

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВА-  
ТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬ-  
НОГО ОБРАЗОВАНИЯ

**АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ**

**Я.А.ПАРХОМЕНКО**

**СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ И  
ИГРОВОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОЦИО-  
КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕССА 1990-Х – 2000-Х ГГ.**

**МОСКВА 2011**

## **Общая характеристика российской культуры и аудиовизуальных искусств в постсоветский период**

Сегодняшнее состояние развития философской и культурологической мысли характеризуется в первую очередь переосмыслением и по большей части преодолением традиционных методов миропознания и мироописания. Это определяется все возрастающим динамизмом культурных деформаций и социальных изменений в национальных сообществах, нарастающим темпом интегрирования, формированием внутри них чрезвычайной вариативности и альтернативности функционирования и, наконец, стремительным развитием информационных технологий, позволяющих отдельному человеку «охватывать» все планетарное пространство.

Однако этот процесс имеет также обратную сторону. Интенсификация всех культурно-социальных процессов приводит к все более ускоряющемуся переформированию системы ценностей в современном обществе, которое отдельный индивид уже не успевает воспринять как имманентный. Происходит хаотическое смешение ценностных ориентиров, что неизбежно провоцирует множественные кризисы: экономические, геополитические, социальные, психологические и т.д., которые в конечном итоге приводят всю культуру к кризисному, дестабилизированному и разбалансированному состоянию. «Кризис культуры в значительной мере влияет на духовное состояние личности и общества. Понятие «кризис культуры» раскрывает ситуацию, возникающую в результате резких изменений в социально-культурной сфере, связанных с ослаблением и разрушением прежних духовных структур и институтов, ценностных систем, с утратой людьми чувства стабильности и уверенности, нарастанием настроений растерянности и страха. Человек в данной ситуации испытывает все большие затруднения в адекватном восприятии окружающей его природ-

ной, общественной и культурной реальности. Все это создает атмосферу отчужденности, которая проявляется в бессилии личности перед внешними, объективными обстоятельствами жизни, в ощущении обособленности, исключённости человека из общественных связей, в утрате личностью своего "я"<sup>1</sup>.

Процессы генерирования и распространения информации непрерывно ускоряются, а их интенсивность возрастает настолько, что индивидуальное сознание категорически не в состоянии отслеживать и воспринимать их в полном объеме. Поэтому вся современная картина мира проявляет, с одной стороны, тенденции к вскрытию все более усложняющихся взаимосвязей и взаимообусловленностей, а с другой – к оперативной переработке и отфильтровыванию сущностно наименее значимых блоков информации. Мир оказывается гиперсложной симбиотической системой, организованной целостно и едино, в том числе на планетарном уровне. И кинематограф, а в какой-то степени и телевидение как синтетические способы художественного познания мира, более других искусств способны, а точнее, призваны отражать все возрастающее многообразие и многозначность мира. Однако на сегодняшний день они ни в коей мере не реализуют этих задач, оказываясь замкнутыми на развлекательной и манипуляторной функциях, а также на тиражировании мировоззренческих стереотипов и социокультурных стандартов. В определенной степени такая ограниченность большей части современной кино- и телепродукции связана с утратой самобытных художественных ориентиров в последнее десятилетие двадцатого века.

Данные тенденции охватывают в той или иной степени все американо-европейское культурное пространство. Современные российские аудиовизуальные искусства также переживают острый период расконцен-

---

<sup>1</sup> Человек постсоветского пространства: Сборник материалов конференции. Выпуск 3 / Под ред. В.В. Парцвания. СПб. Санкт-Петербургское философское общество. 2005. С.70

трации содержательно-смысловых и художественно-эстетических оснований собственных кинематографических и телевизионных дискурсов. Не в меньшей степени этот процесс затронул и другие искусства: «Современное русское искусство, производное от критического авангарда и, тем не менее, отсекающее родовые узы и стремящееся к новому глобалистскому канону показа и успеха, – довольно сложная и не всегда плодотворная тема для критической рефлексии»<sup>2</sup>. Это происходит не только вследствие того, что российские кинематографисты и работники телевидения потеряли способность к художественному освоению реальности, а потому, что в результате экономических потрясений была прервана обратная связь между художником и зрителем, что привело к глобальному идейному обесточиванию российского кинематографа, потерявшего возможность чувствовать и вживаться в зрителя, улавливать социальную конъюнктуру в хорошем смысле этого слова.

Аудиовизуальные искусства чрезвычайно зависимы от финансовых и коммерческих условий в отрасли, которые допускают к реализации только художественные и смысловые эксперименты, предполагающие экономические выгоды. Культурная (как эстетическая, так и теоретическая) значимость таких поисков фактически не учитывается в коммерческом кино- и телепроизводстве. Советский кинематограф и телевидение в отличие от европейского и американского находились в специфической ситуации. Они были фактически свободны от коммерческих ограничений, но подвергались серьезному идеологическому и политическому контролю со стороны официальной цензуры. Особенно под жестким давлением кинематограф оказался в 40-х и 50-х годах: «...резкое ужесточение сталинской культурной политики в отношении творческой интеллигенции, и кинематографа в первую очередь, весь чудовищный леденящий цикл ре-

---

<sup>2</sup> Голышко-Вольфсон Д. От коммуналки к универсальному: современное русское искусство и мировая индустрия знаний // Художественный журнал. 2010. № 77-78. [Электронный ресурс]. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/mus-uncon/> (дата обращения: 12.07.2011).

прессий, календарно относимый к послевоенным годам и длящийся вплоть до марта 1953 года, активно и последовательно готовился еще раньше»<sup>3</sup>. Подобная политика привела к уникальному явлению в российской культуре и в особенности в литературе и кинематографе: в 60-х годах формируется особый принцип **смыслового подтекста**, который сопровождается рядом сопутствующих признаков: скрытым (имплицитным) содержанием, многозначностью, ассоциативными смысловыми рядами, внутренними, не выраженными вербально или визуально смыслами и т.д. Эта специфическая особенность в ситуации идеологического прессы и цензуры приводит к необычному всплеску авторского кинематографа вплоть до начала девяностых. «Достаточно вспомнить о таких шедеврах, как «Зеркало» и «Сталкер» А.Тарковского, «Сказка сказок» Ю.Норштейна, «Дни затмения», «Камень» и «Тихие страницы», «Мать и сын» А. Сокурова, «20 дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин» Ю. Германа, «Астенический синдром» К. Муратовой и о фильмах других мастеров. Мне кажется, некоторые из них действительно находятся на вершине не только киноискусства, а искусства вообще. Такое соединение совершенной формы и искреннего гуманизма, характерное для них, наверное, неповторимо в мировом кино»<sup>4</sup>.

Однако события девяностых диаметрально меняют ситуацию – снимается проблема идеологической цензуры, но на смену ей приходит некая, но жесткая финансовая цензура, в рамках которой принцип подтекста представляется бессмысленным и избыточным, а российский кинематограф оказывается в ситуации острого дефицита финансирования и отсутствия зрителя. Традиция смыслообразования посредством подтекста в эпоху вседозволенности теряет актуальность, а формирование новых смыслообразующих моделей представляется неоправданным риском с

---

<sup>3</sup>Зоркая Н.М. История советского кино. Спб. 2006. С.285.

<sup>4</sup> Ниси С. Обозрение послеперестроечной русской кинокультуры // Русская культура на пороге нового века. Саппоро. 2001. С. 132.

точки зрения новообразовавшихся продюсерских структур. Российский кинематограф сталкивается с проблемой элиминации содержательности в процессе сюжетосложения. Основная масса кинематографистов принимается за освоение визуальных моделей американского кинематографа, жертвуя национальной самобытностью и задачами сложения индивидуального киноязыка. И эта ситуация самими кинематографистами оценивается как соответствующая текущему моменту: «...те фильмы, которые критики относят к искусству, – это все маргинальные произведения. Но по большому счету они никому не нужны, бессмысленны, так как не приносят дохода. Самый правильный кинематограф – тупой, американский. Бизнес, приносящий доход. Кинематограф и был придуман именно как бизнес, просто в определенное время появлялись люди, которые самовыражались и имели свою аудиторию. Но сегодня это уже не нужно» (А. Балабанов)<sup>5</sup>; «... кинематограф, к великому своему несчастью, стал одним из самых коммерческих производств на свете, что и привело его к тому состоянию, в котором он находится, – это нормальная промышленность, в которой нет места художнику... А существующий параллельно коммерческому производству камерный кинематограф выделился в отдельное, совершенно жуткое, заумное фестивальное искусство, в котором происходит шифрование пустот, и это окончательно убеждает разумную публику в том, что кино – низкий жанр» (И. Дыховичный)<sup>6</sup>.

Принципиальной задачей текущего кинопроцесса представляется необходимость восстановления прерванной кинематографической традиции. Отрыв от собственных культурных оснований привел, в частности, к выпадению из нынешнего кинопроцесса целых жанров: мюзикла, сказки, детского кино и т. д. Пренебрежение национальными культурными традициями оправдывается как необходимый слом культурной парадигмы,

---

<sup>5</sup> XXI век – конец пленочного кинематографа. // Искусство кино. № 10, Октябрь. 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/2000/n10-article28.html> (дата обращения 14.08.2011).

<sup>6</sup> Там же. URL: <http://kinoart.ru/2000/n10-article28.html> (дата обращения 14.08.2011).

сбрасывание культурной традиции привело к тиражированию голливудских схем и к эксплуатированию поверхностных характеристик «русского характера»: алкоголизма («День хомячка», «А по утрам они проснулись», «День Радио»); инфантилизма («20 сигарет», «Глянец», «Нас не догонишь») и псевдогероизма («Бой с тенью», «Меченосец»). Несмотря на то, что эти и другие знаковые проявления «русской души» были талантливо подвергнуты иронической переоценке в постмодернистских картинах и после этого разоблачения сохранили лишь статус этикетки, они автоматически переносятся из картины в картину. Это тем более настораживает, что постмодернизм с его «переиронизацией» как раз и был таким художественным направлением, которое должно было быть способным вскрыть глубинный потенциал культурной и художественно-эстетической традиции.

