

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)**

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой Культурологии,
философии культуры и эстетики
д.ф.н. Соколов Б. Г.

Председатель ГАК, главный научный
сотрудник, Институт русской
литературы РАН,
д. филол. н. Котельников В.А.

Выпускная квалификационная работа на тему:

Формирование образа антагониста в перестроечном кино

Направление подготовки, магистратура – 033000/51.04.01 Культурология
Образовательная программа – Мифодизайн социокультурной реальности

Рецензент:

Выполнил студент

Зверева Дарья Владимировна

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент

Радеев Артем Евгеньевич

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Перестройка в СССР. Исторический контекст эпохи.....	12
1.1 Постановка проблемы.....	12
1.2 Перестройка: временные рамки и характеристика основных событий.....	14
1.3 Границы рефлексий о перестройке.....	21
1.3.1 Анализ перестройки в отечественной и зарубежной историографии: обзор мнений.....	21
1.3.2 Перестройка как отрицательная революция. Интерпретация А. Магуна.....	25
1.3.3. Дискурсивный распад Империи. Концепция А. Юрчака.....	28
Выводы к главе.....	30
Глава II. Перестройка и искусство: проблематика и осмысление периода	32
2.1 Постановка проблемы.....	32
2.2 Рефлексии о перестройке в контексте искусства.....	34
2.3 Перестройка в кинематографе.....	38
Выводы к главе.....	45
Глава III. Антагонизм как ключевая особенность перестроечной социальной драмы.....	47
3.1 Обоснование методологии анализа фильмов.....	47
3.2 «Асса» С. Соловьева – «архетипическое» кино эпохи перестройки.....	53
3.3 Антагонист-прагматик: линия Крымова.....	57
3.4 Антагонист-романтик: линия Бананана.....	66
3.5 Перестроечная социальная драма и ее зритель.....	82
Выводы к главе.....	91
Заключение.....	93
Библиографический список использованной литературы.....	97
Список киноматериала.....	108
Приложение.....	109

ВВЕДЕНИЕ

Эпоха перестройки (1985 – 1991 гг.) в истории СССР и новой России – сложный период, характеризуемый рядом нерешенных проблем. Подобные проблемы касаются как статуса самого периода и произошедших в это время событий и изменений, так и оценок и интерпретаций эпохи перестройки, отличающихся полярностью и качественным разбросом мнений в том числе и спустя 30 лет с момента провозглашения политического курса на «перестройку и ускорение». Перестройку часто сравнивают с Французской буржуазной революцией, с реформами Петра I, называют ее «смутным временем» и «эпохой безвременья».

Между тем, учитывая весь комплекс существующих проблем, нельзя отрицать тот факт, что эпоха перестройки в СССР представляла собой нечто большее, чем просто «смену власти», «революцию» или «начало конца Империи». Мы имеем ввиду, главным образом, идеологическую переориентировку и изменения в восприятии жизни символического характера, которые, возможно, логично вытекали из произошедших социально-политических сдвигов, а, возможно, и нет. Цензурные послабления, политика гласности (со всеми оговорками по поводу ее формального характера), качественно новый виток отношений с Западом не могли не повлиять на восприятие повседневности и собственного статуса жителей СССР эпохи перестройки.

Особенно ярко описанные выше изменения прослеживаются в контексте сферы искусства. Помимо широко известных достижений эпохи перестройки, таких как возвращение в общественный дискурс ранее запрещенных произведений и «полочных» артефактов, искусство перестройки постепенно открывало для себя новые темы, жанры, способы разговора со зрителем.

Кинематограф эпохи перестройки – явление многообразное и интересное. С одной стороны, в этот период происходят важные

административные преобразования индустрии (V съезд Союза кинематографистов, учреждение Конфликтной комиссии при Союзе кинематографистов, принятие закона «О кооперации» в 1988 г., который законодательно оформил альтернативные источники финансирования в кино), а с другой, – отечественный кинематограф продолжает свое имманентное развитие: в это время продолжают работу маститые художники авторского кино, появляются новые течения киноандерграунда, активно развивается массовый прокатный кинематограф.

В русле отмеченного массового прокатного кинематографа особняком стоит симптоматичный для эпохи перестроечных перемен жанр социальной драмы, который вывел на экраны «нового», как кажется на первый взгляд, героя, – нонконформиста и бунтаря, героя, который активно протестует, борется с советскими пережитками и не боится стать тем знаменем перемен, которых большинство так хочет, требует и ждет. Но действительно ли заявленный протестный потенциал может реализоваться на экране? На самом ли деле герой-нонконформист – тип «нового» героя? Действительно ли подобный «новый» герой может обеспечить перемены, которых «требуют сердца и глаза»? На эти и подобные вопросы мы попытаемся ответить в данной работе.

Тема работы звучит следующим образом: «Формирование образа антагониста в перестроечном кино». Сразу же следует сделать важную оговорку: мы понимаем антагонизм несколько в ином смысле, чем он представлен в словарных литературоведческих статьях. В литературоведении антагонист – тот, кто противостоит протагонисту, – главному герою произведения (изначально – драматического). Такое несколько формальное деление, на наш взгляд, не отражает сути антагонизма как противостояния и борьбы. В этом случае антагонистом может выступать и главный герой (формальный протагонист), борющийся с кем-нибудь или протестующий против чего-либо. Именно этот протестный импульс и борьбу как онтологическую характеристику мы и подразумеваем, называя героев

(практически всегда – главных героев по сюжету) социальной перестроечной драмы антагонистами.

В контексте мифодизайна и бытования современных мифов анализ репрезентации на киноэкране симптоматики эпохи перестройки с однозначно маркированными «новыми» героями, учитывая массовый характер исследуемого эмпирического материала, представляется актуальным и интересным, особенно в связи с вопросом зрительской идентификации в кино и тех потенциальных моделей поведения, которые дает большинство из игровых фильмов, а социальное кино – в особенности. Однако несмотря на очевидную актуальность, качественных разработок заявленного проблемного поля или близких тематических областей в современной научной культурологической литературе практически не представлено.

Объектом исследования является отечественный кинематограф эпохи перестройки. **Предмет исследования** – идейный антагонизм, репрезентируемый в фильмах, снятых в жанре социальной драмы.

Учитывая актуальность и неразработанность сформулированной темы, **целью** настоящего исследования является анализ перестроечной социальной драмы, построенной на принципах антагонистического противостояния, в контексте зрительской рецепции репрезентируемых в кино типов «нового» героя.

Достижение сформулированной цели предполагает решение частных **задач**:

- общий обзор политических, экономических, социальных и культурных событий, произошедших в СССР в эпоху перестройки;
- обзор основных исторических, философских и политологических интерпретаций периода перестройки;
- обзор границ рефлексии о перестройке от аналитиков отечественной сферы искусства;

- описание процессов, происходивших в перестроечный период в отечественном кинематографе;
- анализ художественного фильма «Асса» как «архетипической» для перестроечной социальной драмы картины;
- анализ ряда перестроечных фильмов (всего - 11) – лидеров проката, снятых в жанре социальной драмы;
- обзор психоаналитического подхода к решению проблем зрительской идентификации в кино.

Теоретической базой при подготовке данного исследования послужили работы отечественных и зарубежных авторов в области политологической, философской, культурологической и антропологической рефлексии эпохи перестройки; работы по теории, философии, антропологии и эстетике кино; статьи из профильной киноведческой периодики.

Обзор библиографии требует нескольких уточнений. Одной из первых работ, в которой делается попытка осмыслить перестроечную кинорефлексию, является книга американского исследователя А. Lawton **«Kinoglastnost: Soviet cinema in our time»**, впервые опубликованная в 1992 г. Начиная с брежневских времен, автор описывает социально-политические реалии СССР и параллельно затрагивает киноконтекст, зачастую просто индексируя снимавшиеся и выходявшие на экран фильмы и ограничиваясь описанием синопсиса. Непосредственно перестроечному кино посвящена одна из 8-ми глав исследования, чуть более 40 страниц об игровом и документальном, авторском и массовом кинематографе, при этом текст качественным образом не отличается от специфики изложения всей работы: мы видим краткое описание сюжета, множество иллюстраций и декларативные выводы о симптоматике эпохи, отразившейся в описанных картинах.

В настоящем исследовании активно используется фрагмент дипломной работы **«Позднесоветский авторский кинематограф»** (текст опубликован на сайте журнала «Киноведческие записки») выпускника киноведческого

факультета ВГИКа М. Медведева. Как видно из названия, текст преимущественно посвящен авторскому кинематографу, однако некоторые теоретические положения и анализ состояния перестроечного киноискусства и киноиндустрии в целом были активно использованы, в частности, при написании второй главы данного исследования.

Также можно выделить ряд публикаций, касающихся темы нашего исследования, среди которых: *Russian critics on the cinema of glasnost* (M. Brashinsky, A. Horton); *Home, sweet home: the significance of the apartment in the film Malen'kaya Vera/ Little Vera* (R. Lagerberg, A. McGregor); «Я знаю, но все равно...»: постсоветское кино и советское прошлое» (А. Щербенок) и др. Помимо фрагментарности в решении заявленных проблем (что вызвано, скорее всего, жанром указанных работ, который предполагает узость проблематики) и, все-таки, опосредованного отношения к настоящему исследованию, отметим, в целом, недостаточность разработанности проблематики перестроечного кино как в киноведческом, так и в философском и культурологическом научных дискурсах.

В контексте предисловия представляется необходимым выделить еще несколько работ, которые послужили не только своего рода фундаментом для многих наших теоретических построений и выводов, но и сыграли роль методологического проводника. В качестве последнего выступил двухтомник **Ж. Делеза «Кино»**, отдельная глава из которого – «Образ-действия» – служит методологическим базисом, опираясь на который, мы проанализировали социальную драму эпохи перестройки.

Также отметим работу **«Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта»** политолога и философа А. Магуна, чья интерпретация эпохи перестройки в СССР как незавершенной революции отрицательного характера, которая и не могла завершиться в силу имманентно присущих ей свойств, экстраполируется нами на процессы, репрезентируемые в перестроечной социальной драме. Еще одной работой, активно цитируемой в данном исследовании, является недавно переведенная

на русский язык книга антрополога А. Юрчака «**Это было навсегда, пока не кончилось**»: последнее советское поколение». В частности, при анализе эмпирического материала нами активно используются сформулированные Юрчаком концептуальные формы существования представителей последнего советского поколения – модус «внезаходимости», «сообщества «своих» и произошедший в дискурсивной советской среде т.н. «перформативный сдвиг».

Эмпирическую базу исследования составили 11 фильмов, снятых в жанре социальной драмы в период с 1986 по 1990 гг. и выходявших в широкий прокат на территории СССР. Репрезентативность эмпирического материала подтверждается прокатными данными о количестве человек, посмотревших тот или иной фильм в первый год проката, взятыми из списка, составленного киноведом и кинокритиком С. Кудрявцевым и опубликованным в книге «Свое кино» в 1998 г.

В основу методологической базы исследования положены общенаучный *метод системности*, позволяющий максимально полно рассмотреть контекст бытования перестроечного кинематографа. На этапе подготовки исследования был задействован метод *наблюдения*, позволивший выделить используемый эмпирический материал из разнородного массива фильмов эпохи перестройки, а также *гипотетический метод*, позволивший поставить проблему настоящего исследования.

Один из ведущих методов работы – *описательный*, используемый, в частности, в первой и во второй главах, и позволяющий непротиворечиво изложить разнородный теоретический материал обзорного и аналитического характера. Для изучения материалов исторического характера также был задействован метод *аналитического реферирования литературы*. При формулировании выводов к каждой из глав и итогового заключения были использованы общенаучные методы *анализа, синтеза и экстраполяции*.

