: "О чем фильм? Если есть секс, возьмем билеты, нет – не будем". И тогда заводят на улице магнитофон, поют, пляшут, а в кино не идут. Однажды я их обманул, сказал, что будет секс, а в фильме-то его не оказалось. Так мною хотели стену подпереть! Очень хорошо прошли у нас "Маленькая Вера" и "Меня зовут Арлекино", народу было полно, даже стояли в зале» (Письма из деревни, 1989, № 6, с. 3).

Важно понимать, что к концу 1980-х гг. советский кинематограф не создал собственной эстетики наготы и эротизации, а советский зритель не имел ни опыта просмотра, ни опыта обсуждения и оценки эротических эпизодов в кино. «Своей "Маленькой Верой", вернее, одной только сценой, – пишет Татьяна, 27 лет, – вы убили во мне женщину» («Я со злостью выкрикиваю!!!» 1989, № 2, с. 18).

Лидер проката 1988 г. – фильм «Маленькая Вера» (54,9 млн. зрителей) – стал последним советским фильмом, собравшим более 50 млн зрителей [Домашняя синематека..., 1996, с. 237]. Предельная откровенность фильма, известного первым в истории советского кино изображением поло-

вого акта, обсуждалась зрителями в рамках миметического дискурса взаимоотношений жизни и искусства. «Лично меня фильм потряс, сильный фильм, жизненный, правдивый!» – пишет Наташа Ч., 27 лет, из Чебоксар (Там же). «Это не фильм, это жизнь, – пишет Анжела И., 25 лет. – Я верю всему, что происходит на экране» (Там же). «Мне нравятся "постельные сцены", потому что не люблю стерилизованную жизнь, – отмечает в письме И. Шамрай из г. Грозный. – Мне нравится "плохая редакция", когда герои изъясняются не причесанным языком, а каждый на свой манер. <...> Мне нравится, когда люди на экране разговаривают на крике, темпераментно, потому что, как сказал поэт, ненавижу всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь!» (Там же, с. 3).

Отзывы варьируются от апелляции к «правдивости» до обвинений в излишней натуралистичности. «Почему секс (половое сношение) показали только у Веры с Сережей? Чем они лучше, например ее брата Виктора или ее родителей? – пишет семья инженеров С. – А то показали только, как матерится нецензурными словами отец, а неплохо было бы показать и его секс с матерью Веры. Люди они опытные в этом деле, и всем было бы очень интересно посмотреть, а некоторые зрители пошли бы смотреть этот фильм несколько раз?! Удивительно, фантастично возрос бы кассовый сбор фильма» (Там же, с. 19). Апелляция к чувству стыда довольно часто встречается в отрицательных отзывах: «Четвертый день хожу с чувством гадливости и омерзения, как будто проглотила червя. Я не ханжа и не пуританка, но ведь должен быть предел! Это что – тоже гласность?! С экрана слышать матерщину и видеть порнографические сцены? <...> И на что ушли народные, а значит, и мои деньги! P.S. Скрываю от мужа и сына, что смотрела, просто стыдно!» (Там же)

Что объединяло и противников, и сторонников выхода за привычные эстетические и этические границы в кинематографе, так это то, что все они оставались в рамках прежней, соцреалистической, оптики восприятия. Использование художественного метода, основными принципами которого являлись идейность и конкретность, в советском искусстве имело целью «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности. Причем правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания в духе социализма» [Первый всесоюзный съезд..., 1990, с. 4]. Отсюда, с одной стороны, апелляция к «жизненности» (или, наоборот, разочарование в новой киноэстетике вследствие излишнего натурализма), а с другой стороны, взгляд на кинематограф как на способ воспитания и формирования личности. Так, Ольга Малахова из Красноборска пишет, что «раньше от кинофильмов ждали доброго, поучительного, а теперь – драки, убийства. Да и в тех фильмах, которые вы сняли с полок, нет ничего выдающегося. "Полеты во сне и наяву" – сорокалетний мужик не знает, что ему делать. Вот как поучительно. "Утиная охота" – герой пьет... В кино не хожу четвертый год, хотя очень его любила. Где же фильмы с артистами, которых любил народ?...» (Пинский, 1991, № 11, с. 3). Студент пятого курса факультета журналистики КГУ из города Нежина Андрей Кокотюха начинает свое письмо так: «Советская страна отучила меня любить красивые слова и правильные, умные фразы, но любовь к умному, нескучному кино она не смогла у меня отбить» (Нам пишут, 1991, № 16, с. 7). Однако используемая им лексика и риторика отсылают к советским клише тех лет: «Мне не нравится, что кино скатывается по наклонной плоскости к безвкусице, характерной для глупых индийских фильмов, которые *мы, борцы за воспитание зрительского вкуса*, продолжаем упорно закупать вместо того, чтобы потратить те же деньги на "Крестного отца"» (Там же).