Постмодернизм был единственной, хотя бы отчасти оформившейся общекультурной тенденцией последних десятилетий. Основной заботой и задачей этого художественного стиля, философского направления и в конце концов общекультурного дискурса было отражение стремительно меняющей свой облик действительности, причем отражение ее в непостоянности, текучести, нефиксируемости и неоформленности. Стремясь переосмыслить всю художественную традицию и обнаружить в этом переосмыслении новые механизмы обобщения и формирования истинных представлений, постмодернистская модель мира тем не менее во многом оперировала моделями, наработанными в рамках традиционной классической культуры, зачастую используя эти модели в искаженном или намеренно «испорченном» виде: «Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ст. Постмодернизм. // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под общей редакцией В.В. Бычкова. М., 2003. С.351.

Наиболее последовательно это проявилось в литературе (В.Пелевин, В.Сорокин, Э.Лимонов, Д.Липскеров) и в пластических искусствах (И.Кабанов, А.Будаев). Отечественный кинематограф также отдал должное этому методу («Трактористы-2» И. и Г.Алейниковых, «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» М. Пежемского, «Москва» А.Зельдовича, «Русское» А. Велединского, «Коллекционер» Ю.Грымова, «Цветы календулы» С. Снежкина, «Копейка» И. Дыховичного и др.), возможно, и не столь последовательно, как европейский, но во всяком случае не менее самобытно, однако в целом в кинопроцессе постмодернистские картины оставались в рамках альтернативного, а не жанрового кинематографа, создавались в рамках визуального и драматургического эксперимента и носили случайный и спонтанный характер.

Российский постмодернизм вырос на всеохватывающей потребности в демифологизации социалистического мифа и самих себя как некоей культурной и национальной идентичности в этом мифе. И эта потребность еще отнюдь не удовлетворена. «В начале тридцатых годов стало ясно, что ленинский завет "быть столь же радикальным, как и сама реальность" утратил какой-либо смысл: реальность оказалось аннулированной. Критикам и историкам пришлось описывать соцреализм в духе его же собственных мифологических традиций. Будучи мифом о мифе (этиологический миф), советский "критический" дискурс был и остается предельной формой катарсического слипания мифографа с мифологией»<sup>8</sup>.

Попытки механистичного «делания под копирку» фильмов с американского образца («Охота на пиранию», «Волкодав», «Апокалипсис», «Скалолазка») не оправдали себя. Если американский мировоззренческий кризис основан на переживании собственной вторичности, неподлинности, беспочвенности, а социокультурные усилия направлены на создание

---

<sup>8</sup> Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М., 1998. С.16.

своего подлинного национального мифа, то российская ментальность чужда этим поискам, поскольку мифологические основания славянского национального культурного ядра достаточно активны и генеративны. Поэтому кальки с американского формата на русском материале выглядят плоско, неубедительно и маргинально. Но главное, они не обладают минимумом художественной убедительности, поскольку смешение американского с новорусским в киноповествовании, несмотря на все усилия промоутеров, так же «органично» для современного российского зрителя, как смешение французского с нижегородским для уха, чуткого к любой нравственной фальши Чацкого.

Первичный этап в этом возвратном переосмыслении собственных культурных основ должен быть произведен в рамках кино- и теледраматургии, в которых возможно формирование образа новой российской идентичности (в ситуационных моделях и характерах персонажей), и как следствие освобождение художественного мышления кинематографистов от спекулятивной заданности, отказ от импортируемых канонов и концептов и генерация значимого сценарного материала, ориентированного на смысло-содержательные новации и культурную дискурсивную коммуникацию.

Говоря о философско-культурологическом процессе, в который включен современный кинематограф (и причисляемое к нему в данном случае игровое телевидение), нельзя не остановиться на таких его характеристиках, как элитарность и массовость. Современный российский кинопроцесс четко делится на два блока: кино элитарное, или интеллектуальное и кино массовое и развлекательное. Несмотря на то, что постмодернизм как стиль эпохи изначально был ориентирован на снятие противопоставленности разных уровней восприятия информации, на нейтрализацию контрастов и конфликтов между мировоззренческими представлениями «непосвященных», то есть людей, оперирующих преимущественно

в рамках бытовой формы сознания, и «приобщенных», то есть использующих в основном рефлексивные, аналитические или интуитивные модели мышления, думается, что это видовое различие будет сохраняться до того момента, пока будет сохраняться различие между не критичным, мифологизирующим способом восприятия (в этом случае восприятие по принципу «Они все врут» и «Эти врать не станут» суть две стороны одной медали) и критическим или парадигматическим (подвергающим любое информационное событие самостоятельному анализу в рамках функционирующей культурной парадигмы).

Основное отличие элитарного (авторского, фестивального, артхаусного, андеграундного и т.д.) кинематографа от массового (коммерческого, жанрового, прокатного и т.д.) не только в том, что в первом случае зритель имеет дело с произведением искусства (с четко выраженным индивидуальным стремлением к авторской самореализации), а во втором – с индустриальным продуктом (отсутствие личностной мировоззренческой позиции и эстетических предпочтений). Элитарный кинематограф на сегодняшний день представлен несколькими направлениями, общей характеристикой которых является ориентация на узкую аудиторию, воспринимающую кино как вид искусства и ожидающую от кинофильмов смысловых, визуальных, стилистических экспериментов и новаций. Лучшие образчики элитарного кинематографа ориентированы на отражение актуальных представлений о современном духовном состоянии человечества, их уникальное проецирование на индивидуальную картину мира отдельной творческой личности, что выражается в поиске и формировании новых художественно-эстетических образцов. Массовый кинематограф, или кинемейнстрим, в свою очередь, в большей степени ориентирован на развлечение, на «вырабатывание» эмоциональных и зачастую отнюдь не эстетических впечатлений, то есть на базовую психофизическую разрядку представителей самых различных социально-культурных формаций:

«...аудиовизуальная культура...вынуждена была принять на себя совокупность функций, ранее принадлежавших религии, в первую очередь определяющую функцию гармонизации психической жизни людей»<sup>9</sup>. Надо отметить, что резонансность и культурная значимость ни в какой степени не являются исключительной прерогативой авторского кинематографа, равно как популярность – коммерческого. Эти характеристики суть следствие наиболее адекватного соответствия художественно-выразительных средств поставленной художественной задаче.

Необходимо заметить, что несостоявшиеся с точки зрения эстетической или смысловой значимости кинофильмы, ориентированные как на узкую (элитарное кино), так и на широкую (киномейнстрим) аудиторию, не в меньшей степени нуждаются в тщательном разборе своих функциональных оснований, художественно-эстетических недостатков и в конечном итоге неубедительной реализации поставленных художественных задач, даже если они на первый взгляд кажутся весьма далекими от задач искусства («Волкодав», «Ирония судьбы-2», «Бой с тенью» и т. д.). В этом случае понятия «элитарное» кино, с одной стороны, и «массовое» – с другой, в аспекте критического и киноведческого дискурса, выступают не столько репрезентантами двух не пересекаемых кинематографических зон, сколько оказываются содержательными характеристиками одного и того же кинематографического пространства, соотносимыми с различными художественными задачами и способами их реализации.

Серьезный шаг в этом направлении сделан авторами ежегодника «СЕАНС guide», где ведущие киноведы анализируют не только яркие и глубокие киноработы, такие как «Остров», «Свои», «Простые вещи», но и более спорные в художественном отношении «Параграф 78», «Глянец», «Питер FM» и пр. В целом же можно предположить, что эти разнонаправленные характеристики будут в перспективе определяться взаимообу-

---

<sup>9</sup> Новые аудиовизуальные технологии. Отв. ред. К.Э.Разлогов. М., 2005. С.239.

словленными тенденциями – с одной стороны, интегрированием в кинемейнстрим все большей содержательности, многоуровневого смыслового наполнения, а с другой, прививанием интеллектуальному кино зрелищности и динамизма, что в конечном итоге будет стимулировать снижение степени такого противопоставления.

И это опять-таки задача современной кинодраматургии – сделать умное и сложное интересным и захватывающим. Поскольку кинопроизводство – времяемкий процесс, постольку современная кинодраматургия должна иметь перед собой задачу чутко реагировать на появление новых реалий или на проявление новых отношений между реалиями уже существующими. Именно кинематограф и телевидение в состоянии осуществить привязку этих изменений к общечеловеческим, общекультурным, традиционным ценностям в массовом сознании.

Относительно интернет-пространства следует заметить, что оно еще только начинает оформлять свои собственные художественные и внехудожественные функции в качестве самостоятельной культурной зоны и на сегодняшний день требует обширных исследований со стороны социальных и культурологических позиций. Однако современное веб-пространство уже представляет пользователям самостоятельные культурно значимые произведения. Например, документальный видео-интернет-фильм продюсера Ридли Скотта и режиссера-документалиста Кевина Макдональда «Жизнь за один день», интернет-премьера которого состоялась 28 января 2011 года на канале youtube.com. Суть этого проекта состоит в том, что через сайт youtube.com было собрано более 80000 роликов (4500 часов видео), снятых самими разными людьми в самых разных точках планеты в течение одного дня – 24-го июля 2010 года. Амбициозный проект Ридли Скотта расширил границы задачи «охватить мир единым взглядом» до планетарных масштабов. Более того это довольно серьезный шаг в сторону интерактивного кино.