Отдельно следует выделить методологический прием, с помощью которого анализируется эмпирический материал в третьей главе. В качестве

такового нами был выбран *принцип анализа кинематографа, предложенный французским философом Ж. Делезом*. Выбор делезовского метода был обусловлен специфическими чертами нашего эмпирического материала и подробно объясняется в первом параграфе третьей главы.

Структура работы. Настоящее исследование состоит из оглавления, введения, трех глав, заключения, библиографического списка использованной литературы, списка использованного эмпирического кино материала и приложения.

В первой главе «Перестройка в СССР. Исторический контекст эпохи», во-первых, очерчивается широкий круг проблематики, связанной с эпохой перестройки, оценками и интерпретациями выделенного периода и сложностями, которые обычно возникают при попытке прямо или косвенно изучать оговоренный период. Также приводится краткий обзор основных событий периода перестройки и ключевая, на наш взгляд, властная риторика. Рассмотрение партийной риторики представляется необходимым, поскольку именно за счет идеологического воздействия, в том числе и средствами массовой информации, в советском обществе эпохи перестройки, по крайней мере, на начальных ее этапах, преобладало эйфорическое ожидание больших перемен, влиявшее, в свою очередь, на кинематографическую репрезентацию текущей эпохи, равно как и на зрительскую рецепцию подобной репрезентации. Также в первой главе приводятся некоторые интерпретации периода перестройки в отечественной и зарубежной историографии. Отдельными параграфами выделены интерпретации перестройки А. Магуна и А. Юрчака, на идеи которых автор настоящей работы ссылается в последующих главах и в итоговом заключении.

Вторая глава «Перестройка и искусство: проблематика и осмысление периода» начинается с актуализации ряда проблем, существовавших в эпоху перестройки в контексте искусства. К подобным проблемам, в частности, относится деление сферы искусства (в контексте господствующей советской идеологии) на официальное, неофициальное и

диссидентское; также отмечается принципиальная неоднородность выделенной сферы на уровне деления на массовое и немассовое искусство, актуальная для перестроечной эпохи. Далее реферируются некоторые интерпретации эпохи перестройки в сфере искусства от аналитиков и деятелей художественной среды – кураторов, искусствоведов, галеристов. Основным материалом для написания параграфа, посвященного рефлексиям о перестройке в контексте искусства, послужила расшифровка круглого стола «Искусство и перестройка», проведенного журналом «Искусство кино» в 2008 г. Заключительный параграф второй главы посвящен процессам, протекавшим в перестроечную эпоху в кинематографе. В частности, внимание уделяется таким ключевым событиям административного характера, как V съезд Союза кинематографистов и последовавшим за ним изменения не только в структуре Союза, но в деятельности отечественной киноиндустрии в целом. В параграфе также рассматриваются такие явления перестроечного кинематографа, как параллельное кино, некрореализм, кооперативное кино.

В третьей главе «Антагонизм как ключевая особенность перестроечной социальной драмы» обосновывается репрезентативность эмпирического материала в контексте тематической и проблемной связи данного исследования с мифодизайном и порождаемыми массовым кинематографом идеологическими антропологическими моделями поведения. Также приводится обзор существующих в теории кино методологических подходов к анализу кинематографа и обосновывается и подробно рассматривается выбранный нами принцип анализа кино по Ж. Делезу. Третий параграф последней главы посвящен подробному анализу фильма «Асса» С. Соловьева как «архетипической» кинокартины эпохи перестройки, в том смысле, что построение образов героев «Ассы» и формирование антагонизма является своего рода моделью, полноценно воплощающей структуру «образа-действия» Ж. Делеза; затем эта модель построения действия, но уже в частичном и усеченном варианте,

демонстрируется и в других проанализированных фильмах. Далее анализируется остальной отобранный нами эмпирический материал, поделенный на 2 большие части, согласно просматриваемой типологии героев-антагонистов. Заключительный параграф третьей главы посвящен психоаналитическому разбору практики кинопросмотра и рождаемой подобной практикой специфической идентификации в кино. Вопрос зрительского восприятия произведения искусства напрямую связан с рецептивной эстетикой и ее ключевыми положениями, обзор которых также производится в последнем параграфе.

Приложением к данной работе является статья «Перестроечное кино» для русскоязычной версии онлайн-энциклопедии «Википедия», написанная и опубликованная в апреле 2016 г.

ГЛАВА I. ПЕРЕСТРОЙКА В СССР. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ЭПОХИ

1.1 Постановка проблемы

На данный момент существует целый комплекс проблем, связанных с эпохой перестройки. Сюда относятся и сложности определения самого термина¹ (одни понимают под «перестройкой» сам процесс реформирования, предпосылки которого наметились или, по другому мнению, уже были определены во времена Ю. Андропова; для других «перестройка» - революционное изменение основ общественно-политического строя), и определение и характеристика замысла произошедших в стране изменений. Был ли у идеологов перестройки определенный, внятный проект предполагаемых изменений или все происходило спонтанно? Была ли перестройка необходимым реформированием или результатом борьбы противостоящих политических элит?

Большая часть научных исследований, равно как и публицистических рефлексий, посвящено итогам перестройки, которые, зачастую, анализируются в отрыве от контекста, их предвещающего. Категоричность полярных мнений о «крахе империи», «крупнейшем историческом поражении» или, наоборот, необходимом завершении периода «построения социализма» и логичном переходе к капитализму продолжает существовать спустя 30 лет после начала перестройки. Неудачи (если все-таки понимать под «перестройкой» процесс реформирования) связывают то с отсутствием четкой программы реформ, то со слабостью и нерешительностью главных акторов событий (прежде всего М. Горбачева), то с противоречиями,

¹Маслов Д. Замысел горбачевской «перестройки». Попытки реконструкции // Россия XXI.– 2016. С. 89

возникшими у идеологов в процессе начатой политики «перестройки и ускорения» и т.д.

Эпоху перестройки нередко сравнивают с французской буржуазной революцией²; ставят ее в один ряд с реформами Петра I и революцией 1917 года, называя ее последней, на данный момент, «учредительной эпохой»³ в российской истории.

Между тем, нельзя отрицать тот факт, что перестройка явилась чем-то большим, чем просто сложным этапом в истории СССР и новой России. Перестройка породила цикл аналогичных событий в странах социалистического блока (так называемая «Осень народов»⁴), а в зарубежной массовой культуре термин *perestroika* стал своего рода брендом, ярлыком новой, свободной страны.

Безусловно, комплекс сложившихся вокруг перестроечных событий проблем невозможно решить ни практически, ни теоретически, равно как и оговорить все проблемные места в рамках настоящего исследования не представляется возможным (и необходимым). В данной главе будет предпринята попытка охарактеризовать период в истории СССР, называемый перестройкой, а также привести основные некоторые интерпретации периода в историческом, политологическом и философском контекстах, повлиявшие, в том числе, на неоднозначную оценку перестроечной эпохи. Причем следует отметить, что, учитывая все вышесказанное, трудно придерживаться какой-то одной, «объективной» точки зрения даже на уровне характеристики и описания; объективность любого исторического исследования – вопрос дискуссионный. Так что в нашем исследовании, акцент которого поставлен на анализе кинематографа времен перестройки, сама эпоха, являясь определяющим контекстом, будет рассмотрена с точки зрения, скорее, властной риторики на уровне артикулировавшихся внутривластных

²Так, в частности, делает А. Магун в книге «Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта» (2008 г.)

³Рогов К. Большой транзит. Курс лекций // Открытый университет. URL: <https://openuni.io/course/2/lesson/1/>

⁴Revolutions of 1989 // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Revolutions_of_1989

изменений. Существует немало периодизаций эпохи перестройки, но с точки зрения общей временной рамки большая часть исследователей сходится на периоде 1985 – 1991 гг. В контексте нашей работы акцент исследовательского внимания в большей степени будет сосредоточен на периоде 1986 – 1990 гг., поскольку именно в этот временной промежуток, до так называемой «эпохи безвременья», перестроечная «риторика обновления» активно выполняла свои функции, социально-политический курс не потерпел очевидных неудач, и, как следствие, большее количество населения было охвачено эйфорией, нежели скепсисом, характерным для поздних этапов перестройки и постперестроечного периода.

1.2. Перестройка: временные рамки и характеристика основных событий

В отечественной и зарубежной историографии под перестройкой понимается ряд экономических, политических и социальных реформ конца 1980-х – начала 1990-х годов, целью которых была провозглашена всесторонняя демократизация всех сфер общественной жизни.

Общепринятым формальным началом курса на «перестройку и ускорение» принято считать 1985 год, когда на апрельском Пленуме ЦК КПСС впервые прозвучало слово «перестройка» и новоизбранным генеральным секретарем партии М.С. Горбачевым были артикулированы цели и задачи предстоящих преобразований⁵. Государственная стратегия развития предполагала достижение качественно нового состояния советского общества на пути к развитому социализму за счет «научно-технического обновления производства и достижения высшего мирового уровня производительности труда; совершенствования общественных отношений, в первую очередь экономических; глубоких перемен в сфере труда, материальных и духовных условий жизни людей; активизации всей системы

⁵ Апрельский Пленум ЦК КПСС 1985 года. Справка // РИА Новости. URL: <http://ria.ru/spravka/20100423/225974123.html>

политических и общественных институтов, углубления социалистической демократии, самоуправления народа»⁶. Достижение поставленных целей должно было привести не только к изменению уровня жизни в СССР, но и, главным образом, к скорейшему достижению социализма, на пути к которому и нужно было «ускориться». В интервью журналу «Time» в 1985 году М.С. Горбачев охарактеризовал текущие преобразования следующим образом: «... Самый главный вывод, к которому приходишь в результате общения с людьми, это то, что наши предложения и практические шаги пользуются горячей поддержкой. <...> В стране идет глубокий процесс, требующий большой перестройки от всех нас. Естественно, это затрагивает людей, кадры, затрагивает методы работы всех»⁷.

Первый официальный год перестройки был отмечен крупными административными нововведениями, такими как антиалкогольная компания, борьба с «нетрудовыми доходами», введение «госприемки», начало «разрядки» в сфере международных отношений.

Доклад М.С. Горбачева, прозвучавший на XXVII Съезде ЦК КПСС в феврале 1986 года, скорректировал цели и задачи обновленного политического курса на 1986-1990 годы с перспективой до 2000 года⁸. Предыдущий период в истории СССР был официально признан и назван «застойным», а на повестке дня стояла необходимость в кратчайшие сроки минимизировать негативные тенденции в экономике, «открыть простор подлинно революционным преобразованиям, включить в эти процессы широкие слои трудящихся»⁹. При этом в интервью газете «Humanite» М.С.

⁶ 1985 год. Хроника внутривнутриполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев - фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29315/

⁷ Там же.

⁸ Горбачев М. Политический доклад центрального комитета КПСС XXVII съезду коммунистической партии Советского Союза. URL: http://www.lib.ru/MEMUARY/GORBACHEV/doklad_xxvi.txt

⁹ 1986 год. Хроника внутривнутриполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев - фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29316/

Горбачев отметил, что ни о какой «новой революции» в СССР речи не идет. «Правильнее было бы, на мой взгляд, сказать, что сегодня, в 80-е годы, мы выдвигаем задачу придать мощное ускорение делу, начатому большевистской партией почти 70 лет назад»¹⁰.

На XXVII Пленуме была также одобрена стратегическая программа, направленная на социально-экономическое ускорение, предполагающее глубокую перестройку хозяйственных механизмов, обновление методов работы политических и идеологических институтов в духе социалистического демократизма, политику гласности, укрепление правовой основы государственной и общественной жизни¹¹.

Решения XXVII Съезда в этом же году М.С. Горбачев обсудил с представителями масс-медиа и пропаганды, на встрече с которыми «сверху» были сформулированы цели и задачи в области массового информационного вещания и пропаганды: во-первых, борьба с бюрократизмом, во-вторых, - чисто идеологическая задача, - демонстрация в СМИ позитивного основания всех преобразований, происходящих в стране, сформулированная следующим образом: «Речь идет о дальнейшем развитии политической системы нашего государства, о всестороннем совершенствовании и углублении демократической основы социалистической жизни. В сущности, социализм не может быть без демократии, как и подлинная демократия немислима без социализма. Вот эту неразрывность мы и должны показывать во всей широте»¹².