С упразднением институций и мер, принимаемых государством ранее для регламентации зрительского спроса, оказалось, что зритель не готов к формирующейся по законам рынка модели «самонастраивающейся культуры» [Отечественный кинематограф..., 1991, с. 19]. «Недавно посмотрела американский фильм "Жидкое небо". Хочется спросить, несет ли кто-нибудь ответственность за то, что мы смотрим. Раньше я знала, что американский фильм, если он у нас демонстрируется наверняка хороший, а сейчас на наши экраны хлынула волна фильмов низкого качества, ниже серости, совершенно лишенных какого-либо вкуса» (Прошу слова! 1991, № 13, с. 3). Не поспевая за кардинальными трансформациями, происходящими в отечественном кинематографе, зритель все чаще обращается к привычным ему моделям функционирования кинокультуры, например, призывая к регламентации зрительского вкуса, правда, теперь эта роль отводится критике: «Были разговоры о киногазете, но пока ее нет. <...> Пусть в "Кинонеделе" 20–30 кинокритиков регулярно оценивают по баллам текущий репертуар, как это было однажды сделано на страницах "Недели".

Вот Вам заодно непосредственно и формирование вкуса» (РГАЛИ. Ф. 3095. Оп. 1. Д. 362. Л. 94–95).

«А что неправда, там все правда»: советское кино и ностальгия

В 1990-е гг. в письмах все чаще проявляется ностальгия по старому советскому кино. В фонде Клары Лучко содержится около 500 писем от зрителей. Вероятно, в каждом телевизионном выпуске ведущие призывали зрителей присылать списки кинофильмов советской эпохи, потому что каждое письмо сопровождалось длинным перечнем картин 1940–1950-х гг. Иногда такой список включал до 600 названий. Перечни советских кинофильмов сопровождались рассказами о собственной жизни и воспоминаниями об ушедшей эпохе советского кино. Как правило, авторами писем являлись зрители, родившиеся в 1920–1930-е гг. Практически в каждом письме можно обнаружить разочарование в современном кинопроцессе и обвинения в излишней натуралистичности нового российского кино. «Сейчас наступила совсем другая жизнь, – пишет Алла Гласнова из Южно-Сахалинска. – Кинотеатры у людей отобрали "сильные мира сего". А если честно, то в целевых кинотеатрах сейчас нечего и посмотреть путевого ни детям, ни молодежи, ни нам, увь, постаревшим людям. Показывают то порно, то убийства с жестокостями, и в основном зарубежного производства. А цены... О них горько даже писать» (РГАЛИ. Ф. 3320. Д. 1. Оп. 79. Л. 119).

Как показывают социологические опросы тех лет, «негативное отношение к жизни, нагнетание страха, отчаяние, насилие отрицательно сказываются на интересе массовой публики к кинематографу» [Отечественный кинематограф..., 1991, с. 23], влияя на сокращение зрительской аудитории в кинотеатрах. Советский кинематограф для зрителей старшего поколения становится неким духовным прибежищем, существующим на контрасте с зарождающейся эстетикой нового российского кино. Так, 10 ноября 1994 г. Владимир Павлов из Архангельская области, родившийся 30 ноября 1926 г., пишет, что «фильмы тех лет оказывали огромное воздействие и влияние на людей. Они воспитывали любовь к людям, нравственность, патриотизм. Показываемые ныне фильмы губительно влияют на людей. Секс, деньги, убийство» (РГАЛИ. Ф. 3320. Оп. 1. Д. 78. Л. 99).

Кино, тесно связанное с отображением действительности, становится одним из аргументов, позволяющим усомниться как в процессах демифологизации советского прошлого, так и в созидательности происходящих перемен. «Сейчас <...> много говорят о лакировке, – пишет Е. Кошкина из Москвы. – Но лакировать можно по-разному. Солженицын – тоже лакировка (если иметь ввиду одноцветную гамму). У него все грязно, бесцветно, но ведь и тогда мир был многоцветен. И жили люди и в розовом и голубом и зеленом. Основа (пусть во многом формально) была здоровой. <...> Поэтому и фильмы тех лет отзываются в душе светлым в основном. Мы все верили. И верили в истинное, красивое и справедливое. Не построили. Не сумели. Устали. Надоело. Трудно. Ну, конечно, стали жертвой предательства – беспрецедентного, наверно. Ладно! Это уже не о фильмах. <...> При всей "лакировке" проглядывает в этих "старых" фильмах нормальная, интересная, достойная жизнь, которая была. Несмотря на то, что нам упорно говорят "не было"... потому что сидели Солженицын и Разгон. Странный критерий истинности!» (Там же. Л. 47).