Впервые похожую задачу перед собой поставил Д. Вертов в начале 20х годов XX века. В соответствии с авторским замыслом фильм «Человек с киноаппаратом» представляет собой «зрительно задуманную киносимфонию»<sup>10</sup>, посвященную «завоеванным позициям в борьбе за строительство Страны Советов»<sup>11</sup>. Почти одновременно с Вертовым Вальтер Руттман снимает свой документальный киношедевр «Берлин. Симфония большого города», который по структуре сюжета очень близок «Человеку с киноаппаратом».

«Берлин. Симфония большого города» – это жизнь одного города с раннего утра и до глубокой ночи. Несмотря на то, что картина Руттмана выходит на экраны на 2 года раньше картины Вертова, тем не менее, по мнению З.Кракауэра, первоначальная идея запечатлеть мир современного города в его особых ракурсах и ритмах принадлежит именно Вертову: «Монтажная техника Руттмана, очевидно, сложилась под влиянием русского кинематографа, а точнее, русского режиссера Дзиги Вертова и его "Киноглаза»<sup>12</sup>... Позже, в 1929 году, З. Кракауэр уточняет, в чем именно он усматривает это влияние: «Нечто подобное есть и в «Берлине — симфонии большого города» Руттмана, но если его ассоциации чисто формальны (они и в его звуковых картинах сводятся к простому сцеплению элементов), то Вертову за счет монтажа удается вложить особый смысл в соединение осколков реальности. Руттман дает простую последовательность, не пытаясь разъяснить ее, Вертов же ее истолковывает»<sup>13</sup>. Эту мысль подтверждает и тот факт, что в 1927 году на экраны выходит картина Михаила Кауфмана «Москва», которая в своей первой части представляет собой кинолетопись одного дня жизни Москвы. Более того, в

---

<sup>10</sup> Вертов Дзига. Из наследия. Том первый. Драматургические опыты. М., 2004. С. 123.

<sup>11</sup> Там же. С. 126.

<sup>12</sup> Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С.173.

<sup>13</sup> Там же. С 126.

фильме «Москва» Михаил Кауфман использовал некоторые кадры из «Киноглаза», подчеркивая преемственность этих картин.

Ридли Скотт развивает идеи Дзиги Вертова, М. Кауфмана и В. Рутмана и ставит перед собой задачу буквально зафиксировать один день жизни планеты, самых различных ее уголков. Реализация этой творческой задачи оказывается возможной в рамках интернет-пространства.

Вообще говоря, документальному кино фактически не свойственна тенденция ремейк-производства. Некоторому заимствованию, а скорее преемственности, подлежит зачастую только базовая концептуальная идея, которая тем не менее не определяет даже стилового подобия, поскольку специфику документального кино характеризуют не тема или жанр, а ракурс и ритм, присущие тому времени и тому культурному пространству, которые имманентно, сами по себе определяют мышление автора-документалиста. Возможные сюжетные пересечения не выходят за рамки смысловых реминисценций, зачастую бессознательных и спонтанных. Реминисценция в свою очередь как нельзя лучше отвечает задачам документального кино, так как «втягивая» в сюжет фрагменты из документальных источников или из других произведений, будь то фильмы, книги или картины, она способствует объективации представлений о реальности, как материальной, так и духовной.

В 21 веке человечество переживает болезненный период разрушения мифа об абсолютности и безусловной объективности научного знания и научного метода познания в целом. Тезисы «несоизмеримости научных теорий»,<sup>14</sup> выдвинутые Фейерабендом, постулируют практически равную объективность как научного способа познания мира, так и художественного, магического или мистического методов, одинаково отказывая им в абсолютной объективности и полагая их различие исключительно в степени вероятности и способах аргументирования, что неизбежно ведет

---

<sup>14</sup> Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986.

к сближению и взаимопроникновению этих методов. Обращаясь к исследованиям в области антропологии, мифологии и сравнительного языкознания, Фейерабенд показывает, что структура мифа идеологически очень близка структуре современного научного знания, однако обладает большей гибкостью в отношении других способов культурной идентификации. Это позволяет философу сделать вывод о значимости не метода познания как такового, а наличия самой культурной традиции того или иного метода миропонимания. Абсолютизация научного метода уже сама по себе приводит к мифообразованию. То есть наука, по мнению философа, не что иное, как миф новейшей истории. При этом миф жёстко идеологизированный: «Следовательно, установить равноправие традиций не только справедливо, но и в высшей степени полезно... Каким образом может быть реализовано общество, придающее всем традициям равные права? Как можно лишить науку того доминирующего положения, которое она сейчас занимает? Какие методы, какие процедуры будут эффективными? Где теория, руководящая этими процедурами, где теория, которая решит проблемы нашего нового "свободного общества"? Таковы некоторые вопросы, возникающие перед людьми, которые пытаются освободиться от ограничений, налагаемых чуждой им культурой»<sup>15</sup>.

В отношении искусства это означает, что оно оказывается свободным от позитивистских представлений, которые определяли его роль в познании мира как второстепенную и факультативную по отношению к науке. С другой стороны, этот же тезис предполагает формирование в рамках художественного метода миропостижения такой высокой меры ответственности, которую искусство вряд ли осознавало за собой прежде. Очевидно, что подобные послы оказываются в конфликте с бытующим массовым представлением об искусстве как об интеллигентном способе развлечения и релаксации. Что касается кинематографа и телевидения, то

---

<sup>15</sup> Там же. С.769.

описанная выше культурологическая тенденция означает, во-первых, все возрастающее проникновение в их содержательные и производственные структуры таких методов и задач, которые специфически присущи гуманитарным наукам (история, социология, культурология, психология, антропология, лингвистика и т.д.), во-вторых, все возрастающую степень конфликта между исторической достоверностью и художественной убедительностью тех или иных событий и исторических личностей, попавших в поле зрения кинематографа («Монгол», «Брежнев», «1612»): «...между фольклором и исторической наукой...подчас возникала стена, что позволило многим специалистам объявить и исторический фольклор неисторичным»;<sup>16</sup> и, наконец, необходимость принципиального снятия дихотомии элитарного (интеллектуального) и массового искусств в их стилевых и жанровых противопоставлениях.

Художественный фильм, при любых возможных его оценках, является явлением культуры, то есть таким явлением, субъектно-объектная природа которого соотносится только с человеком и направлена на человека и вне человека не имеет никакого содержания. Фильм, даже плохой, сосредоточен на исследовании, имитации такого исследования или, в самом худшем случае, тривиальном иллюстрировании этической и эстетической составляющих человеческого бытия. Данный процесс производится посредством интуитивного творческого создания специфической образной системы, где задается некое ассоциативное подвижное поле, своеобразная, ориентированная на эмоциональное вчувствование и мыслимое переживание, языковая модель, разворачиваемая во времени: «В этом смысле кино непрестанно достигало *langage*'а (языковая модель, высказывание, *орф. авт*) объектов, причем весьма разнообразными способами: так у Казана объект есть функция поведения, у Рене объект – ментальная

---

<sup>16</sup> Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана. Основные типологические модели. М., 2003. С. 196.

функция, у Одзу – функция формальная, а у Довженко и его последователя Параджанова – материальная функция, которую поднимает дух»<sup>17</sup>.

Успех или неудача того или иного кинопроизведения у современной аудитории зависят часто не только от глубины поставленных проблем, художественной самобытности и выразительности, качества производства и занимательности сюжетной реализации, но, в первую очередь, от остроты самой потребности в данном продукте у определенной социальной группы, от специфики социальной конъюнктуры, которая находит удовлетворение в произведениях различного художественного уровня и всевозможных форматов, жанров и стилей. Особенность сегодняшнего момента состоит в том, что кинематограф и телевидение стремятся не только улавливать сюжесекундную конъюнктуру как социальный запрос, но все больше и чаще формировать ее всеми доступными им методами, иначе говоря, управлять зрительскими настроениями и ожиданиями, а в конечном итоге манипулировать массовым сознанием. «С этой точки зрения кино (и более широко – искусство экрана) особо показательно, ибо фильмы обращены не только и не столько к узкому кругу специалистов, «ценителей прекрасного», сколько к массовой аудитории, внутренне разнородной и по своим потребностям, и по характеру восприятия, и по критериям оценки кинопродукции. Вместе с тем, и это не менее важно, конкретные тенденции в киноискусстве, отдельные произведения экрана (нередко помимо воли авторов) могут обладать и обладают своеобразной целевой направленностью на специфические группы населения. Суть проблемы состоит, таким образом, в соотношении характеристик конкретных произведений и установок конкретной аудитории, в том числе (но не исключительно) художественно активных ее прослоек»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Делёз Жиль. КИНО. М., 2004. С.322.

<sup>18</sup> Новые аудиовизуальные технологии. Отв. ред. К.Э.Разлогов. М., 2005. С.256.

Освобождение кинематографа от развлекательной роли, видимо, неосуществимо по фундаментальным психологическим причинам. По мнению многих культурологов и социологов, массовая культура (а кинематограф и телевидение в ее составе) вынуждена принять на себя совокупность функций, обеспечивающих гармонизацию духовной стороны жизни людей.

Зачастую художественный процесс оказывается замкнутым на творческую микросреду и отлученным от подлинных ожиданий и потребностей массовой аудитории, которая отражает надежды и чаяния «среднего» зрителя.

Преодоление художественных традиций часто сопровождается разрушением аксиологических критериев восприятия. Осознание и восприятие изменчивости и множественности ценностных, эстетических и содержательных критериев предполагает многообразие и наличие художественных альтернатив. Важной задачей современного исследователя кинопроцесса оказывается умение реконструировать объективную картину предпочтений и пристрастий общества в историческом, диахронном аспекте и, особенно, в синхронном, чтобы на этом основании судить о трансформирующих описанную картину мира тенденциях. Надо подчеркнуть, что основная потребность зрительской аудитории состоит не в ознакомлении с мировыми киношедеврами, а в непосредственной, живой вовлеченности в процесс взаимодействия с постоянно обновляющимся рядом кинофильмов, то есть кинобеллетристикой.