Важные события произошли в сфере искусства и культуры. Во-первых, на широкие экраны вышел фильм Т. Абуладзе «Покаяние» (снятый в 1984 году и лежавший «на полке»), который стал, по распространённому в

¹⁰1986 год. Хроника внутривнутриполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL : http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29316/

¹¹Там же

¹²Там же

киноведческой среде мнению, началом перестройки в кино. Была учреждена комиссия Союза кинематографистов, которая должна была решить судьбу многих художественных фильмов, ранее не выпускавшихся на экран. Были «реабилитированы» фильмы «Агония» Э. Климова, «Проверка на дорогах» А. Германа, «Тема» Г. Панфилова и другие¹³.

В целом 1986 год во внутривластной жизни СССР, несмотря на позитивную риторику якобы активно обновляющегося общества, был отмечен экономическим спадом, резким падением цен на нефть и продовольственным дефицитом, а также активным возникновением параллельных государственным структурам, - теневой экономики и подпольных рынков, предполагавших разросшуюся систему валютных махинаций¹⁴.

Начиная с 1987 года партийное управление по главе с М. Горбачевым пришло к выводу, что сугубо административные меры, идущие «сверху», не способствуют изменению ситуации в стране. Такое решение, по распространенному мнению, было вызвано катастрофой на Чернобыльской АЭС, произошедшей годом ранее, и падением цен на нефть¹⁵. Информация об аварии на АЭС, несмотря на провозглашенную политику гласности, преподносилась дозированно, многие факты умалчивались¹⁶, так что полная картина событий в общественном мнении не складывалась, что вызывало недовольство и критику со стороны общественности.

Январский Пленум ЦК КПСС 1987 года постановил очередное начало масштабных реформ во всех сферах общественной жизни, в частности – были актуализированы кадровые реформы в правящей партийной верхушке. Член политбюро ЦК КПСС Е. Лигачев, выступая в Будапеште, сделал особый акцент на революционном характере перестройки, суть которой –

¹³1986 год. Хроника внутривластных событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29316/

¹⁴Лурье Л. 1986 год. Политический контекст эпохи: резюме // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том IV, 1986 – 1989. С. 182

¹⁵Рогов К. Большой транзит. Курс лекций // Открытый университет. URL: <https://openuni.io/course/2/lesson/1/>

¹⁶1986 год. Хроника внутривластных событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29316/

демократизация. «Однако, это - не шаг в сторону либерализма западного толка. Мы создали принципиально новый тип демократии, обеспечили за человеком труда такие реальные права и свободы, которых нет в буржуазных странах. От буржуазной демократии освободились 70 лет назад»¹⁷.

В июле этого же года М. Горбачев провел очередную плановую встречу с представителями СМИ и пропаганды, на которой сказал следующее: «... даже в вашей среде вижу переживания: а не обернется ли новый этап отрицанием всего, что было <...> Считать и думать так было бы ошибкой. <...> Давайте во весь голос говорить об Октябре, о социализме, о том, кто мы есть, откуда мы и что мы имеем в результате революции и развития социализма. Гласность призвана укреплять социализм, дух нашего человека, укреплять мораль, нравственную атмосферу в обществе».¹⁸ Данная цитата, если не брать во внимание ее идеологическую составляющую, выступает официальным подтверждением ставшего в 1987 году официальным курсом на гласность, который включал в себя смягчение цензуры в СМИ и частичное снятие запретов с обсуждения тем, которые раньше были табуированы в общественном дискурсе (в частности – сталинские репрессии, наркомания, бытовое насилие, секс и проституция и т.п.).

В этот период публикуется большинство ранее запрещенных литературных произведений В. [Гроссмана](#), А. [Платонова](#), Е. [Замятина](#), М. [Булгакова](#), Б. [Пастернака](#); резонанс в обществе вызвали литературные новинки, в частности, - романы Ч. Айтматова «[Плаха](#)», А. Рыбакова «[Дети Арбата](#)».

Второй официальный год перестройки – начало масштабного кризиса. Начавшаяся кадровая реформа, по мнению некоторых исследователей, породила сопротивление в среде, которая со времен Л. Брежнева жила по принципу «стабильности партийных кадров». В этом же году происходит

¹⁷1987 год. Хроника внутривнутриполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29317/

¹⁸ Там же

знаменитый скандал с участием Б. Ельцина, резко раскритиковавшим действующее партийное руководство. Начавшееся реформирование экономики не приводит к очевидным результатам: в стране все так же наблюдается рост бюджетного дефицита. На фоне ухудшающейся внутривластной ситуации резко возрастает активность лидера СССР во внешнеполитических связях¹⁹. Широко распространенным является мнение, что именно в этот период необратимые процессы, которые М. Горбачев пытается контролировать, выходят из-под какого-либо контроля.

С 1988 года в стране нарастает общая неустойчивость: ухудшается экономическая обстановка, появляются сепаратистские настроения на национальных окраинах, вспыхивают первые межнациональные столкновения.

В марте 1987 г. в газете «Советская Россия» публикуется письмо «Не могу поступиться принципами» преподавателя Ленинградского технологического института Н. Андреевой. В письме осуждалось то, что после объявления политики гласности в прессе стали появляться материалы, критикующие политику И. Сталина. Автор письма настаивала на том, что «здравый смысл решительно негодует против одноцветной окраски противоречивых событий, преобладающей в некоторых органах печати»²⁰. По приказу М. Горбачева Политбюро ЦК обсудило это письмо, результатом чего стало появление в газете «Правда» ответа на него, - текста секретаря ЦК КПСС, курировавшего вопросы идеологии, информации и культуры, А. Яковлева «Принципы перестройки, революционность мышления и действия». В данном тексте письмо Н. Андреевой называлось «манифестом антиперестроечных сил», но многие исследователи и очевидцы событий полагают, что его публикация и последовавшая за ней публичная и партийная дискуссия стали ключевыми событиями, обнажившими не только слабые

¹⁹Аркус Л., Лурье Л. 1987 год. Политический контекст эпохи // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том IV, 1986 – 1989. С. 395-396

²⁰Андреева Н. Не могу поступаться принципами // Советская Россия, 1988. URL: <http://revolucia.ru/nmppr.htm>

места перестроечной политики, но и, в первую очередь, внутривластный раскол²¹.

В 1988 году очевидный кризис власти политической системы сопровождается стремительно возрастающей криминализацией общества, подорванного, в том числе, обилием техногенных и природных катастроф. Прежняя эйфория от небывалой свободы и ожидания скорых кардинальных перемен постепенно спадает от осознания перестройки как «косметического ремонта». Начинается период этнических волнений и национальных революций. Экономическая система СССР находится в глубоком кризисе; неэффективность инвестиционной системы влечет стремительное возрастание внешнего и внутреннего долга; закон о кооперации приводит к разбалансировке системы плановой экономики и без того находящейся в кризисе. В это же время возникает новый для СССР социальный феномен – рэкет, а возобновившееся от безысходности рабочее стачечное движение оказывается безуспешным²².

В период с июня 1989 г. по август 1990 г. – последние собственно «перестроечные» годы перед так называемой эпохой «безвременья» (период между Августовским путчем и юридическим оформлением распада СССР, который обычно не относят к «перестройке» как таковой). В данный период происходит заметная дестабилизация общественной и политической ситуации в стране, начинается открытое противостояние коммунистической партии и появившимися в процессе демократизации новыми политическими группировками. На встрече с представителями СМИ М. Горбачев отметил, что перестройка, уже оформившаяся как «народное движение, которое не остановить»²³, тем не менее активно подвергается критике и «справа», и

21²¹ Статья Нины Андреевой: «мини-путч» ортодоксов // BBC. Русская служба. URL: http://www.bbc.com/russian/russia/2013/03/130312_andreyeva_korotich_interview.shtml

22²²Лурье Л. 1988 год. Политический контекст эпохи: резюме // Новейшая история отечественного кино. Том IV, 1986 – 1989. – с. 630

23²³1989 год. Хроника внутривластных событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29319/

«слева», и критикуется, в первую очередь, КПСС и отсутствие у партии четкой перестроечной программы.

Как отмечают исследователи, в 1989 году перемены, инициированные «сверху», окончательно выходят из-под контроля властей. Экономические проблемы в данный период перерастают в полномасштабный кризис, сопровождаемый сначала замедлением экономического роста, а затем, в 1990 году, резким падением и товарным дефицитом²⁴. Массовый и повсеместный характер приобретают шахтерские забастовки, участники которых в дальнейшем переносят свои требования в сферу политики и требуют права на участие в управлении страной²⁵. В общественном мнении перестроечная эйфория сменяется разочарованием и неуверенностью в будущем, антикоммунистические настроения приобретают массовый характер. На этот период приходится и пик формирования многопартийности «снизу», когда в массовом порядке формируются различные общественные организации, движения и народные фронты²⁶.

С 1990 года основная идея нового политического курса трансформируется с «совершенствования социализма» на построение демократии и рыночной экономики капиталистического типа. В стране возрастают дезинтеграционные процессы, в течение года во всех союзных республиках проходят выборы в местные республиканские Советы; в большинстве республик победу одерживает оппозиция. Новый председатель российского парламента, Б. Ельцин, принимает Декларацию о государственном суверенитете России. М. Горбачев теряет доверие населения страны, а КПСС массово покидают ее члены²⁷. Итогом такого развития событий стали ликвидация власти КПСС в августе — ноябре 1991 года и распад Советского Союза в декабре того же года.

²⁴Краткая хроника перестройки // Agitclub. URL: <http://www.agitclub.ru/gorby/chronikl/gorbyshort85-91.htm>

²⁵Лурье Л., Ачкасов В. 1989 год. Политический контекст эпохи: резюме// Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том V, 1989 – 1991. С. 149

²⁶Там же

²⁷Лурье Л., Ачкасов В. 1990 год. Политический контекст эпохи: резюме / Л. Лурье, В. Ачкасов // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том V, 1989 – 1991. С. 384-385

1.3 Границы рефлексий о перестройке

1.3.1 Анализ перестройки в отечественной и зарубежной историографии: обзор мнений

Первые попытки теоретически осмыслить период перестройки в контексте исторических и политических наук начались еще во время периода, который необходимо было отрефлексировать. Историографические работы периода 1985 – 1991 гг. практически в полном объеме исходят из концепции демократического социализма, и, как правило, носят комментаторский характер, популяризируя, при этом, перестроечные идеи²⁸. С середины 1990 года, когда повсеместный отход от коммунистических идей приводит к формированию многопартийности и провозглашению суверенитета России, появляются исторические исследования, предлагающие разнообразные оценки произошедших событий. Работы объединяет один фактор, - «обостренная политизированность и легковесность в суждениях, - в большинстве своем они верят, что пройдет небольшой промежуток времени и Россия превратится в полноценную демократическую страну»²⁹.

Период с 1992 года по середину 2000-х характеризуется многообразием исследовательских позиций и точек зрения, и, соответственно, исторических работ, большинство из которых были написаны в русле теории модернизации и теории революции элит. Приверженцы последней утверждают, что партийная и советская номенклатура, закрепившая свое положение к 1980-м гг. и являвшаяся, де-факто, собственником всего того, что принадлежало государству де-юре, решила юридически оформить свое положение³⁰. Именно поэтому социалистический путь СССР неизбежно сменился капитализмом, а «новые русские» и появившаяся олигархия – те же люди, которые занимали

²⁸Величко С. Перестройка в СССР (1985-1991 гг.) в отечественной и зарубежной историографии // Известия Томского государственного политехнического университета. - 2005. С. 199

²⁹Там же, с. 200

³⁰Там же

высокие партийные и хозяйственные посты до перестройки и в перестроечное время.