Вероятно, отзыв Е. Кошкиной был связан с существовавшей в рамках передачи рубрикой «Киноправда?», один из выпусков которой был посвящен «Кубанским казакам» (1949). Реакция на этот выпуск прослеживается в письмах и других кинозрителей. По-видимому, резкая критика фильма киноведами приводила к обратному эффекту: «Они говорили, что там много неправды, – 12 декабря 1994 г. пишет М. Лаврентьева из Уфы, – а что неправда, там все правда. Я помню, как мы работали в войну, после войны едешь в поле или подойки коров, и на огороде, ехали и на волах, лошадях, и машинах, ехали полуголодные полуодетые, а песни пели и плясали, и была дружба, любовь, радость доброта» (РГАЛИ. Ф. 3320. Оп. 1. Д. 79. Л. 56). Уже в самом отзыве можно увидеть противоречие, которое заключается в несовпадении воспоминания («ехали полуголодные, полуодетые») с «правдой» той сытой реальности, изображенной в фильме. Однако для зрительницы эти помехи оказываются несущественными. Фильм участвует в конструировании образа утопического пространства прошлого, цельность которого от критики не утрачивается.

Начало 1990-х гг. характеризуется катастрофическим сокращением зрительской аудитории. Среди причин этого можно выделить падение доходов населения и рост цен на билеты, конкуренцию со стороны телевидения и видеопроката, интенсивность политической жизни, а также неприятие зрителем новой эстетики кино. Рассматривая зрительскую реакцию на перемены, происходящие в кинематографе в конце 1980-х – начале 1990-х гг., можно заметить, как с возведением новых

структур, институций и эстетических систем зритель пытается опираться на прежние, привычные для него интерпретационные шаблоны и культурные схемы, а если это не удается, то и вовсе отказывается от участия в современных ему кинопроцессах, обращая свой взгляд в прошлое. И если ностальгия, как заметила С. Бойм, есть признак смены эпох [Boym, 2002], то на примере писем кинозрителей можно увидеть, как одна эпоха сменяет другую.

Примечания

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке фонда «Президентский центр Б.Н. Ельцина» в рамках проекта «Социальная история России (1990-е годы)», реализуемого в НИУ ВШЭ.

Список источников

«Я со злостью выкрикиваю!!!» Почта «Маленькой Веры» // Советский экран. 1989. № 2. С. 3, 18–19.
Бизнесмены и киномены // Советский экран. 1991. № 2. С. 2.
Нам пишут // Советский экран. 1989. № 7. С. 3; № 9. С. 2; 1991. № 16. С. 7.
Пинский Б. Ответ строителям баррикад // Советский экран. 1991. № 11. С. 3.
Письма из деревни // Советский экран. 1989. № 6. С. 6, 10.
Прошу слова! // Советский экран. 1991. № 13. С. 3
РГАЛИ. Ф. 3320. Оп. 1. Д. 78. Л. 47, 99; Д. 79. Л. 56, 105, 119; Д. 80. Л. 61.
Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3095. Оп. 1. Д. 362. Л. 94–95; Д. 372. Л. 24; Д. 377. Л. 21, 30, 38, 48, 49, 51; Д. 379. Л. 18, 29.

Библиографический список

Домашняя синематека: Отечественное кино, 1918–1996 [Каталог игровых фильмов СССР (1918–1991), стран бывшего СССР (1991–1996)] / С. Землянухин, М. Сегида. М.: Дубль-Д, 1996. 520 с.
Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы / сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1968. Вып. 1: 1920-е годы. 298 с.
Ленин В. Полн. собр. соч. М.: Изд-во МГУ, 1970. Т. 44. 725 с.
Медведев А. Только о кино // Искусство кино. 1999. № 11. С. 145–159.
Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. СПб.: Сеанс, 2004. Т. 4. 754 с.; Т. 5. 754 с.; Т. 6. 882 с.
Отечественный кинематограф: стратегия выживания: Науч. доклад. М.: Б. и., 1991. 155 с.
Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стеногр. отчет. М.: Сов. писатель, 1990. 718 с.
Садовский Я. Обнаженное тело и его функция в конструировании образов социальной реальности в перестроечном кинематографе // Лабиринт. 2016. № 6. С. 91–99.
Фомин В. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М.: Б. и., 2012. 2759 с.
Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат, 1935. 377 с.
Beumers B. Cinemarket, or the Russian Film Industry in ‘Mission Possible’ // Europe-Asia Studies. 1999. Vol. 51, No. 5. P. 871–896.
Boym S. The Future of Nostalgia. New York: Basic books, 2002. 432 p.
Jauß H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1967. 72 p.
Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema: Styles, characters and genres before and after the collapse of the USSR / ed. B. Beumers; E. Zvonkine. London: Routledge, 2017. 242 p.