В воспоминаниях П.В.Анненкова присутствует формула, способствующая раскрытию значения произведений, ориентированных на возможно более широкий читательский круг. Эта мысль, по П.В.Анненкову, принадлежит В.Г.Белинскому. Сегодня она как никогда подходит для характеристики значения и специфики жанрового, коммерческого или массового кинематографа, а отчасти и игрового телевидения: «Белинский

склонялся все более к признанию важного значения так называемой беллетристики, разнообразной, умной, цепкой беллетристики, какая существует во всех странах Европы, образуя в них такой же существенный элемент общественного развития, как и художественные произведения, и часто служа пособием для их понимания».<sup>19</sup> Итак, следствие этой мысли, спроецированной на современные задачи аудиовизуальных искусств, таково, что жанровый кино- и телефильм способствует проведению тех смыслов, которые в более сложной, иногда экспериментальной форме, отражены в элитарном (авторском, фестивальном) произведении. Более того, именно такое произведение может и должно подготовить зрителя к восприятию сложного по киноязыку и замыслу произведения. Иначе говоря, такие произведения необходимы для реализации посреднической функции между искусством как особым неформализуемым способом образного декодирования и перекодирования реальности и массовой культурой, как совокупностью стереотипных зрелищных актов, заимствованных у искусства, но генерируемых в рамках простой прагматики, то есть за пределами кодирующей функции. Однако именно данная тенденция почти полностью отсутствует в текущем состоянии отечественного аудиовизуального процесса.

Современный кинопроцесс в России характеризуется крайним по сравнению к предыдущими этапами утилитаризмом. Продюсерская цензура со всей очевидностью и цинизмом деформирует, а по возможности и дискредитирует процесс формирования кинотрадиций как в отношении стилеобразования, так и в направлении жанрового развития. Тем самым продюсерская цензура препятствует развитию культурно-

---

<sup>19</sup> В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1962. С.417.

художественного контекста, с которым должно быть соотносимо то или иное произведение или продукт. Важность активного саморазворачивания культурного контекста и его влияния на конкретный художественный текст (в данном случае кинотекст) замечательно сформулирована Ю. Лотманом: «...поскольку культурный контекст – явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневными структурами... Тексты, как более стабильные и ограниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую коммуникативную ситуацию, – актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое "перекодирование самого себя" в соответствии с ситуацией обнажает аналогию между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности»<sup>20</sup>.

Цель подобной продюсерской стратегии в том, чтобы зрительская аудитория не имела возможности соотносить и сравнивать одно кинопроизведение с другим и формировать зрительские предпочтения и ожидания. Подобное рассеяние художественно-эстетического вкуса в массовом восприятии делает зрителя максимально управляемым и лабильным и, как следствие, крайне неразборчивым в отношении экранного продукта. Один из очевидных приемов подобной деформации – отстранение режиссера (преимущественно молодого) от возможности производить самостоятельный художественный выбор, вырабатывать авторский стиль и формиро-

---

<sup>20</sup> Лотман Ю.М. «Семиотика культуры и понятие текста». // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т.1. Таллинн. 1992. С.132.

вать индивидуальный киноязык. То есть режиссер оказывается поставлен в такую производственно-продюсерскую зависимость, при которой сама постановка и реализация художественных задач оказываются фактически невозможны. Например, короткометражный фильм «Сын» по рассказу А. Платонова «Жена машиниста» (дипломная работа во ВГИКе) обнаружил чрезвычайно яркий талант молодого режиссера А. Горновского. Однако его последующие работы – полнометражная картина «20 сигарет» и сериал «Пятая группа крови» – представляют собой типичные продюсерские кино- и телепродукты, не отразившие даже намека на авторскую индивидуальность режиссера.

Подобная ситуация имеет непосредственное отношение к проблеме римейка, поскольку римейк – это кинопроизведение, контекстуальная зависимость которого существенно заметней, чем у оригинального фильма. В этой связи римейк может способствовать формированию определенных жанровых традиций, а может и разрушать их. В том случае, когда посредством римейка осуществляется «диалог эпох и культур», например, римейки братьев Коэнов «Игры джентльменов» (The ladykillers, 2004 и одноименный английский фильм-оригинал, 1955) и «Жестокая схватка» (True grit, 2011 и одноименный первоисточник, 1969) это способствует стремительному развитию жанрового и стилевого контекста и как следствие усилению художественно-эстетического начала в киноиндустрии. Когда же римейк представляет собой паразитическую спекуляцию на популярном, знаковом или культовом произведении, при этом никаких художественных задач не ставит и не реализует, он разрушает зачастую и без того ослабленный культурный контекст.

Иначе дело обстоит на игровом телевидении. По мнению М. И. Жабского, ориентирование телевидения на обслуживание потребности массового зрителя в развлечениях и зрелищах начало закладываться еще в семидесятые годы. И причины тому он усматривает как раз в отсутствии

на экранах достаточного количества качественной кинопеллетристики, которая бы компенсировала культурную дистанцию между кино авторским и развлекательным. «Не ориентируясь на постоянную публику, не формируя «ядра» массовой публики ТВ, кино способствовало тому, что ТВ вынуждено было ориентироваться исключительно на массового зрителя, обращаясь к экспериментам лишь в редких случаях. С решением глобальных задач эстетического развития массы ТВ справиться до конца не могло»<sup>21</sup>. Эта ситуация привела к тому, что на рубеже XX и XXI веков телевидение оказалось полностью функционально замкнуто на целях массовой культуры и социального манипулирования.

Это при том, что посреднический потенциал у телевидения в разы выше, чем у кинематографа в силу его всеобщей доступности. При окончательной утрате кинематографом «опережающих» культурных позиций в середине девяностых годов телевидение, казалось бы, должно было необходимым образом заполнить образовавшийся культурный вакуум, имея в своем распоряжении такие масс-медийные инструменты, как информационность, программность и документальность, доверие к которым у массовой аудитории в этот период было на пике: «...располагая такой особенностью функционирования, как многоканальность, отсутствующей в других массовых и немассовых формах культуры, свою политику взаимодействия с публикой ТВ могло строить чрезвычайно гибко. Если бы из новой ситуации были своевременно сделаны выводы... в развитии отечественной культуры можно было бы констатировать принципиально новый этап. В природе ТВ заложена дифференциация его контактов с публикой».<sup>22</sup> В то же время в европейском аудиовизуальном пространстве такое переполошение произошло именно в тот момент, когда кинопроцесс оказался в глубоком кризисе и дезориентации. Естественно, на разных национальных

---

<sup>21</sup> Полюса кинопроцесса. Притяжение и отталкивание. М., 2007. С.92.

<sup>22</sup> Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. С.546.

ТВ это происходило по-разному и в разное время. Эталоном в данном отношении можно считать телевидение Великобритании, которое на сегодняшний день смогло взять на себя не только посредническую функцию, но и оказалось в стабильной «опережающей позиции» по отношению к кинематографу и представляет собой обширную экспериментальную площадку, наиболее удачные художественно-эстетические модели которой затем реализуются в кинематографе и заимствуются менее избирательным американским телевидением и кинематографом<sup>23</sup>. В этом смысле английские аудиовизуальные искусства обладают определенной эталонностью.

### **Анализ особенностей российского кинематографа на рубеже XX и XXI веков**

Наиболее перспективным в рамках данного исследования представляется направление анализа, связанное с исторической моделью развития кинокультуры, ориентированной на максимальное удовлетворение всей совокупности изменяющихся потребностей зрительской аудитории. Этот подход плодотворен и при анализе механизмов формирования кинокультуры на основе взаимодействия самых различных ее проявлений с глобальной массовой культурой. Отказ от абсолютизации точки зрения, а по сути, от мифологизации массового сознания, освобождение от догматов и постулатов – одно из требований нового мышления.

В российском кинематографе последнего десятилетия наблюдается активный поиск собственной исторической ниши для вживления процессов мифологизации, романтизации и эстетизации. Основная «борьба за первенство» сегодня идет между «эпохой сталинских репрессий» и пери-

---

<sup>23</sup> Finney Angus. Ar. Development by UK broadcasters // Developing feature films in Europe. New York, 1996. С 52-54.

одом Великой Отечественной войны, что явственно видно по сериалам последнего десятилетия.

Этот поиск представляется одинаково важным и перспективным для нашего кинематографа, как с точки зрения художественного метода, так и с позиции формирующейся киноиндустрии. В силу того, что американские кинематографические шаблоны вызывают все большее и большее неприятие, причем в массовом сознании даже более агрессивное, чем в профессиональной среде, то выработка собственных культурных моделей, парадигм и образцов оказывается одной из серьезнейших проблем современного кинематографа: «Для объединения страны нужна единая идентичность. История здесь играет ключевую роль»<sup>24</sup>.

Но для формирования таких моделей нужен чрезвычайно убедительный исторический фундамент, который бы явственно отсылал к живой национальной памяти и вместе с тем допускал бы множественность художественных комментариев. Представляется очень перспективным в этом отношении период Гражданской войны, к комментированию которого российский кинематограф только-только подступает.

Российский кинематограф сегодня переживает очень сложный, неоднозначный и противоречивый этап своего развития. Практически полностью освободившись от навязываемых ему в советскую эпоху пропагандистских задач, отечественный кинематограф начинает активно «примерять» на себя комментаторские и интерпретационные функции, по сути, оставив собственные претензии как на особый вид искусства лишь за отдельными явлениями авторского кинематографа. Эти намечающиеся комментаторски-интерпретационные особенности российского кино и оказываются реальной возможностью обрести культурную самобытность, уникальность и значимость.

---

<sup>24</sup>«Русский репортер» № 22. М., 2010. 10-17 июня. С.98.

Сегодня кинематограф пытается определить себя как динамический документ эпохи, как живую летопись, как сказку в картинках и, наконец, как особую форму мифа, активно репрезентирующую паттерны массового сознания. И все эти интенции кинематограф способен и стремится реализовывать в плотном органическом сочетании, проявляя себя, таким образом, чрезвычайно сложной многоаспектной системой.