Яркий представитель теории модернизации в интерпретации перестройки – известный историк и профессор МГИМО В. Согрин³¹. С его точки зрения, модернизация в России как непрерывный процесс началась еще с реформ Петра I, так что реформы М. Горбачева и посткоммунистическая модернизация – один из этапов, в начале которого наблюдалась классическая советская модернизация «сверху» (1985-1987 гг.), а затем, с 1987 по 1991 гг., когда М. Горбачев понял, что необходима поддержка и «снизу». Таким образом, советский вариант модернизации расширился общей демократизацией и введением рыночной экономики, но система не выдержала подобных мер, так что распад СССР стал неизбежен.

Зарубежные историки также пытались проанализировать происходящие в СССР изменения. Монографии С. Уайта «Горбачев у власти», М. Урбана «Вся власть советам! Демократическая революция в СССР», вышедшие еще во время перестройки, в целом характеризуют происходящие в СССР события как положительные, для них характерно приветствие перестройки, «восторг от размаха преобразований».³² Однако уже в работе 1991 г. «Партия приносится в жертву мне»: Горбачев и место партии в советских реформах, 1985-1991 гг.» историка Н. Робинзона сделана попытка осмыслить произошедшее в СССР с точки зрения взаимоотношений КПСС и М. Горбачева в контексте происходящих в стране изменений. Исследователь выделяет собственную периодизацию перестройки, опираясь на роль партии, которую она играла на том или ином перестроечном этапе. Вывод работы вполне очевиден и вытекает из названия работы: КПСС была принесена М. Горбачевым в жертву в ходе политической борьбы с Б. Ельциным.

³¹Согрин В. Перестройка: итоги и уроки // Дискуссионный клуб, 1992. URL: http://ecsocman.hse.ru/data/260/204/1217/15_SOgrin.pdf

³²Величко С. Перестройка в СССР (1985-1991 гг.) в отечественной и зарубежной историографии // Известия Томского государственного политехнического университета. - 2005. С. 202

В целом и для отечественной, и для западной историографии перестройки характерен широкий диапазон анализируемой проблематики (причины и возможности реформирования СССР, причины неудавшейся перестройки, анализ взаимоотношений и соотношения сил политических элит конца 1980-х – начала 1990 гг., развитие многопартийности в России и т.д.). Общей позицией для большинства вышедших исследований остается признание перестройки как неудачной попытки реформирования государственной системы СССР «сверху», которое проводилось несистемно, быстро и на неподготовленной для масштабных преобразований почве.

Один из активных участников перестройки, социолог, политолог и публицист Б. Кагарлицкий в своей книге «Реставрация в России» (2000 г.) придерживается точки зрения, что перестройка в истории СССР была, своего рода, завершением исторического цикла, начатого в 1917 году (в контексте истории одного государства), который ознаменовал собой «гибель левого проекта и принятие (реставрацию) старой, либеральной модели общества».

Б. Кагарлицкий в беседе с А. Магуном³³ высказал мнение о том, что «объективный смысл процесса перестройки намного важнее, чем субъективные переживания ее участников» (на чем настаивает, в частности, А. Магун), и в этом смысле расхожее представление о перестройке как о периоде с явным эмансипаторским потенциалом не вполне корректно³⁴. По мнению автора, произошел переход от одной системы контроля (внешнего, основанного на принуждении) к другой (когда контроль – внутренний, основывается на манипуляции). В период перестройки внутренний контроль создавал видимость «внешней свободы» за счет эффективного подавления свободы внутренней.

Советское общество, по мнению Б. Кагарлицкого, находилось в историческом тупике, из которого не было прогрессивного выхода;

³³Кагарлицкий, Б., Магун, А. Уроки перестройки // Перестройка. Опыт поражения. Информационный листок платформы «Что делать?». - 2008. URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf

³⁴Там же

единственный возможный выход из тупика – это всегда возвращение назад, регресс и реакционность. Практическое решение (вне контекста артикулировавшихся в перестройку утопических реформаторских идей) заключалось в «реставрации капитализма», включенной в «общую мировую тенденцию глобальной реакции – неолиберализма, ликвидации завоеваний рабочего движения Запада, крушения и перерождения национально-освободительных движений «Третьего мира», окончательной моральной капитуляции социал-демократии»³⁵. Перестройка, по мнению Б. Кагарлицкого, была органичной частью этого процесса, и объективная историческая ситуация и политико-культурный контекст СССР конца 1980-х делали невозможным революционно-демократическое решение всех назревших проблем.

1.3.2 Перестройка как отрицательная революция.

Интерпретация А. Магуна

Философ и политолог Артемий Магун в книге «Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта» (2008 г.) и в других своих работах придерживается точки зрения, что события в российской истории конца 80-х – начала 90-х годов являлись, в первую очередь, революцией, а во-вторых, - революцией отрицательной, негативной, в том смысле, что, будучи еще одним событием в истории перманентной открытой и незавершенной европейской революции, перестройка оказалась скачком назад, главным образом, в символическом смысле.

Историческое событие смены государственной власти, формы правления и господствующей идеологии может быть определено как революционное, если оно соответствует некоторым критериям. Это и происходит во время перестройки, что попытался продемонстрировать А.

³⁵Кагарлицкий, Б., Магун, А. Уроки перестройки // Перестройка. Опыты поражения. Информационный листок платформы «Что делать?». - 2008. URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf

Магун в своих работах. Во-первых, происходит «свержение сакрализованной власти и следующая за ним секуляризация», трансформировавшаяся в России начала 90-х годов в приватизацию и борьбу с привилегиями³⁶. На втором этапе революционного события происходит легитимация нового режима, которая на самом деле является попыткой овладеть, как пишет Магун, новым социально-политическим строем, который уже начал формироваться. И поскольку внешних, объективных принципов легитимации, как правило, не существует, все революционные режимы в начале своего формирования тяготеют к демократии как к автономии, формально не требующей легитимации извне («воля народа»). То же самое, по мнению Магуна, происходит и в вопросе юридического обоснования нового государства: вместо подобного вводится фиктивный разрыв между революционным «настоящим» и застойным, требующим перемен «прошлым», так что общество (не государство и не власть) борется с самим собой как с «пережитком» такого «прошлого», что не может не вызвать внутренний кризис, ведущий к «взрыву, растворению и разложению социальных связей»³⁷. Именно осознание этого внутреннего кризиса, который происходит после «борьбы с сувереном» и не может быть приписан внешней, отчужденной по отношению к обществу власти, и является ключевой стадией революции, за которой следуют такие «антропологические формы отрицания, как меланхолия, застой, дискурс страдания и лишения»³⁸.

На последней стадии происходят важные, в контексте нашей работы, изменения, а именно - инверсия символических структур. Автор работы отмечает, что подобная инверсия скоротечна, быстро сменяется «чувством взаимной обратимости ценностей, релятивизмом, цинизмом и формированием идеологий, - формальных символических структур, безразличных к содержанию»³⁹. В начале 1990-х годов происходит полная

³⁶ Магун А., Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта, 2008. с 20

³⁷ Там же, с. 23

³⁸ Там же, с. 34

³⁹ Магун А., Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта, 2008. с 65

инверсия советской идеологии, где главной осью, по мнению А. Магуна, была оппозиция «наше - западное», и чем негативнее какой-либо западный феномен оценивался в СССР, тем выше его символическая значимость, равно как и рыночная стоимость, была в новой России.

Таким образом, как отмечает А. Магун, любая революция носит как практико-политический, так и эпистемологический характер, переворачивая представления революционного общества о прошлом и будущем, но, при этом, редко когда формулируются новые идеи и программные алгоритмы; чаще всего в качестве «новых» маркируются уже известные, вновь появляющиеся феномены, поскольку революция как «обвал» и «преграда» между прошлым и настоящим лишь опосредованно позволяет появляться «новым» вещам.

«Перестроечная» революция, по мнению автора, несмотря на запуск «сверху», тем не менее, вызвала серьезную демократическую мобилизацию «революционных субъектов». В результате прихода к власти оппозиции было разрушено существовавшее ранее государство, а главное, - изменена социально-экономическая структура: «социально-экономические отношения между людьми изменились, они стали друг другу конкурентами, государство прекратило выполнять роль патерналистского распределителя, резко возросло имущественное неравенство»⁴⁰. В то же время, как отмечает А. Магун, произошли характерные для революционных времен изменения, но несколько иного плана: возросла социальная мобильность, отсутствие идеологического консенсуса ярко наблюдалось в массовых СМИ эпохи перестройки, «общество было гораздо более «открытым», чем в западных «демократиях»⁴¹.

Перестройка, изначально провозглашенная М. Горбачевым в левых политических терминах, к началу 1990-х годов была переориентирована ее идеологами на классический либерализм, при этом суть постсоветского

⁴⁰Жагарлицкий, Б., Магун, А. Уроки перестройки // Перестройка. Опыты поражения. Информационный листок платформы «Что делать?». - 2008. URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf

⁴¹Там же

либерализма заключалась, во-первых, в описанном выше культе Запада как нормативной общественно-политической системы, а также в сопутствующем подобному культу остром неприятию и критике «совка». Кроме того, как отмечает А. Магун, «либерализм того времени, сосредоточенный на критике и разоблачении «совка», заодно разоблачает и клеймит актуальную действительность, утрируя ужасы бытовой жизни, голод и нищету, наступившие в результате рыночных реформ. Наконец, индивидуализм и ценность индивидуального самоутверждения <...> сочетаются с печальной констатацией конца больших идеологий и поиском «национальной идеи», которая смогла бы заменить западную «протестантскую этику». Ощущение конца идеологий и утрирование «чернухи» совместно окрашивают российский либерализм того времени в меланхолические, пессимистические тона, что в целом характерно для либеральной идеологии и для буржуазного массового сознания»⁴².

1.3.3 Дискурсивный распад империи. Интерпретация перестройки от А. Юрчака

В работе «Это было навсегда, пока не кончилось»: последнее советское поколение» (на русском языке книга вышла в 2014 году) антрополог А. Юрчак делает попытку проанализировать условия, которые сделали возможным распад СССР, но не позволили его предвидеть. Для последнего советского поколения (данное понятие является ретроспективным и авторским, его представители сами себя так не называли) обвал системы был неожиданным, сопровождавшимся чувством удивления и нереальности происходящего, с одной стороны, а с другой – чувством эйфории и, в то же время, трагедии, - все это стало главными принципами формирования поколения.

⁴²Магун А. Перестройка как консервативная революция? // Неприкосновенный запас. – 2010. - № 6 (74). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ma17.html>

Основной тезис работы состоит в том, что распад советской системы – это закономерное событие, обусловленное дискурсивными особенностями. Советский авторитетный властный дискурс являлся «социалистическим по форме, неопределенным по содержанию»⁴³.

В контексте разрушения СССР А. Юрчак апеллирует к так называемому «парадоксу К. Лефора». В государствах современного типа, к которым относился и социализм советского типа, на уровне идеологии существует противоречие, то есть разрыв между идеологическими высказываниями и идеологической практикой. Чтобы легитимировать систему государственного правления происходит постоянное обращение к объективной истине, которая существует вне идеологического дискурса, а поскольку идеологический дискурс использует эту истину и в то же время не может поставить ее под вопрос, то, соответственно, не имеет достаточно средств, чтобы ее доказать⁴⁴. Таким образом, в какой-то момент происходит кризис государственной идеологии, он же – кризис легитимности власти, что и произошло, по мнению А. Юрчака, в позднесоветской общественно-политической системе.