Дата поступления рукописи в редакцию 10.06.2019

CINEMA AND SPECTATOR IN 'PERESTROIKA' ERA: CHANGING OF HORIZON OF VIEWERS' EXPECTATIONS DURING THE 1980s AND THE 1990s

K. A. Tanis

National Research University "Higher School of Economics", Myasnikskaya str., 20, 101000, Moscow, Russia
ktanis@hse.ru

The paper is devoted to the transformation of viewers' perception in the USSR and early Russia during the 1980s and 1990s. Through collecting and analyzing letters by spectators discovered in the archives and published in the revue *Sovetskiy Ekran*, the research is aimed at considering the norms and categories of film interpretation, as well as at understanding changes in historical reception during these times. The author pays attention to the complicated processes of popular cinema legitimation in the Soviet Union during the transformation of the whole Soviet film industry. Thus, the shift to the market system in the Soviet film industry revealed that filmmakers were not ready to work in a market-driven film economy oriented to the audience. Due to the censorship annulment and the leveling of erotic taboo in the Soviet cinema, a naked body became almost the main way to attract viewers. However, the aesthetic tradition of nudity had not yet developed in the Soviet cinema, as well as a spectator had no experience in watching, evaluating and discussing erotic episodes in cinema. As a result, a viewer used the 'Soviet' optics of interpretation, relying on the educational discourse of art and mimetic function of cinema.

Key words: historical film reception, film distribution and production, 'Perestroika' in cinema, USSR / Russia in the 1990s, new model of cinema.

References

- Arkus, L. (ed.) (2004), *Noveyshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000: Kino i kontekst* [Newest History of Soviet/Russian Cinema. 1986–2000: Cinema and Context], vol. 4, Seans, St. Petersburg, Russia, 754 p.
- Arkus, L. (ed.) (2004), *Noveyshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000: Kino i kontekst* [Newest History of Soviet/Russian Cinema. 1986–2000: Cinema and Context], vol. 5, Seans, St. Petersburg, Russia, 754 p.
- Arkus, L. (ed.) (2004), *Noveyshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000: Kino i kontekst* [Newest History of Soviet/Russian Cinema. 1986–2000: Cinema and Context], vol. 6, Seans, St. Petersburg, Russia, 882 p.
- Beumers, B. (1999), "Cinemarket, or the Russian Film Industry in 'Mission Possible'", *Europe-Asia Studies*, no. 5, pp. 871–896.
- Beumers, B. & E. Zvonkine (eds.) (2017), *Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema: Styles, characters and genres before and after the collapse of the USSR*, Routledge, London, UK, 242 p.
- Boym, S. (2002), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, USA, 432 p.
- Dondurey, D. (ed.) (1991), *Otechestvennyy kinematograf: strategiya vyzhivaniya* [Soviet/Russian Cinema: the Strategy of Survival], NII kinoiskusstva, Moscow, Russia, 155 p.
- Fomin, V. (2012), *Istoriya kinootrasli v Rossii: upravleniye, kinoproizvodstvo, prokat* [History of Film Industry in Russia: management, production, distribution], VGIK, Moscow, Russia, 2759 p.
- Ivaneev, D. (ed.) (1968), *Iz istorii Lenfil'ma: Stat'i, vospominaniya, dokumenty* [From the History of Lenfilm: Articles, Memoirs, Documents], Iskusstvo, Leningrad, Russia, vol. 1, 298 p.
- Jauß, H. R. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz, Deutschland, 72 s.
- Lenin, V. (1970), *Poln. sobr. soch.* [Collected Editions], vol. 44, Izdatel'stvo MGU, Moscow, Russia, 725 p.
- Medvedev, A. (1999), "Only about Cinema", *Iskusstvo kino*, no 11, pp. 145-159.
- Pervyy Vsesoyuznyy s"yezd sovetskikh pisateley*, 1934 [First All-Union Congress of Soviet Writers, 1934], (1990), Sovetskiy pisatel', Moscow, Russia, 714 p.
- Sadovskiy, Ya. (2016), "Naked body and its function in the construction of images of social reality in the cinema of Perestroika", *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy*, no. 6, pp. 91-99.
- Shumyatskiy, B. (1935), *Kinematografiya millionov* [Cinema for the Millions], Kinofotoizdat, Moscow, Russia, 377 p.
- Zemlyanukhin, S. & M. Segida (eds.) (1996), *Domashnyaya sinemateka: Otechestv. kino, 1918–1996* [Home Cinematheque: Russian cinema, 1918–1996], Dubl'-D, Moscow, Russia, 520 p.