С другой стороны, наблюдается встречная негативная тенденция. На российский кинорынок успешно проникают американские кинокомпании, которые внедряют импортные кинематографические модели в исполнении отечественных режиссеров и актеров. А значит, американские сценарии будут реализовываться уже не как истории про **них**, а как истории про **нас**. «В идеале глобальность кинопроцесса означает, что фильмы производятся во всех или почти во всех странах и лучшие фильмы каждой отдельно взятой страны распространяются и потребляются в любой другой стране мира. Понятая таким образом глобализация кинопроцесса означает его интернационализацию. Она включает в себе огромные позитивные возможности для каждой национальной кинематографии и киноаудитории. Но на практике теоретически возможное становится действительностью не автоматически, а через механизмы рынка и жесткой конкурентной борьбы на нем...Нынешняя реальность такова, что наибольшей аттрактивно-коммуникативной мощностью обладает американское кино»<sup>25</sup>.

То есть, по сути, российский кинематограф ожидают те же перспективы, что и адаптированные сериалы на телевидении – национальные проблемы, характеры, поведенческие особенности будут незаметно для зрителя вытесняться с экрана и заменяться образами глобализированной личности вне национального своеобразия и самобытности. В этом случае российское кино- и телепространство будет наводнено римейками амери-

---

<sup>25</sup> Кинематограф – зеркало или молот. Кинокоммуникация как социокультурная практика. М., 2010. С.66.

канских кино – и телесюжетов, а национальная проблематика и личностное творчество будут вытеснены на периферию малобюджетного фестивального кинематографа. И в конечном итоге аудиовизуальные искусства будут окончательно отлучены от механизмов формирования российской национальной идентичности, в то время, как именно масс-медийные технологии пригодны к этому сущностно необходимому для современного российского общества процессу в наибольшей степени. Без сопротивления подобным перспективам российская культура рискует лишиться самых эффективных инструментов для формирования национального самосознания.

Системный метод в данном случае позволяет подходить к поставленным проблемам не с целью описания совокупности явлений, а с целью выявления и последующего применения значимых взаимосвязанных факторов, допускающих и предполагающих с достаточной долей вероятности тот или иной вывод, который в свою очередь позволит описать конкретные алгоритмы, структурирующие процессы создания художественно значимого кинопроизведения.

Выработка такой системы необходима для того, чтобы по возможности наиболее убедительно выделить доминантные основания, позволяющие рассматривать кинематографическое произведение, а именно кинофильм, как некую самостоятельно функционирующую (или не функционирующую) художественно-эстетическую модель мира, интерпретирующую в той или иной степени какое-либо явление материальной или духовной жизни личности или общества. Юрий Лотман пишет, что «...кино создает свою реальность»<sup>26</sup>. Более того, он утверждает, что «Основная цель создателей фильма – внушить зрителям формулу отношения этих

---

<sup>26</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн. 1994. С.16.

миров»<sup>27</sup>. Лотман здесь имеет в виду мир объективной реальности и моделируемый в картине киномир.

Приводя пример такого анализа, следует обратиться к конкретному материалу, в данном случае к картине Павла Луцика «Окраина». Авторы создают такую модель мира, в которой угроза провинциальному крестьянскому укладу жизни доведена до предела, за которым самые основания этого мироустройства оказываются опрокинутыми. Очерчивая и художественно подтверждая выбранную ими ценностную систему координат, они разворачивают в притчевой манере свое видение: если довести русского человека до отчаяния, то это чревато бунтом. Для того чтобы восприятие зрителя не интерпретировало эту модель мира как некий казус, как случайный вариант развития событий, они прибегают к методу художественной мифологизации и придают своим персонажам черты былинности, буквально перенося в свой сценарий сюжетные элементы русских былин и достигая тем самым уровня предельного художественного обобщения. И тогда отношение модели мира в фильме «Окраина» к миру объективной реальности можно интерпретировать как предупреждение социальной катастрофы, произведенное на очень высоком уровне обобщения – варварское разрушение столицы как средоточия зла и несправедливости. Однако за такой развязкой следует пасторальный финал – «русские богатыри» возвращаются к жизни обычных крестьян и пахут на своей земле. «Их путь освящен (почти в религиозном смысле) кинематографическими мифами: могуществом и жертвенностью простого народа, героикой Гражданской войны, накалом борьбы с «вредителями» и финальной красотой мирного созидательного труда»<sup>28</sup>. Такой финал пластически завершает сюжет, транслируя идею восстановленной справедливости, но не позволяет расширить смысловые рамки фильма, хотя сама притчевая основа

---

<sup>27</sup> Там же. С.16.

<sup>28</sup> 90-е. Кино, которое мы потеряли. М., 2007. С.149.

«Окраины» несет в себе значительно больший потенциал. Но авторы не реализуют его до конца.

Картина строится на сквозных римейк-цитатах: музыкальных и стилистических, заимствуя не только барнетовские интонации и название фильма, но и режиссерские приемы братьев Васильевых, Пудовкина и Довженко, то есть вступая в открытый диалог эпох с лучшими образцами советского кинематографа: «В фильме Луцика последовательно опознаются все мифологемы, связанные с защитой «родной земли», – от доисторического фольклора до эсеровских лозунгов; от Гражданской войны до борьбы с вредителями и предателями; от советской коллективизации до постсоветского фермерского движения, от *Земли* Александра Довженко до *Александра Невского* Сергея Эйзенштейна»<sup>29</sup>. Подобное начинание воплотило в себе все тенденции, достаточные для того, чтобы заложить мощную традицию, потенциально позволяющую переосмыслить национальные основания российского киноискусства. Однако этого не произошло и не могло произойти по вполне очевидным и объективным социокультурным причинам.

Долгое время значимость любой кинокартины анализировалась в двухмерной системе координат, на одной оси которой были зрелищность и развлекательность, то есть компенсаторная функция, а на другой – художественная значимость и содержательность, то есть смыслообразующая функция. В соответствии с этим Лотман, например, выделяет две функции кинофильма – развлекательность и содержательность<sup>30</sup>. В последние годы все чаще к первым двум векторам добавляется третий – зрительское восприятие. Оно оказывается плоскостью, на которую проецируются зрелищность и художественная значимость кинопроизведения.

---

<sup>29</sup>Новейшая история отечественного кино 1986-2000. Кино и контекст. Том VII. СПб. 1997-2000. С.405.

<sup>30</sup>Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн. 1973.

Каждый фильм можно соотнести с трехмерной системой координат, один из векторов которой отражает эстетическую ценность фильма, второй – этическую значимость, а третий – особенности зрительского восприятия, или суггестологическую особенность, определяющую соотношение первых двух параметров со степенью зрительской подготовленности. Ю. Арабов отмечает, в частности, что «...авторское кино менее суггестивно, так как его не с чем соотносить, вернее, контекст соотношений более узок, оно соотносится с самим собой, то есть со «штучной продукцией». Жанровое кино тоже соотносится с самим собой, но поле подобных соотношений чрезвычайно велико»<sup>31</sup>.

Возвращаясь к разбору фильма «Окраина», можно теперь сделать вывод, что финал, узнаваемый по множеству кинокартин советской эпохи, понадобился авторам именно для того, чтобы необычную, совершенно «штучную» работу вписать в кинематографическую традицию и тем самым сделать его более «узнаваемым», а соответственно и воспринимаемым большей зрительской аудиторией.

Зрительское восприятие складывается из нескольких категорий: узнавание, ожидание, идентификация и новизна. Отсутствие какой-либо категории в большинстве случаев маркирует в сознании зрителя кинофильм как непонятный или неудачный и отбрасывает его за пределы индивидуального интереса.

Надо отметить, что категории зрительского восприятия самим зрителем никак не отслеживаются и не осознаются во время процесса просмотра фильма, что и обеспечивает так называемое вживание в кинообраз, способствует снятию дистанции между зрителем и экраном.

Теперь любое кинопроизведение можно описать как некую модель мира, обладающую самостоятельным аудиовизуальным рядом, выражающую некое содержание и ориентированную на зрительское восприятие.

---

<sup>31</sup> Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. М., 2003. С.9.

Эта модель представляет собой самоорганизующуюся систему, поскольку на этапе создания фильма ни один участник этого процесса не может представлять окончательного результата иначе, как в собственном воображении. Эта модель не имеет иной формы существования, кроме как посредством взаимодействия со зрительской аудиторией, однако механизмы этого взаимодействия заложены непосредственно в драматургический ткани кинокартины.

Картины, художественность которых достигается в основном за счет технических средств и насыщенности сюжета сценами-аттракционами, обладают высоким уровнем зрелищности. Привлекательность подобных картин апеллирует к человеческой потребности в сказочном и многократно повторяемом, но по-разному исполняемом сюжете, очевидно далеком от реальности, но утверждающем базовые ценности – вечную любовь, справедливое вознаграждение за труды и счастливое будущее. Смысловая составляющая таких сюжетов остается на втором плане и по отношению к кинозрелищу выполняет скорее поддерживающую функцию. Так, кино-мюзикл «Веселые ребята» представляет собой каскад постановочных трюков – песни, дрессура, пантомима, клоунада, акробатика, – посредством которых достигаются все три высших блага – любовь, вознаграждение и счастье. На долю драматургии оставалось лишь соединить эти номера в некое общее действо.

К данному типу кинопроизведений можно отнести взятые в чистом виде мелодраму, боевик, фильм ужасов, фильм-катастрофу и приключенческий фильм. Сюжеты подобных кинофильмов оказываются не чем иным, как «приручением» экзистенциальных страхов. Как правило, они закреплены за представлениями определенного поколения и потому каждому последующему поколению представляются наивными и примитивными.