В качестве основных феноменов, присущих, главным образом, культуре повседневности последнего советского поколения, А. Юрчак выделяет так называемые «сообщества «своих», - маленькие неформальные группы, формировавшиеся по различным интересам и существовавшие, преимущественно, в среде частных интересов. Именно в таких сообществах реализовывался другой феномен, введенный А. Юрчаком, - «политика внаходимости» - определенного рода образ жизни и формирования высказываний, модус существования людей позднесоветского поколения (значительной части, но не всех), который А. Юрчак описывает и маркирует как «нормальный» и распространенный. «Политика

⁴³Натанс Б. Социалистическая по форме, неопределенная по содержанию: позднесоветская культура и книга Алексея Юрчака «Все было навечно, пока не кончилось» // Новое литературное обозрение. – 2010. - № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/ke12.html>

⁴⁴Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение, 2014. С. 87

внеаходимости» представляла собой отрицание бинарных оппозиций и порождаемой таким бинарным подходом культуры (как культуры официальной и диссидентской) и языка. Большинство граждан СССР, как утверждает А. Юрчак, не сопротивлялось советскому авторитетному дискурсу, а просто участвовало в опустошении его семантического содержания, сознательно и несознательно.⁴⁵

Таким образом, в терминологии А. Юрчака, произошел «перформативный сдвиг» дискурса, когда высказывания, символы и ритуалы, маркированные как советские, продолжали воспроизводиться, но только на уровне формы, смысловая же составляющая смещалась. Этот внутренний сдвиг поздней советской системы стал возможен из-за определенных отношений авторитетного дискурса и форм социальной реальности, которые он не мог описать. Публичный язык и социалистическая идеология рассыпались под давлением импульсов, спровоцированных неудачными перестроечными реформами М. Горбачева и его команды, которые, по Юрчаку, заново «ввели в систему голос внешнего комментатора или редактора от идеологии, который может предоставить экспертный метадискурс, от лица «объективного научного знания», находящегося за пределами поля авторитетного дискурса»⁴⁶. Таким образом, по мнению А. Юрчака, перестройка и реформы конца 1980-х – начала 1990-х гг. представляют собой только лишь формальную причину, последнее из недостающих звеньев в цепи событий, вызвавших «гибель Империи», но звено не самое очевидное и не самое важное.

Выводы к главе

Период перестройки в истории СССР и России является своего рода «смутным временем», не только в контексте исторических фактов, поскольку

⁴⁵Натанс Б. Социалистическая по форме, неопределенная по содержанию: позднесоветская культура и книга Алексея Юрчака «Все было навечно, пока не кончилось» // Новое литературное обозрение. – 2010. - № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/ke12.html>

⁴⁶Там же

статус многих факторов до сих пор еще не определен и неизвестно – будет ли вообще когда-либо определен. Проблематика неоднозначности периода перестройки логичным образом обуславливает существование огромного количества научных исследований и публицистики, предлагающих совершенно разный взгляд на произошедшее в стране в конце 1980-х – начале 1990-х годов. Учитывая подобную сложность и неоднозначность в историческом смысле, в данной работе будет предпринята попытка рассмотреть срез актуальной рецепции и рефлексии перестроечного этапа, выразившийся в кинематографе эпохи перестройки.

В первом параграфе мы характеризовали события, главным образом, внутривластной жизни страны сквозь призму властной риторики «предстоящих обновлений». Как видно, утопические проекты обновления, громкие лозунги о новом демократизме и возвращении к социалистическим «истокам», подаваемые в привычной идеологической форме оказались, большей частью, риторическими фигурами. Реформы и призывы к социалистической модели демократии, инициируемые «сверху», в конечном итоге превратились в неконтролируемые хаотичные процессы.

Обзор отечественной и зарубежной историографии, осмысляющей перестроечные процессы, количественно и качественно доказывает выдвинутый тезис о неоднозначности, и, как следствие, - большой популярности восприятий и оценок эпохи перестройки в качестве объекта исследования историков, политологов, экономистов и философов.

Выделенные нами отдельно интерпретации периода перестройки философом и политологом А. Магуном и антропологом А. Юрчаком представляют собой не только относительно недавний отклик на эпоху перестройки и околоперестроечные события, но и в дальнейшем будут неоднократно цитироваться в настоящей работе, играя роль теоретического фундамента, к которому мы будем апеллировать.

ГЛАВА II. ПЕРЕСТРОЙКА И ИСКУССТВО: ПРОБЛЕМАТИКА И ОСМЫСЛЕНИЕ ПЕРИОДА

2.1 Постановка проблемы

Социально-политический контекст, ожидание масштабных перемен и всеобщая эйфория начальных лет перестройки не могли не повлиять и на сферу искусства. Помимо инициированных сверху цензурных послаблений, провозглашения политики «гласности», открытия «полочных» культурных артефактов и «нового мышления» в отношении Запада, о которых говорилось в предыдущей главе, произошли и другие значимые изменения, которые мы собираемся рассмотреть через призму свидетельств аналитиков, некоторые из которых также являлись непосредственными участниками событий, происходивших в перестройку в художественной среде.

В данном контексте следует актуализировать несколько важных моментов. Во-первых, принципиальную неоднородность сферы искусства. Речь идет, в первую очередь, о расхожем и особенно актуальном в советском контексте делении на официальное \ диссидентское искусство и перестроечном варианте инверсии подобного деления. В этой связи следует отметить, что диссидентское и неофициальное искусство – не одно и то же⁴⁷. Если диссидентский вариант всегда предполагает противостояние (в частности – соцреализму), является бинарной оппозицией искусству официальному, то неофициальное искусство – де-факто то, что часто подразумевают под понятием «параллельное» искусство. Современное искусство в СССР, по словам искусствоведа А. Ерофеева, практически ничем не отличалось от того, что происходило на Западе. «Это современное искусство не боролось с соцреализмом – оно развивалось параллельно ему, никак с ним не корреспондируя»⁴⁸. Неофициальное изобразительное искусство, о котором говорит Ерофеев, зародилось в СССР практически сразу после смерти Сталина и было довольно мощным движением не локальных

⁴⁷Трактовка искусствоведа А. Ерофеева // Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х // Искусство кино. – 2008. - № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4>

⁴⁸ Там же

школ, а искусством «поверх барьеров», занимавшимся художественными практиками, актуальными за пределами СССР.

Второй аспект неоднородности сферы искусства находится на другом смысловом уровне и заключается в оппозиции «массовое - немассовое» (мы сознательно не используем понятие «элитарный», поскольку оговорка термина и определение «элит» художественной среды эпохи перестройки не входит в задачи настоящего исследования и представляет собой несколько другой угол исследовательского зрения). Несмотря на то, что опыт постмодерна внес значительные смысловые коррективы в восприятие этой оппозиции, тем не менее, в контексте перестроечного искусства данная бинарность представляется фундаментальной. Дело в том, что вся неофициальная ветвь искусства, художественный и музыкальный андеграунд, равно как и авторский и экспериментальный кинематограф существовали, большей частью, в двух столицах в «немассовом режиме» искусства «тусовки» для «тусовки»⁴⁹. В этой связи снова становятся актуальными идеи А. Юрчака относительно феноменов «внеаходимости» и «сообществ «своих», свойственных как позднесоветскому художественному дискурсу, так и культуре повседневности.

В данной работе имеет смысл еще раз отметить тот факт, что кинематограф по природе своего бытования – один из наиболее массовых видов искусства. Киноведческий интерес к авторскому, экспериментальному и «параллельному» кино объясним и очевиден ввиду большего художественного и эстетического потенциала данного вида киноискусства. Но в контексте нашей работы большее значение приобретает именно массовый кинематограф, широко идущий в прокате, освещаемый в СМИ и т.д. Именно этот пласт фильмов эпохи перестройки мало исследован с точки зрения симптоматики новой исторической эпохи, породившей новых героев и, как следствие, давшей новые антропологические модели поведения; и

⁴⁹Подробнее о феномене «тусовки» - в статье В. Мизиано «Культурные противоречия тусовки». URL: <http://azbuka.gif.ru/important/miziano-tusovka/>

именно анализу данного кинематографа будет посвящена основная часть настоящего исследования.

2.2. Рефлексии о перестройке в контексте искусства

Эпоха перестройки, расцвет которой характеризуется как послаблением, в широком смысле, идеологического контроля, так и множеством разнонаправленных дезинтеграционных процессов, широко отразился и повлиял на искусство эпохи. В искусствоведческой среде перестроечное искусство (особенно изобразительное) – популярная и разработанная тема, так что в контексте настоящего исследования целесообразным представляется не индексирование широко известных (и не только в научной среде) деятелей искусств эпохи перестройки и их произведений, всевозможных художественных течений, направлений и феноменов, а фокус на рефлексии периода теоретиками и аналитиками художественной среды, которые, в том числе, явились свидетелями перестройки в СССР.

По словам российского искусствоведа и куратора А. Ерофеева, перестройка в художественном контексте была временем «разрешенного инакомыслия»⁵⁰, однако эта «инаковость» определялась не через противостояние официозу и идеологически выверенным требованиям к художественным произведениям. Перестройка в этом смысле представляла собой эпоху, не имевшую общепринятого, общекультурного нормативного дискурса; все дискурсы были инакомыслием. «В 88-м и 89-м идеи, которые проводил Горбачев, перестали быть набором заученных положений. Тогда-то и произошло обрушение как общего, так и обезличенного дискурсов»⁵¹. По словам А. Ерофеева, на место обрушившегося «большого нарратива» советской истории и идеологии пришел разрозненный, неструктурированный и обрывочный материал. То же самое произошло и в художественной среде:

⁵⁰Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х // Искусство кино. – 2008. - № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4>

⁵¹Там же

повторявшаяся на протяжении многих лет идеологизированная концепция «советского искусства» перестала существовать, и нового «большого нарратива» предложено не было.

Отмеченные процессы не могли не повлиять как на статус художников (понятие используется в широком смысле – как творцов любого рода произведений искусства), тематику и форму представления их работ, так и на зрителя, воспринимающего это искусство. Так, по мнению искусствоведа, галериста и директора московского Мультимедиа Арт Музея О. Свибловой, перестроечное время характеризовалось свободой в рамках актуального художественного процесса, но свободой, как казалось тогда, «временной», существующей до тех пор, пока не опустился новый «занавес»⁵². Как отмечает Свиблова, искусство с начала 1980-х, а затем и в перестройку создавалось вне «изгойской психологии». «Государство никто не воспринимал всерьез или, наоборот, метафизически демонизировал его. <...> Оно жило параллельной жизнью».⁵³ Последняя приведенная цитата актуализирует отмеченную А. Юрчаком принципиальную черту позднесоветской дискурсивной среды – «внеаходимость» как модус существования одновременно внутри и за пределами авторитетного властного дискурса⁵⁴. Другими словами, включенность в идеологизированные государственные ритуалы, в среде которых в конце 1980-х и так уже наметился кризис, происходила формальным образом, на уровне физического присутствия в среде, в то время как сознательная жизнь протекала в принципиально другом измерении – «сообществе «своих».

Политика гласности, официально объявленная в 1987 г., несмотря на многие ее достижения, все-таки не явилась в полной мере реализацией свободы слова и демократической публичной дискуссии. В этой связи искусствовед и арт-критик Е. Деготь отмечает, что даже в Москве и

⁵²Искусство и перестройка. Круглый стол художников, арт-критиков и кураторов // Искусство кино. – 2008. – № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article3>

⁵³Там же

⁵⁴Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение, 2014.

Ленинграде перестройка продвигалась с большим трудом, поскольку несмотря на провозглашенную властями «политику гласности» цензура все еще имела место, и практически любое художественное событие как институционального, так и неинституционального характера, необходимо было согласовывать⁵⁵. При этом «веры в перестройку» в собственном «сообществе «своих» Е. Деготь не замечала, а действительно большое «общественное движение» с имманентной интенцией к свободе наблюдалось, по словам Деготь, в 90-е годы, в которых проявился «титанический сдвиг, который действительно начался в обществе и казался необратимым, <...> хотя в тот момент все казалось компромиссным, мелким»⁵⁶.

Стоит отметить, что упоминавшийся не раз феномен «внеаходимости» - актуальное понятие в рамках позднего социализма. В исследовании А. Юрчака оно используется применительно к «последнему советскому поколению», то есть, приблизительно, к 1970-м – началу 1980-х годов. Разумеется, что в контексте периода перестройки о существовании «внеаходимости» еще может идти речь, но более очевидной представляется постепенная нивелировка этого принципа, вызванная объективными особенностями функционирования политической и социальной систем, повлекшими и значительные изменения символического характера в восприятии жизни в целом как художниками, там и широкими массами населения перестроечного СССР. В этой связи арт-критик И. Бакштейн характеризует эпоху перестройки как «общее ощущение торжества здравого смысла», когда вдруг стало очевидно, что искусство, интересовавшее андеграундное «сообщество своих», вдруг стало общепринято «правильным», а официоз – неправильным⁵⁷. Акцент на торжестве здравого смысла интересен в связи с распространенным мнением, что здравый смысл

⁵⁵Искусство и перестройка. Круглый стол художников, арт-критиков и кураторов // Искусство кино. – 2008. - № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article3>

⁵⁶Там же

⁵⁷Там же

– неотъемлемая часть иронии как важного дискурсивного принципа отношения к советской и перестроечной действительности⁵⁸.

Анализу феномена позднесоветской иронии и одного из ироничных жанров эпохи – стёба – посвящена глава в уже неоднократно упоминавшейся книге А. Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось...». По словам Юрчака, главный принцип стёба как расхожего в художественной среде эстетического приема заключается в механизме «сверхидентификации» говорящего с объектом, на который направлена ирония (в методологическом контексте книги Юрчака таким объектом чаще всего выступает какой-либо авторитетный символ), и деконтекстуализацией объекта (помещение символа в необычный для него контекст). «Используя эти две процедуры - пишет Юрчак - стёб двигал констатирующий смысл авторитетных текстов, ритуалов и образов, делая его непредсказуемым или вообще стирая. Хорошо знакомый авторитетный символ вдруг начинал казаться непонятным, абсурдным или бессмысленным»⁵⁹. Данным приемом, по Юрчаку, часто пользовался и Д. Пригов, создавая свои ироничные пародии на язык советских газет, и С. Курехин (в частности – знаменитое мокьюментари «Ленин - гриб»), и группа «Митьки», и некрореалисты, практиковавшие «ироничное отношение к реальности» таким образом, чтобы его было сложно отличить от «обычной» жизни.

По мнению уже упомянутого А. Ерофеева, период перестройки в контексте арт-практик визуального искусства до сих пор остается не до конца осмысленным периодом, эпохой разрозненных фактов, «наскоро набросанных фрагментарных идей и схем»⁶⁰. То же самое можно сказать и об осмыслении перестроечного кинематографа: существуют отдельные разрозненные киноведческие исследования, посвященные разным уровням и течениям в кино, часто взятым обособленно от контекста эпохи; есть

⁵⁸Подобное мнение встречается, в частности, в работах А. Юрчака и А. Тимофеева

⁵⁹Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение, 2014., с 490 - 491

⁶⁰Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х // Искусство кино. – 2008. - № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4>

рефлексия публицистического и мемуарного характера, такая же фрагментарная, не заполняющая существующие до сих пор лакуны. Одну из подобных лакун призвано заполнить настоящее исследование, в котором предпринимается попытка не только философски осмыслить массовое кино эпохи перестройки, но и попытаться описать воздействие популярного перестроечного кинематографа на его зрителя, - представителя, в терминологии Юрчака, «последнего советского поколения», все еще живущего в «империи», находящейся, однако, в пограничном состоянии.

2.3 Перестройка в кинематографе

Ключевым событием в истории отечественного кино эпохи перестройки стал V съезд Союза кинематографистов СССР, состоявшийся в мае 1986 года. Съезд стал, своего рода, официальной точкой отсчета новой эпохи в кинематографе и ознаменовал начало изменений в «наиболее конформистском из всех профессиональных сообществ в контексте советской культуры» (речь идет о Союзе кинематографистов)⁶¹. Публично критиковались «киногенералы», бюрократизм и «аппаратные игры» Госкино, осуждалась «семейственность» и протекционизм в структурах управления кинематографом и в сфере кинематографического образования. Также были артикулированы призывы к изменениям сложившихся взаимоотношений Союза кинематографистов и Госкино, на которые возлагалась ответственность за массовое производство и распространение т.н. «серого кино», несовершенства прокатной системы, низкий уровень профессиональных СМИ и т.д.

V съезд Союза кинематографистов стал узловым событием эпохи перемен в стране, и главная его заслуга, в первую очередь, - переворот в ментальной сфере, в сознании и психологии участников съезда. На конкретные практические проблемы в рамках съезда, в целом, не было

⁶¹ Аркус, Л. В Москве состоялся V съезд Союза кинематографистов // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том IV, 1986 – 1989. С. 66

найденно решений. «Никто не озвучивает идею решительного демонтажа командно-административной системы в кинематографе, созданной по модели аналогичной общегосударственной системы. Единственное практическое достижение съезда – кадровые перестановки: к власти пришли новые люди»⁶². По итогам съезда, первым секретарем СК был избран Э. Климов.

Участник съезда, киновед и кинокритик А. Плахов назвал описываемое событие «последней модернистской акцией перед тотальным нашествием постмодерна» и «первой из оранжевых революций»⁶³. Отмечая расхожую современную тенденцию к дискредитации результатов съезда, о котором существует крайне мало информации в публичном пространстве рунета, Плахов пишет о съезде как об авангардном событии, «неизбежном вскрытии нерва на теле советской идеологии, экономики и киноиндустрии»⁶⁴. При этом А. Плаховым отмечается романтический характер данной, локальной «кинореволюции», сочетавшей в себе протестный перестроечный порыв борьбы с «киногенералами» (С. Бондарчук, С. Росточкин, Е. Матвеев), попытку произвести рыночную реформу киноиндустрии и при этом бороться с коммерческими фильмами в отечественном прокате, в то же время пытаясь возродить «мечту революционного авангарда об идеальном искусстве и идеальном зрителе»⁶⁵. По словам А. Плахова, главным результатом V съезда Союза кинематографистов явилось освобождение кинематографа от догм и запретов, постепенное исчезновение института цензуры, и «как минимум десятилетие практически неограниченной свободы»⁶⁶. В этой связи актуальными представляются и слова режиссера К. Шахназарова, который в одном из интервью охарактеризовал период перестройки как уникальное и идеальное время для кино. «Уже можно было снимать то, что ты хотел, и при этом государство тебя еще финансировало, - говорит Шахназаров. Это был

⁶² Аркус, Л. В Москве состоялся V съезд Союза кинематографистов // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том IV, 1986 – 1989. С. 66

⁶³ Плахов А. Оранжевый май // Сеанс (блог). – 2011. URL: <http://seance.ru/blog/orange-may/>

⁶⁴ Там же

⁶⁵ Там же

⁶⁶ Там же

рай, но мы тогда этого, наверное, в полной мере не понимали. До этого было госфинансирование, но и цензура. После 1991 года вроде и снимать можешь, что хочешь, но денег не найдешь, а когда найдешь, тебе уже скажут, что снимать. Бывает цензура коммерческая и идеологическая. Перестройка была единственным идеальным периодом для нашего брата, кинематографиста»⁶⁷.

По результатам съезда при Союзе кинематографистов создана постоянно действующая конфликтная комиссия по творческим вопросам, председателем которой был избран упоминавшийся выше А. Плахов. Комиссия, формально не являвшаяся государственной организацией, тем не менее, играла важную роль в процессе постепенного устранения института цензуры и существенно влияла на формирование общественного мнения. Комиссия просуществовала до 1990 года, когда актуальным стал конфликт не «художник - власть», а «художник - продюсер»⁶⁸.

В ведении конфликтной комиссии находились вопросы, касающиеся «полочных» фильмов. Одним из важных достижений перестроечного периода в кинематографе, как уже неоднократно отмечалось, стало постепенное исчезновение феномена «полки»: открытие ранее неизвестных советских фильмов, которые были упрятаны на «цензурную полку» ввиду различных причин, таких как «идеологические ошибки, несоответствие эстетическим канонам «соцреализма», несоответствие официальному представлению о морали, эмиграция авторов фильма, давление республиканских комитетов, вмешательство заинтересованных ведомств»⁶⁹.

В работе «Позднесоветский «авторский» кинематограф» киновед М. Медведев пишет о том, что любое революционное изменение в кинематографе, так или иначе, базируется на трех основных элементах: 1) изменение системы кинопроизводства (финансирование, технические

⁶⁷Карен Шахназаров: перестройка была идеальным временем для кино // 24 мир. URL:

<http://mir24.tv/news/culture/56772>

⁶⁸При Союзе кинематографистов создана конфликтная комиссия по творческим вопросам // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 70-71

⁶⁹Медведев М. Позднесоветский «авторский» кинематограф / М. Медведев // Киноведческие записки. – 2001. - № 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/736/>

моменты, производственный статус персонала и съемочной группы); 2) создание нового киноязыка (изменения в кинематографическом хронотопе, творческий статус съемочной группы, степень интер-, автотекстуальности и т.д.); 3) появление новых типов связи между кинематографом и историческим временем⁷⁰.

Несмотря на то, что кино эпохи перестройки воспринимается многими как качественно новое образование в истории отечественного кинематографа, тем не менее, говорить о том, что это было «новой волной» в сфере кинопроизводства и киноискусства оснований нет. Безусловно, историко-политические изменения в стране спровоцировали появление новых тем, жанров и эстетических приемов, однако революционных сдвигов, появление которых, казалось бы, должно было стимулировать провозглашенный курс на гласность, социально-экономические реформы и идеологические трансформации не произошло.

Основной фактор функционирования кино как искусства – отношение со временем⁷¹. Новаторское кино, в отличие от традиционного, пытается предугадать реальность и определить современность, в то время как традиционное кино живет во времени, его породившем. Новаторское кино является продуктом борьбы против производственной, идеологической и эстетической диктатуры, традиционное кино в этом смысле – продукт диктата традиции.

Режиссеры эпохи перестройки, по мнению М. Медведева, сознательно или интуитивно не преследовали ни одной из целей, имманентно присущих новаторскому кинематографу, однако «прогрессивная кинематографическая общественность спешила обнаружить признаки обновления в любом проявлении нестандартности, нетрадиционности»⁷². Надо понимать, что обновления на уровне киноязыка и кинопроизводства, безусловно,

⁷⁰ Медведев М. Позднесоветский «авторский» кинематограф / М. Медведев // Киноведческие записки. – 2001. - № 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/736/>

⁷¹ Там же

⁷² Там же

происходили, однако фильмы работавших в то время режиссеров не представляли собой единого кинопространства, изменившегося раз и навсегда и изменившего весь последующий кинопроцесс в широком смысле слова. По словам М. Медведева, «весьма странно было ожидать, что реакцией на революцию, спущенную сверху, станет новое киномышление, ибо мышление советских кинематографистов формировалось в условиях конформизма и диссидентства и было самым непосредственным образом связано с существованием советской Империи»⁷³.

Эпоха перестройки в кинематографе характеризуется множественностью разнообразных и разноуровневых проявлений. В указанной выше работе М. Медведев различает несколько уровней существования **авторского кинематографа** в перестроечную эпоху. Во-первых, *авторский* кинематограф (курсив наш – Д.З.), «каждый представитель которого создал свой уникальный киноязык. К режиссерам данной категории киновед относит А. Германа-старшего, К. Муратову, А. Сокурова, Т. Абуладзе, О. Иоселиани, А. Пелешяна, А. Рехвиашвили. Другой уровень – «авторский» кинематограф – «срединный слой экспериментального кино, который, существуя между авангардным кинематографом и авторским, с одной стороны, выполнял жизненно важную функцию адаптации новых идей и эстетик, а с другой – стал тем кинематографическим зеркалом, в котором преломилась (не отразилась, а именно преломилась) эпоха безвременья». Среди режиссеров данной категории – Б. Садыков, К. Лопушанский, А. Кайдановский, И. Дыховичный, С. Сельянов, О. Тепцов, В. Огородников⁷⁴.