Отечественный кинематограф сформировал сильную традицию в таких жанрах, как мелодрама и приключенческое кино. Что касается фильмов-ужасов и фильмов-катастроф, то, несмотря на востребованность в развитии этих жанров именно на своем культурном материале, они остаются вне массового интереса современных отечественного кинематографистов.

Надо отметить особую значимость для российского кинопроцесса таких жанров, как драма и киноповесть, как особый тип драмы, когда собственно драматическое «просачивается» через плотную и сопротивляющуюся ткань заурядно-обыденного, внешне лишённого даже малейших признаков драматизма. Наибольшее число замечательных и самобытных российских картин состоялось именно в этих жанрах. Эта традиция чрезвычайно сильна и в современном кинематографе («Свободное плавание», «Простые вещи», «Коля перекаати-поле»).

Выделив основные зоны функционирования и самоопределения современного российского кинематографа, нужно остановиться на таком структурном элементе кинофильма, как финал. Именно финал кинопроизведения оказывается наиболее очевидным оправданием для воплощения и последующим осуществлением художественного замысла в зрительском восприятии. Финал фильма единственно способен ответить на вопросы – «зачем» и «почему» вообще состоялось данное конкретное содержание в данной конкретной форме. И если в качестве структурного элемента финал есть завершение некоторой истории в ее киноосуществлении, то с точки зрения системного анализа финал оказывается прорывом за пределы киноформы, растворяющим ее структурные рамки и доказывающим право того или иного кинопроизведения на осуществление его как самостоятельного культурного феномена, способного к дальнейшей реализации самого себя в динамично изменяющемся культурном контексте.

История кино наглядно демонстрирует, как использование технологических новинок (запись и воспроизведение звука, цвета, объема) при создании аудиовизуальных эффектов неизбежно приводит к переосмыслению возможностей и средств всей художественной аудиовизуальной культуры в целом. Убыстрение технического прогресса на рубеже нового тысячелетия естественно продолжает оставаться важнейшим детерминантом тех радикальных преобразований, которые наблюдаются сегодня и ждут нас в ближайшие годы на всем поле художественной аудиовизуальной активности. При этом речь идет как об условиях и принципах создания новых произведений кино, так и о новых условиях потребления уже существующих художественных богатств человечества. Современная культурная ситуация активно воздействует на взаимоотношения художника и зрителя.

Современные авторы все чаще ограничиваются лишь задачей провокации, суггестии, запуска некоего «художественного проекта», который отнюдь не является законченным произведением. Зритель теперь часто вынужден «доделывать» работу творца, поскольку современный кинематограф ориентирован прежде всего на процесс, на жест и на коммуникативную ситуацию, в которой происходит его встреча со зрителем. Между автором и зрителем всегда находилась промежуточная область посредничества, но никогда прежде она не была столь развитой, влиятельной и технологически перегруженной.

Сегодня в кинематографе происходит отказ от сложившихся представлений о художественной значимости и от противопоставления авторского и коммерческого кинематографа. Взамен же утверждается самоценность всех составляющих культурного пространства, придается особая значимость возможностям человеческого воображения и уравнивается в правах объективная реальность и фантазия, факт и реконструкция.

## **Периодизация постсоветской эпохи в российских аудио-визуальных искусствах**

Мировой кинематограф, телевидение и остальные масс-медийные структуры (радио, печатные издания, интернет) чрезвычайно остро реагируют на всю панораму происходящих изменений, предлагая свои собственные социально-культурные, художественно-эстетические, мировоззренческие и функциональные варианты, фиксирующие ту или иную аксиологическую модель. Справедливо это и для отечественных аудиовизуальных искусств.

Российские аудиовизуальные искусства за постсоветский период прошли несколько этапов, выразивших в той или иной степени экономическое, политическое, социальное и культурное состояние российского общества. Ниже выделено четыре этапа (терминология привязана к экономическому кризису 1998 года):

1. Докризисный этап 1991-1998 гг.
2. Посткризисный этап 1998-2003 гг.
3. Этап динамического равновесия 2003-2008 гг.
4. Современный этап 2008-2011 гг.

### **1. Докризисный этап 1991-1998 гг.**

Вероятно, это самый сумбурный этап в жизни российских масс-медиа за последние двадцать лет. Его основные характеристики: вседозволенность, бесцензурность, криминализация, постсоветский ревизионизм и другие особенности этой СМИ-эпохи, которые скрывались за обтекаемым названием «либерализация». «Процессы реформирования СМИ оказались жестко детерминированными общим социально-экономическим положением российского общества. Состояние содержательно-функциональной мимикрии повлекло образование своеобразной струк-

турно-организационной системы СМИ, в которой в силу своих природных свойств доминирующее положение заняло телевидение»<sup>32</sup>.

Основной жанр этого периода – социальная драма в её агрессивном-депрессивном варианте, получившем жаргонное обозначение «чернуха»: фильм «Ка-ка-ду» (1992), телефильм «Чужая сторона» (1991). Актуальными оставались жанры комедии, авантюрного и следственного детектива, исторической драмы. Производство отечественных сериалов начинается в 1992 году: «Конь белый», «Раскол», «Горячев и другие». Но до 1997 их количество не превышает 5-6 в год<sup>33</sup>.

Авторский кинематограф в этот период представлен фильмами А. Сокурова, И. Дыховичного, С. Овчарова, К. Муратовой, А. Балабанова. Постмодернистский кинематограф развивается в картинах Е. Юфита, С. Дебижева, И. и Г. Алейниковых, И. Макарова. Однако это кинематограф без зрителя и без информационного носителя.

Производство кино- и телефильмов в эти годы стремительно падает. Самым обвальным оказывается 1996 год, за который было снято всего 34 полнометражных картины, четыре телефильма и пять телесериалов. В последующие восемь лет в кинематографе ситуация принципиально не менялась, количество снимаемых в год кинокартин не превышало 60, однако производство отечественных телесериалов к концу второго этапа (2003 год) возросло в 15 раз.

В эти годы римейк фактически отсутствует на советском киноэкране, за исключением картины П. Тодоровского «Ретро втроем», однако телевидение уже начинает осваивать производство римейков, но в производстве не игровых телефильмов, а в производстве развлекательных телешоу. Первой такой лицензионной игровой программой на отечественном телевидении стала купленная у английской фирмы Action Time версия

---

<sup>32</sup> Бусленко Н.И., Корнилов Е.А. Региональное телевидение: социологический портрет. // Филологический вестник РГУ. 1998. №1. С.49.

<sup>33</sup> Фильмы России. Игровое кино/ТВ/Видео. М., 2004. С.245.

британской телеигры «Blind Date». Это не точный, а частичный римейк английской телеигры. В британском варианте в игре участвуют ведущая, одна девушка и трое юношей. Участники игры не видят друг друга, а только лишь слышат. Окончательный выбор делает девушка. В российской версии присутствуют двое ведущих и шесть участников – три юноши и три девушки, которые выбирают друг друга; побеждает совпавшая пара. В английском варианте роль ведущей определяется координирующей, разогревающей и регламентирующей функциями, вопросы задают сами участницы, то есть с подачи ведущей они выступают в активной функции. В российском варианте участники более пассивны, однако в самом сюжете передачи больше интриги, а, следовательно, развлекательность такой передачи оказывается предпочтительней для зрителя. В этом смысле теле-римейк «Любовь с первого взгляда» выглядит креативным продуктом, вполне серьезно переосмысленным с учетом специфики предпочтений российского зрителя начала 90х годов.

Со снятием политической, идеологической и сексуальной цензуры российские масс-медиа, в особенности кинематограф, получили возможность реализации творческой свободы. Давление политической системы на общество стремительно ослабевает, то есть происходит размывание государственной идентичности. Казалось бы, все складывается оптимистично для осуществления ожидаемого и знаменательного усиления и закрепления идентичности национальной. Однако этого не происходит. Отсутствие противодействующего движения политических структур ставит в тупик творческую интеллигенцию, понимающую, что смена взаимоотношений с системой требует срочного преобразования всего художественно-эстетического пространства, изменения всех кинематографических и телевещательных моделей: «При этих условиях, когда радикализация художественного процесса стала исторически необходимым условием развития языка российской художественной культуры, и даже более того, са-

мим ее выживанием, потребовались совершенно новые подходы к самым основам организации художественного процесса»<sup>34</sup>. Эта растерянность в 1991-1995 годах приводит к тому, что сначала в кинематограф, а позже и на телевидение (здесь влияние государственного сектора сохранялось дольше) проникает большое число представителей социальных структур, далеких от проблем национальной культуры, с одной стороны, и с другой, способных транслировать и утверждать собственную упрощенную, профанную (относящуюся к сфере обыденной внедуховной жизни) систему ценностей: «Оргазм под бой курантов» (1993), «Пионерка Мэри Пикфорд» (1995), телефильм «Мадемуазель О» (1994) и т.д. Тем самым запускаются мощные коррозионные механизмы, ведущие не к ожидаемому укреплению национальной идентификации, а, напротив, к ее стремительному ослаблению, дезориентации и затяжной регрессивной флуктуации (т.е. отклонению от среднего значения). Е.Марголит в сборнике статей «90-е. Кино, которое мы потеряли» резюмировал это состояние российской экранной культуры следующим образом: «Свобода, свалившаяся на нас к концу 1980-х, не стала ни предметом, ни, тем более, языком нашего кино. Обнаружив исчезновение цензурных запретов, оно заголосило о чинившихся утеснениях и принялось склонять на все лады недозволенное ранее...И поди объясни, что за свободу приняли свой страх перед ней»<sup>35</sup>.