В начале 1980-х начало формироваться так называемое «**параллельное кино**», появившееся как результат творчества художников, для которых прямой путь к «большому экрану» был закрыт⁷⁵. Аналогичные

⁷³Медведев М. Позднесоветский «авторский» кинематограф / М. Медведев // Киноведческие записки. – 2001. - № 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/736/>

⁷⁴Там же

⁷⁵Аркус Л. Параллельное кино // Новейшая энциклопедия отечественного кино. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=26

кинематографические явления на Западе («Новая волна» во Франции, движения «независимых» в США), во-первых, возникли намного раньше, во-вторых, статус подобных течений был иным: западное «независимое кино» является, скорее, «перпендикулярным» традиционному мейнстриму, в то время как отечественный независимый кинематограф середины 1980-х, по расхожему киноведческому мнению, был именно «параллельным»: возникал большей частью как непрофессиональное кино (а не как результат художественных или идеологических разногласий с традиционным массовым кинематографом), существовал за счет государственного финансирования, большей частью - в среде любительских и вузовских киностудий⁷⁶. Будущие лидеры движения режиссеров-параллельщиков, братья И. и Г. Алейниковы, снимали свои первые картины из отрывков учебных лент и официальной кинохроники. Ленинградские некрореалисты во главе с Е. Юфитом использовали просроченную пленку, любительскую кинокамеру, предпочитали дешевые натурные съемки⁷⁷. К режиссерам «параллельного кино» относят также С. Сельянова, И. Евтееву, Е. Кондратьева. С середины 1980-х года возникают первые фестивали «параллельного кино», происходит обмен опытом, совместные кинопоказы и обсуждения фильмов.

В начале 1980-х годов возникает и кинематографическое течение **некрореализма** во главе с ленинградским кинорежиссером Е. Юфитом. Суть художественного движения вытекает из названия объединения: некрореализм – соединение мертвой и живой эстетики, амбивалентность отношений жизни и смерти. Амбивалентность некрореализма, по словам психоаналитика В. Мазина, актуализируется в том, что кинореальность по определению – «мертвая» реальность, «некрореальность от(с)нятых когда-то образов реальности, и в то же время это — живая кинореальность, поскольку кинозритель воссоздает ее в своем психическом пространстве»⁷⁸.

⁷⁶Там же

⁷⁷Там же

⁷⁸Мазин В. Нереальная реальность: (ф)акт репрезентации // Memento vivere, или Помни о смерти. Сб. статей. 2006. URL: <http://ec-dejavu.net/n/Necrorealism.html>

Специфика некрореализма заключалась в том, что Е. Юфит и его единомышленники (О. Котельников, А. Мертвый и др.) сначала просто собирались и совершали свои «эксперименты» – абсурдные действия, как правило, в публичных местах, а потом Е. Юфит стал снимать этот процесс на камеру. По началу художники имитировали драки, затем, когда уже снимались первые постановочные короткометражные фильмы, лейтмотивом картин стали вариации на тему самоубийства и подчеркнутый интерес к телесности.

В середине 1980-х Е. Юфит учреждает свою киностудию «Мжалалафильм», на которой продолжает снимать некрореалистические картины, которые по началу демонстрировались в полузакрытом формате, в клубах и квартирах, а спустя несколько лет – в более широком варианте кинопоказа – на кинофестивалях и в знаменитых мировых музеях.

А. Юрчак считает некрореализм еще одной художественной вариацией существования в модусе «внеаходимости». Герой-некрореалист, по словам Юрчака, – субъект биополитической внеаходимости, поскольку он чужд как нормальному советскому человеку, так и неуравновешенному сумасшедшему. Считая некрореалистов гротескным вариантом онтологической «внеаходимости», Юрчак отмечает, что наряду с «Митьками», некрореалисты подчеркивали явную и широко распространенную тенденцию 1970-х – 1980-х гг., – «сдвиг всей советской системы в сторону внеаходимости».⁷⁹

В конце 1980-х годов появляется и так называемое **кооперативное кино** – явление, в первую очередь, экономически обусловленное, нежели перечисленные выше художественно-эстетические кинематографические течения. В 1988 году принят закон «О кооперации в СССР»⁸⁰; также выходит постановление Совета Министров СССР «О регулировании отдельных видов

⁷⁹Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение, 2014., с. 487-489

⁸⁰Закон СССР от 26 мая 1988 г. N 8998-XI "О кооперации в СССР" (с изменениями и дополнениями). URL: <http://base.garant.ru/10103075/>

кооперативной деятельности»⁸¹. Началась эпоха негосударственного кино, создаваемого на базе кооперативов. В течение года было создано около ста подобных кооперативов, где за съемки и, в целом, за процесс производства, отвечали не всегда профессиональные люди⁸². Отличительная черта производства кооперативного кино – альтернативные источники финансирования: фильмы снимались по принципу самокупаемости за счет частных инвесторов. Как правило, финансирование кооперативного кино связывалось с проблемой «отмывания» денег. Волну низкобюджетного кооперативного кино, пик которого пришелся на середину 1990-х годов, в целом отличала непрофессиональность, быстрота съемочного процесса и эксплуатирование «низких» жанров и тем.

Выводы к главе

Эпоха перестройки в контексте искусства – переломный этап в истории СССР, открывший заново (или снова) множество запрещенных ранее имен, произведений и способов конституирования художниками себя как отдельных субъектов во все менее идеологизированном публичном пространстве. Как и в случае с интерпретациями и оценками перестройки в социальном и политико-экономическом контекстах, перестройка в искусстве – период также до конца и полностью не отрефлексируемый, осмысления которого сохраняют, в целом, фрагментарность (полноценные публичные дискуссии о перестройке посвящены, главным образом, развитию изобразительного искусства⁸³). При этом можно выделить несколько общепризнанных характеристик эпохи перестройки в контексте искусства, а именно: 1. аксиологическое смещение символических структур, характерное для переломных периодов, когда подпольные, запрещенные ранее вещи и

⁸¹ Там же

⁸² Валерий Тодоровский. Крестный отец русского сериала / Интервью с режиссером В. Тодоровским // Аргументы и факты. – 2003. - № 4. URL: <http://www.aif.ru/archive/1704115>

⁸³ В этой связи отметим упоминавшийся круглый стол журнала «Искусство кино» «Искусство и перестройка», а также цикл публичных лекций об изобразительном искусстве перестройки искусствоведа С. Обуховой в МСИ «Гараж»

установки постепенно легитимируются в общественном дискурсе, а официоз в большинстве своих проявлений становится полужульегальным; 2. относительное положительное влияние провозглашенной политики гласности, открывшее не только множество неизвестных ранее произведений искусства и культурных артефактов, но и повлиявшее на деятельность художников, бытование их произведений и зрительскую рецепцию и реакцию.

В контексте кинематографа в эпоху перестройки произошли важные изменения административного характера: произошел V съезд Союза кинематографистов, среди достижений которого главным можно считать утверждение новой прогрессивной политики кинопроизводства и начало активной борьбы с «вечными проблемами» советских административных образований, – протекционизмом, «семейственностью», коррумпированностью; принятый закон «О кооперации» стал толчком для производства фильмов за счет альтернативных источников финансирования, которые, со всеми отмеченными выше оговорками, тем не менее, можно считать важной вехой в истории отечественного кинематографа. Помимо административных новшеств, эпоха перестройки в кино характеризуется активным появлением новых кинематографических течений, представители которых экспериментировали с эстетическими ресурсами кино как искусства (некрореалисты, представители «параллельного кино»).

ГЛАВА III. АНТАГОНИЗМ КАК КЛЮЧЕВАЯ ОСОБЕННОСТЬ ПЕРЕСТРОЕЧНОЙ СОЦИАЛЬНОЙ ДРАМЫ

В контексте нашей работы мы, как уже было сказано в первом параграфе второй главы (2.1. Обоснование проблемы), обратимся к рассмотрению массового кинематографа, точнее - к очень узкой его части, - социальной драме. Именно в этом жанре (и его вариациях), который стал симптоматичным символом «нового» времени, максимально отразился заявленный в заглавии работы идейный антагонизм как противостояние, в первую очередь, старого и нового. Но следует также отметить, что выбранный сегмент перестроечного кино ярко иллюстрирует те процессы, о которых в своих работах писал А. Магун, а именно – революцию контрреволюционного характера, когда «консервативные идеи предъявлялись обществу в левой политической форме, в качестве апологии «демократии»⁸⁴.

Социальная драма перестроечного периода, проблемное и, как правило, позиционирующееся как остросоциальное кино с потенциалом показать «демократический выход» из сложившихся проблем между антагонистичным «новым» и застойным «старым», при детальном рассмотрении оказывается революционным и «новым» лишь формально, в то время как содержание прямо или косвенно противоречит заявленной форме, что и призваны доказать разборы конкретных фильмов.

3.1. Обоснование метода анализа фильмов

Исследовать кинематограф как специфический аудио-визуальный или пространственно-временной вид искусства можно с различных сторон и под разным углом зрения. Практически столетнее развитие теории кино и гуманитарных наук выработало широкий спектр подходов к кинематографу, практически каждый из которых имеет свой специфический методологический и понятийный аппараты.

⁸⁴Магун А. Перестройка как консервативная революция? // Неприкосновенный запас. – 2010. - № 6 (74).
URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ma17.html>

Ранние подходы к бытованию кинематографа и его анализу, такие как **формализм**, определявший кинематограф исключительно в формальных кинематографических элементах (композиция кадров, монтаж, освещение, операторская работа и т.д.); **теоретические работы французских авангардистов** (в первую очередь – Л. Деллюк и его «Фотогения»), также уделявших большое внимание визуальной составляющей фильмов; осмысление кинематографа как части массовой культурной индустрии представителями **Франкфуртской школы** (В. Беньямин, Т. Адорно) в целом оказали безусловное влияние на развитие современных кинотерий, но на данном историческом этапе, безусловно, считаются устаревшими⁸⁵.

Современный этап развития теории кино (приблизительно с середины XX века) характеризуется двумя взаимосвязанными тенденциями: первая, характерная, в первую очередь, для Италии и Франции, заключалась в отрицании студийной голливудской системы кинопроизводства; вторую можно обозначить как переход осмыслений кино в плоскость академических исследований⁸⁶. Как отмечает Г. Грей в работе «Кино: визуальная антропология», в этот период начинается переосмысление природы кинематографа. И хотя для некоторых исследований все еще актуален акцент на содержательном аспекте, в целом растет понимание важности контекста кинопроизводства⁸⁷.

Идеолог французской Новой волны, главный редактор культового журнала «Кайе дю синема» **А. Базен**, будучи автором множества теоретических работ, впоследствии опубликованных в четырехтомнике «Что такое кино?»⁸⁸ сформировал собственное понимание реализма, определившее не только кинематограф Новой волны, но и возможный способ анализа кино. Реализм по Базену – то, что объясняет привлекательность фильма для его

⁸⁵Грей Г. Кино: визуальная антропология. – М.: НЛЮ, 2014, с 62-67

⁸⁶Там же, с. 72

⁸⁷Там же

⁸⁸Базен А. Что такое кино? Сб. статей. – М.: Искусство, 1972. – 374 с.

аудитории. Фильм притягателен, потому что позволяет увидеть связь с реальностью, выраженную в понятной форме, понятным способом⁸⁹. В этой связи огромное внимание уделялось Базеном натурным съемкам, съемкам ручной камерой, естественному освещению и минимизации влияния монтажа.