## 2. Посткризисный этап 1998-2003 гг.

Если первый постсоветский этап в жизни аудиовизуальных искусств можно образно обозначить как «Несбывшаяся свобода», то второй – «От-

---

<sup>34</sup> Абалакова Н., Жигалов А. Место художника (девяностые годы – «с цитатами и без») [Электронный ресурс]. URL: [www.artinfo.ru/ru/news/main/90s\\_artists\\_place-abalakova-zhigalov.htm](http://www.artinfo.ru/ru/news/main/90s_artists_place-abalakova-zhigalov.htm) (дата обращения: 21.08.2011)

<sup>35</sup> Марголит Е. «Оранжевый джаз»: сон о свобод. // 90-е. Кино, которое мы потеряли. М., 2007. С.100.

ход от традиций». Если в первом случае огромное значение на культуру, в том числе экранную, оказала деполитизация общества, то во втором происходит глобальное потрясение всех структур российской «гангстерской» экономики. Разочарование в иллюзорных политических свободах сменилось острым экономическим катаклизмом. Для кинематографа это означало окончательный откат зрителей от кинозалов, для телевидения – резкое сокращение расходов на игровые, значимые в художественном смысле, картины. В 1998 году, по сути, была снята всего одна такая работа – «Вино из одуванчиков» (реж. И. Апасян) по культовому произведению Р. Брэдбери. В этой картине, не вышедшей в прокат, сыграл свою последнюю роль Иннокентий Смоктуновский. Картина в некотором роде обозначает завершение эпохи художественных поисков в рамках игрового телевидения. С этого момента телепроизводство ориентируется исключительно на тривиальную сюжетику, нарративность и развлекательность, что приводит к постепенному, но неуклонному и динамичному разворачиванию производства отечественных сериалов от 8 в 1998 году, до 78 в 2003 году<sup>36</sup>. Все сериалы этого периода снимаются еще на отечественном драматургическом материале. Основная тематика – романтизация уголовной среды и дезавуирование действий правоохранительных органов («Улицы разбитых фонарей», «Бригада», «Тайны следствия», «Бандитский Петербург», «Воровка», «Сыщики» и др.).

В это же время российский кинематограф окончательно уступает место американской продукции, тиражируемой преимущественно на VHS носителях. Кинопрокат после 1998 года также полностью переориентировался на голливудские картины. Боевик и фильм ужасов оказываются доминирующими жанрами с точки зрения зрительских предпочтений, что стремительно разрушает традиционную жанровую систему национального кинематографа. Кинопроцесс капсулируется, господдержка отсутствует,

---

<sup>36</sup> Фильмы России. Игровое кино/ТВ/Видео. М., 2004. С.246.

соцзаказ и конъюнктура размыты и деформированы, редакторские отделы упразднены, кинокритика занимается продвижением на российский рынок американского экшена. Небольшое оживление в ситуацию бескартинья (количество кинофильмов в год: 1998 – 55, 1999 – 39, 2000 – 45, 2001 – 51, 2002 – 61, 2003 – 54)<sup>37</sup> вносят кинокомедии «новой волны» – «ДМВ» и «Особенности национальной охоты» (и их сиквелы). В обращение входит термин «папино кино» как определение «совкового» киностиля, категорически не соответствующего потребностям молодой аудитории ни по зрелищности, ни по динамичности, ни по жанру. Полностью исчезает детско-юношеское кино, уходит в глубокое подполье мультипликация, документалистика выживает исключительно на самоотверженном энтузиазме режиссеров-документалистов. И если верно утверждение, что «борьба за зрителя – это и борьба за его ментальность»<sup>38</sup>, то можно констатировать: именно в этот период ментальность массового российского зрителя была очень существенно деформирована. «Картины, профессионально сделанные и неудачные, на ценностные ориентации аудитории оказывают противоположное по знаку воздействие».<sup>39</sup>

Тем не менее к концу этого этапа в кинематографе намечаются некоторые позитивные тенденции: возрождается фестивальное движение, производство российских сериалов начинает вытеснять американские и бразильские мыльные оперы с прайм-тайма, а документалисты все чаще и осмысленней начинают подходить к духовно-религиозной тематике.

### **3. Этап динамического равновесия 2003-2008 гг.**

Основные темы и проблемы, поднимаемые российским кинематографом этого пятилетия, значительно более последовательно проецируют-

---

<sup>37</sup> Там же. С. 245-248.

<sup>38</sup> Кинематограф – зеркало или молот. Кинокоммуникация как социокультурная практика. М., 2010. С.77.

<sup>39</sup> Там же. С.77.

ся на отбираемый художественный материал. В зону внимания отечественного кинематографа попадает все больше и больше тем, отражающих уже не только исключительно житейские заботы человека, а в той или иной степени, поднимающие социальные, общекультурные и общечеловеческие проблемы. Заметно расширился круг втягиваемых в кинематографическое пространство явлений, отражающих различные стороны функционирования социума: истории («Кочевник», «Монгол», «1612»), религии («Остров», «Странник»), искусства и творчества («Граффити», «Артистка»). Но по-прежнему проблемы личности, человеческих взаимоотношений и фактически весь спектр этических вопросов продолжают преобладать в современных кинематографических произведениях («Путешествие с домашними животными», «Ничего личного», «Кремень», «Живой», «Эйфория», «Связь» и т.д.). Хотя зачастую подаются в упрощенной интерпретации. Однако под негласным запретом остаются темы политики, власти, межнациональных конфликтов, экологии, Октябрьской революции, серебряного века и т.д.

Главная особенность этого периода заключается в том, что кинематограф и телевидение пытаются осознать свое пространство как индустриальное. В ноябре 2006 года Гильдия продюсеров России, наконец, добивается официального признания и тарификации. В реестре профессий появляется новая – продюсер.

При том, что этот творческий цех еще очень мало профессионален и представлен зачастую случайными людьми, он вынужден взять на себя ответственность за разрешение серьезных конфликтов, которые накопились в отрасли за прошедшие 15 лет постсоветской эпохи. Если до этого момента американской продукцией наводнялся только рынок проката, то сейчас стремительно закупаются американские технологии, производственные и творческие модели, перенимаются принципы индустриальной организации деятельности СМИ.

Несмотря на очевидные трудности с прокатом, в российское национальное кино и на телевидение начинают поступать серьезные инвестиции. Прокат у российских картин ограниченный, но фильмы активно печатаются на видеоносителях и все-таки доходят до зрителя («Русское», «72 метра», «Водитель для Веры», «Гарпастум», «Дура», «Остров», «Питер FM», «Свободное плавание», «Груз 200», «Простые вещи» и т.д.). Что немедленно приводит к проблеме пиратства. Попытки освоить производство зрелищного и хоть сколько-нибудь состоятельного в содержательном смысле блокбастера раз за разом терпят неудачу («Охота на пиранию», «Побег», «Параграф 78», «Волкодав»).

Телевидение, напротив, категорически не успевает наполнять отечественными сериалами линейку и оказывается перед угрозой снова уступить место латиноамериканской продукции, но ситуацию «спасают» адаптированные сериалы («Моя прекрасная няня», «Не родись красивой», «Счастливы вместе», «Воронины»). Клоны западно-американских телевизионных форматов заполняют и другие секторы: развлекательные программы («Как стать миллионером», «Слабое звено»), ток-шоу («Окна», «Пусть говорят»), реалити-шоу («Последний герой», «Займемся ремонтом»), рекламу и научно-популярные программы.

В эти годы осознается проблема национальной идентичности, пока на уровне поиска национальной идеи, формулируются основные задачи, стоящие перед российскими аудиовизуальными искусствами, что характеризует новый уровень самоопределения данного культурного сектора:

«Сохранение и развитие единого культурного и информационного пространства России...Сохранение и развитие многонационального культурного наследия народов России...Совершенствование отечественной системы художественного образования...Внедрение современных механизмов администрирования и бюджетирования...Совершенствование

нормативной правовой базы...Интеграция в мировой культурный процесс и укрепление положительного образа России»<sup>40</sup>.

Картин снимается в этот период много, и их содержательно-смысловой уровень показывает уверенные перспективы роста кинематографической ответственности перед массовым сознанием. В этом смысле это самый плодотворный этап за весь постсоветский период.

Три картины требуют особого упоминания: «9 рота», «Ночной дозор» и «Дневной дозор». В своем роде это прорывные работы, но не по художественным достоинствам, которые весьма неоднозначные и местами даже сомнительные, а по тем тенденциям, которые они привнесли в российский кинопроцесс.

Все три картины заявили о возможности поднять отечественный мейнстрим на качественно иной уровень. Фильм «9 рота» несмотря на весь свой брутально-сентиментальный пафос обозначил две перспективы: расширение тематических границ в жанре военной драмы и перспективу государственного финансирования. «Дозоры» также вызвали к жизни несколько тенденций: жанрово-стилистическую определенность, возможность формирования сектора семейного кино и перспективу иностранного инвестирования. Именно эти особенности данных картин могли положить начало новым кинотрадициям.

Однако эти культурные ожидания не сбылись. Тема афганской войны и бессмысленности завоевательной войны как таковой не получила своего продолжения ни в кино, ни на телеэкранах. Жанр фэнтези (пусть и перемешанный с элементами триллера и стилистикой гламура), который, вообще говоря, позволяет освежить в коллективном бессознательном этнические представления и мифологические структуры, что в свою очередь позволяет дотянуться до самых глубоких национальных корней, впослед-

---

<sup>40</sup> Соколов А. Наше общество готово к новому, конструктивному пониманию культуры. // Кинопроцесс. №5. 2005. С.15.

ствии реализовался в паре маргинально-лубочных поделок, таких как «Волкодав» и «Книга Мастеров». И затих. Производство семейного кино тоже не обратилось в традицию. То есть, по сути, механизм формирования традиций в российских аудиовизуальных искусствах (и в культуре в целом) оказался разрушен. Причина достаточно очевидная – это невыгодно бизнесу на этапе «хватай деньги и беги», поскольку традиция ведет к воспитанию зрительского вкуса и зрительских предпочтений, а, следовательно, затрудняет процесс продвижения продукта, сделанного плохо, но с шиком.

Между тем, с другой стороны, финансирование как государственное так и зарубежное к концу данного этапа заметно увеличилось. Причем финансируемые сектора четко разделились. Государство заявило готовность финансирования военно-патриотического, исторического, детского и документального кино. В реальности финансировались только патриотическое и реже историческое (точнее, псевдоисторическое) направления, на которые были возложены идеологические функции. А американские компании взяли под свое крыло производство клип-блокбастеров и хохмокомедий («Самый лучший фильм-2», например, финансировал Sony Pictures, а «Черную молнию» и «ПираМММиду» – Universal studios) под лозунгом – «легко, зрелищно, дорого и безобидно». Самая большая опасность таилась в мнимой безобидности калькированных и компилированных сюжетов. На самом деле под маркой безобидной развлекательности в российское культурное пространство внедрялись (и внедряются) технологии социального манипулирования, причем такие, которые одинаково далеки от задач формирования как национальной, так и государственной идентичности. Более того, именно против формирования какой бы то ни было идентичности и культурной целостности они и были направлены. Всемирный экономический кризис 2008 года создал прекрасную возмож-

ность прочно укоренить эти механизмы на российском масс-медийном рынке.

#### **4. Современный этап 2008 – 2011 гг.**

Если предыдущий период можно определить как «Индустриализация и американская технологическая экспансия», то современный момент – как «Тотальная растерянность». Конечно, для выведения более или менее объективной картины нужна относительная временная дистанция, однако некоторые тенденции очевидны уже сейчас.

Прежде всего это этап появления новых технологий. С фильмом «Аватар» в кинематограф приходят 3D технологии и как следствие начинается взрыв римейк-производства – наиболее кассовые и популярные проекты прошлых лет планируются к 3D пересъемке: «Титаник», «Гремлина», «Восставшие из ада», «Птицы». В России объявлено о выходе в 2012 году римейка фильма 1939 года «Подкидыш».

После кризиса, во время которого производство кино- и телефильмов по разным данным было сокращено от 20 до 50%, во втором полугодии 2009-го производство восстановилось. В течение последних четырех лет наблюдается стабильное удержание объемов производства: в 2007 году выпущено в прокат 85 картин, в 2008, 2009 и 2010 – 81, 82 и 80 картин соответственно (по данным агентства Movie Research). Самыми предпочтительными жанрами остаются комедия и приключения. В 2010 году усиливаются позиции кинодрамы.

При этом обнаруживается очень неутешительная тенденция – в кино приходят новые технологии и новые шаблоны. И приходят они не только в коммерческий кинематограф. Авторское и арт-хаусное кино этого этапа обнаруживает неожиданную готовность и открытость к схемам и стереотипам («Чудо», «Бубен барабан», «Кошечка», «Какраки»). Из авторского кино странным образом уходит авторская позиция. И авторский поиск ки-

ноязыка. Возможно, это попытка несколько «усредниться» и все-таки найти дорогу к широкой, а не только фестивальной аудитории. Однако пока что это привело к разочарованию подготовленного зрителя, который в 2010 году оказался без своего, и без того редкого и трудно доступного, кино. Очень показателен в этом смысле арт-хаусный проект «Москва, я люблю тебя», в котором восемь режиссеров в восемнадцати мини-историях не нашли ни свежего ракурса, ни самостоятельного ритмического рисунка, ни сколько-нибудь осмысленной человеческой жизненной позиции: ««Транслировать нужно понимание. Ну, хоть какое-то осмысление. Его можно прятать, размывать, делать множество вариантов финалов, множество взглядов на поступок одного и того же человека, но внутри себя точно понимать, точно выстраивать эту вертикаль. Увидеть себя во всем своем материальном ничтожестве — это даже не полбеда, а вот увидеть ничтожное состояние своего духа — это действительно страшно, и без «внедрения вертикали» этого не увидеть. А видеть необходимо. Человек хотя бы должен задуматься, что так жить нельзя: он вымирает»<sup>41</sup>. Иногда милые, иногда забавные, изредка даже трогательные сюжеты, но в итоге это не более чем коллаж фрагментов сериалов.

На телевидении после 2008 года окончательно устанавливается жесткая диктатура формата: «...существует множество ограничений на телевизионную продукцию именно в силу ее предельной массовости. Эти ограничения несравненно более жесткие, чем в литературе или в кинематографе»<sup>42</sup>. Формат позволяет предельно удешевить как собственное, так и заказное производство методом его максимальной стандартизации. Жанровые и стилистические характеристики более не играют значимой роли при создании того или иного продукта.

---

<sup>41</sup> Звягинцев А. Без вертикали ничего нельзя построить. // «Русский репортер». № 20 (198). 26.05.2011.

<sup>42</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ. М., 2007. С.39.

Формат учитывает прежде всего социально-биологические характеристики зрительской аудитории, такие как: пол, возраст, социальный статус, региональные и национальные особенности, политические и религиозные воззрения, культурный и образовательный уровень аудитории. Утренние форматы ориентированы на население режимной трудовой занятости «от и до», дневные – на лиц свободной занятости, дошкольников и пенсионеров (телемагазины, игры и life stile), вечерние – на самую широкую аудиторию и ночные – на самую узкую и избирательную (от эротических передач, с одной стороны, до интеллектуальных ток-шоу – с другой).

Форматы на российском телеэкране преимущественно покупные или «аккуратно» заимствованные, то есть перенимается только идея, не подлежащая правовой защите, а методы и технологии ее реализации разрабатываются самостоятельно (а чаще также «аккуратно» заимствуются, но с других программ). Основные форматные сегменты современного российского телевидения: реалити-шоу, ток-шоу, life stile шоу, игры, юмористические передачи, викторины и т.д.

Вообще, телевидение нулевых ставит перед собой задачу стать не переменным, а зачастую и неприметным, но необходимым атрибутом повседневной жизни современного человека: «телевидение научается находить притягательные для зрителей моменты в самых непритязательных, самых обыденных образах. Эти образы кажутся абсолютно стертыми, за ними уже нет никакой «картинки», словно они принадлежат порядку самой повседневности»<sup>43</sup>. Тем самым телевидение стремится к имитации эффекта присутствия целого мира в каждой отдельно взятой квартире и реализует одну из грандиозных иллюзий века: каждый человек может (и в идеале должен, с точки зрения телепродюсеров) пребывать в полнейшей уверенности, что с ним разговаривает мир. Интернет, кстати, предоставля-

---

<sup>43</sup> Там же. С.39.

ет обратную возможность – пребывать в иллюзии, что ты разговариваешь с целым миром.

Естественно, данная особенность этих СМИ снимает культурную дихотомию элитарных истинных (культовых, ритуализированных) произведений искусств и вторичных продуктов массовой культуры, адаптированных к стереотипам шаблонного мышления: «Во всех других искусствах существуют понятия «подлинник» и «копия», но благодаря снижению порога восприятия для среднестатистического зрителя уже нет принципиальной разницы между копией и оригиналом. И как следствие этого экранное искусство перестает быть сакральным, разрушаются культ и ритуал, связанные с ним... С широким распространением телевидения некогда «культовый обряд» становится элементом быта. И если сегодня киносеанс еще предполагает определенную углубленность в материал, то телевидение позволяет двигаться «по касательной» к своей информации, когда экранное изображение превращается в некий бытовой фон»<sup>44</sup>.

Телеримейк сегодня – это сама технология, а не отдельные ее элементы. Клонировается, по сути, весь телевизионный контент. В ряду оригинальных национальных телевизионных традиций остаются небольшие сектора тележурналистики и авторской (то есть не заказанной и проплаченной каналами) документалистики.

Итак, можно резюмировать, что, несмотря на непродолжительные периоды последовательного усиления художественно-эстетических характеристик в аудиовизуальных искусствах, в целом последние два десятилетия отличаются дестабилизацией творческого поиска, дезориентацией кинообщества в отношении зрительских ожиданий и, как следствие, деформацией смысловых структур кино- и телепроизведений, как в коммерческом кинематографе и игровом телевидении, так и в существенной части авторского кино.

---

<sup>44</sup> Огнев К.К. Кино и ТВ между вымыслом и реальностью. Экранная культура XXI века. М., 2010. С.67.

Не последняя причина такого положения вещей заключается в очевидной недостаточности количества серьезных исследований глобальных и текущих проблем аудиовизуальных искусств и незаинтересованность государственного сектора в подобных исследованиях.

## Литература

1. 90-е. Кино, которое мы потеряли. М., 2007.
2. Finney Angus. Ar. Development by UK broadcasters. // Developing feature films in Europe. New York.1996.
3. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. М., 2003.
4. Аронсон О. Коммуникативный образ. М., 2007.
5. В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1962.
6. Вертов Дзига. Из наследия. Том первый. Драматургические опыты. М., 2004.
7. Делёз Жиль. КИНО. М. 2004.
8. Зоркая Н.М. История советского кино. Спб. 2006.
9. Кинематограф – зеркало или молот. Кинокоммуникация как социокультурная практика. М., 2010.
10. Кино и ТВ между вымыслом и реальностью. Экранная культура XXI века. М., 2010.
11. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.
12. Лексикон Нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.
13. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн.1994.
14. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн. 1973.
15. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1.Таллин. 1992.
16. Новейшая история отечественного кино 1986-2000. Кино и контекст. Том IV - VII. СПб. 2002-2004.
17. Новые аудиовизуальные технологии. Отв. ред. К.Э. Разлогов. М., 2005.
18. Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана. Основные типологические модели. М., 2003.

19. Полюса кинопроцесса. Притяжение и отталкивание. М., 2007.
20. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М., 1998.
21. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986.
22. Фильмы России. Игровое кино/ТВ/Видео. М., 2004.
23. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
24. Художественно-эстетическая культура XX века. Под общей редакцией В.В. Бычкова. М., 2003.