Марксистский подход к кинематографу, вдохновленный работами Л. Альтюссера, равно как и популярные в последнее время **гендерные исследования** кинематографа, характеризуется усиленным вниманием к кино как к идеологическому аппарату, воздействующему как содержательно, так и формально (в этом случае рассматривается влияние базовых кинематографических элементов)⁹⁰.

Попытка ответить на вопрос «как и за счет чего работает фильм?» предпринимается сторонниками **семиотического подхода** к кинематографу. Опираясь, главным образом, на работы Ч. Пирса и У. Морриса, семиотики пытались поставить анализ и критику кино на прочные научные основания⁹¹. Ярким представителем семиотического (и не только, как будет отмечено позже) подхода к анализу кинематографа является французский исследователь К. Метц. Метц, выделив два проблемных поля – фильмическое (внешнее по отношению к фильму, т.н. кинематографический контекст) и кинематографическое (имеющее непосредственное отношение к фильму), уделяет ключевое внимание последнему и пытается дать точное описание «значений» (сигнификатов по Моррису), установить общие принципы «означивания» в кинематографе, благодаря которым возможно понимание фильмов⁹².

Важной и популярной теорией является **психоаналитический подход** к кинематографу с опорой на главных его представителей – З. Фрейда и Ж.

89²Andrew J. D. The major film theories: An Introduction. – Oxford University Press USA, 1978. Цит. по: Грей Г. Кино: визуальная антропология. – М.: НЛЮ, 2014, с. 71

90 Грей Г. Кино: визуальная антропология. – М.: НЛЮ, 2014, с. 77-78

91¹Там же, с. 84

92¹Lapsley R., Westlake M. Film Theory: An Introduction. – Manchester University Press, 1989., . Цит. по: Грей Г. Кино: визуальная антропология. – М.: НЛЮ, 2014, с. 84

Лакана. Психоаналитические теории в кино часто сочетаются с гендерным или семиотическим подходами (в частности – работа уже упоминавшегося К. Метца «Воображаемое означающее: психоанализ и кино» или классическая работа Л. Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»). В контексте психоанализа, что подтверждают многие исследования, большое влияние на киноисследования оказала психоаналитическая (лакановская) трактовка субъекта, развитие которого проходит три стадии становления субъективности: стадия зеркала, обретение языка и социализация⁹³. Лакановская интерпретация героя переводит решение актуальной для теории кино проблемы «как работает фильм» на личностный уровень субъекта – зрителя – и помогает ответить на вопрос, что же позволяет зрителю получать удовольствие от конкретных фильмов⁹⁴.

Многообразие теорий кино (а нами указана только некоторые основные подходы) напрямую связано как с синтетическим характером кино как искусства, так и с различными задачами конкретного кинематографического исследования. В связи со спецификой отобранного нами эмпирического материала, стоит сказать, что опора на массовый кинематограф, пользующийся успехом в прокате, не позволяет обойти проблему зрительской перцепции. В этой связи мы будем опираться на психоаналитическую трактовку зрительского восприятия кино и рассматриваемую в психоанализе проблему идентификации в кино; также уделим внимание идеологическому воздействию кинематографа.

Однако наиболее важным аспектом в контексте выбора определенной методологии представляется тот факт, что кинематографическое преломление новой эпохи в жанре социальной драмы по большей части происходило относительно одинаково. Нарративное подобие всех отобранных для анализа фильмов, подчеркнутая эстетизация и роль борьбы как ключевой

⁹³Lapsley R., Westlake M. *Film Theory: An Introduction*. – Manchester University Press, 1989. Цит. по: Грей Г. Кино: визуальная антропология. – М.: НЛО, 2014, с. 87

⁹⁴Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280-297

особенности развития действия, противостояние героя и среды, - все перечисленные аспекты определяют выбор методологии, предложенной Ж. Делезом в двухтомной работе «Кино», а именно – в главе «Образ-действие». В «Кино» Ж. Делез предлагает свою теорию и философию кино, в которой кинематографический образ представляет собой единство физической («образ-движение») и психической («образ-время») реальностей⁹⁵. Кино, таким образом, предстает сетью образов-движений и образов-времен, которые, во-первых, существуют в непрерывности и длительности, а во-вторых, не являясь образами субъектов восприятия, не принадлежат этим субъектам, тем не менее, сами как бы создают нашу субъективность⁹⁶.

В главе «Образ – действие» Ж. Делез, говоря о фильмическом времени – пространстве и бытовании хронотопа в разных художественных течениях и традициях, пишет о том, что кинематографический реализм формируется из актуализирующих сред и воплощающих типов поведения, а образ – действие, в данном контексте, представляет собой отношение (и все возможные виды подобных отношений) между средами и типами поведения⁹⁷. Среда, как пишет Ж. Делез, всегда актуализирует несколько качеств и возможностей, производит их синтез, становясь «Окружающей средой», в то время как качества и возможности становятся силами в этой среде. И, таким образом, совокупность среды и сил, оказывая воздействие на персонажа, образуют ситуацию, некоторый проблемный момент, в который он попадает. Персонаж, в свою очередь, реагирует на такое влияние действием, видоизменяя среду или меняя свои отношения со средой, ситуацией или другими персонажами. Ж. Делез выделяет несколько аспектов образа-действия, называя первый, вслед за Н. Бёрчем, «большая форма», суть которого обозначает формулой «CASI», - определенная ситуация порождает действие, видоизменяющее начальный вариант ситуации.

⁹⁵ Сычева Т. Кинематограф XX века в киноэстетике Жюль Делеза. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_3/10.pdf

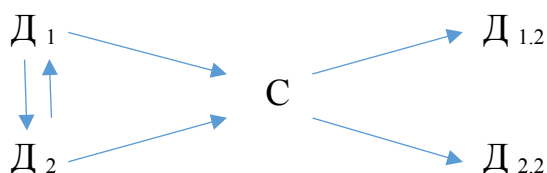
⁹⁶ Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жюль Делезу // Киноведческие записки. – 2000 г. - № 46. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578/>

⁹⁷ Делез Ж. Кино / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 168-169

Второй аспект образа-действия, по аналогии, Ж. Делез называет «малой формой» и выводит другую формулу: «АСАI», - от действия, определенного типа поведения, к ситуации, а затем к новому действию. Репрезентации такого рода являются локальными, эллиптическими, событийными, а композиционным знаком такого типа образа-действия служит индекс⁹⁸. Здесь следует оговориться, что семиотический анализ кинематографа и, в частности, разбор кинематографических знаков на индексальном уровне не входит в наши задачи, поскольку представляет собой более глубокий уровень анализа и подразумевает задействование в исследованиях другого порядка – семиотических и киноведческих.

В отличие от «большой формы», где поведение персонажей «естественно» выводится из Окружающей среды, в фильмах и, шире, жанрах, «вдохновляемых», как пишет Ж. Делез, «малой формой», именно поведение служит отправной точкой, определяющей общественную ситуацию, которая не дана сама по себе, «а отсылает к различным и непрерывно трансформирующимся видам борьбы и конкретного поведения»⁹⁹.

Схема 1. Образ-действия Ж. Делеза



Ситуация и персонаж (или действие), по Делезу, «подобно двум членам пропорции сразу и коррелятивны, и антагонистичны. Действие же как таковое представляет собой поединок между силами, серию дуэлей: дуэль со средой, с другими, с самим собой».¹⁰⁰ На схеме, представленной выше, изображено развитие образа-действия, протекающее по принципу «малой формы», однако несколько усложненное и специализированное.

⁹⁸Делез Ж. Кино / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 189

⁹⁹Там же, с. 193

¹⁰⁰Делез Ж. Кино / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 169

Представленные изначально противостоящие силы (D_1 и D_2) противостоят не только друг другу, но и каждая, в отдельности, среде (C). После столкновения (или серии столкновений) мы видим противостоящие силы преобразованными под действием среды ($D_{1.2}$ и $D_{2.2}$). Кинематографическое действие, построенное по принципу «малой формы», помимо противостояния предполагает, что герой всегда слабее той среды, с которой он сталкивается, так что видимых изменений, и, шире, - идеологической победы героя - никогда не происходит.

3.2 «Асса» С. Соловьева – «архетипическое» кино эпохи перестройки

«Асса» (фильм вышел на экраны в 1987 году) стала, пожалуй, одним из самых культовых фильмов эпохи перестройки. Вынесение анализа данного фильма в отдельный параграф обусловлено не только этим фактом, но и тем, что в полной мере реализуя выбранный нами методологический принцип «образа-действия» Ж. Делеза, «Асса» представляет собой своего рода «архетипический» фильм, в том смысле, что построение образов героев «Ассы» и формирование антагонизма является своего рода «идеальной моделью», ярко воплощающей все противоборствующие силы и в смысле кинематографического действия, и в контексте перестроечной эпохи; затем эта модель построения действия, но уже в частичном и усеченном вариантах, демонстрируется и в других проанализированных фильмах.

Режиссер С. Соловьев приступил к съемкам фильма «Асса» после относительного успеха его предыдущей работы «Чужая белая и Рябой», получившей «Золотого льва» Венецианского фестиваля в номинации «Специальный приз жюри за выдающиеся художественные достоинства».¹⁰¹ В интервью, которое писатель Б. Барабанов берет у него для книги «Асса. Книга перемен», С. Соловьев говорит, что несмотря на фестивальный успех, в прокате картина провалилась. И поэтому он «поставил себе задачу снять не

¹⁰¹Барабанов Б. Асса: Книга перемен / Б. Барабанов. СПб.: Амфора, 2008. С. 25

просто зрительское кино, а ошеломляюще зрительское».¹⁰² Модулем идеи фильма, по словам режиссера, стало индийское кино, «где все поют и танцуют». «Должен быть чудовищный злодей, должна быть любовная история, которую злодей должен как-то рушить, должны много петь, танцевать и все трагически заканчиваться. Главное – ничего лишнего, должна быть очень линейная злодейская драматургия».¹⁰³

Синописис действительно соответствует отмеченной Соловьевым в интервью генеральной сюжетной линии. Классический любовный треугольник главных героев – Крымова, уголовного авторитета по кличке «Сван» (С. Говорухин), его молодой девушки Алики (Т. Друбич) и странного маргинального «мальчика Бананана» (С. Бугаев), перемежается с сюжетами криминальной драмы с погонями и слежками, а заканчивается, и вовсе, неожиданными убийствами, разрешающими формальное (читаемое) противоборство двух антагонистичных сил и сюжетное действие. Однако на деле все вышло сложнее и в смысловом, и в художественном плане.

В процессе создания фильма, к которому С. Соловьев, верно уловивший «перестроечный ветер перемен», привлек, помимо финансирования ослабившего цензурную политику «Мосфильма», знаковые имена андерграундной «тусовки», главным образом музыкальной. К кинопроизводству были привлечены набирающие популярность музыканты (Б. Гребенщиков, В. Цой и гр. «Кино», музыканты группы «Вежливый отказ»), художники (Т. Новиков, С. Шутов, художник-модельер Е. Зелинская), а также просто «тусовщики», такие как, к примеру, исполнитель главной роли С. Бугаев по прозвищу «Африка»¹⁰⁴.

Ключевая пара противоборствующих персонажей (противоборствующих сил в терминологии Делеза) в «Ассе» – Крымов и Бананан, причем антагонизм, соответствуя делезовской схеме, подчеркивается на нескольких уровнях.

¹⁰² Барабанов Б. Асса: Книга перемен / Б. Барабанов. СПб.: Амфора, 2008. С. 26

¹⁰³ Там же, с. 27

¹⁰⁴ Там же, с. 12-15

Во-первых, это буквальное противостояние двух мужчин в борьбе за одну женщину. Во-вторых, возрастное и социальное различие. С одной стороны, Крымов, взрослый и состоятельный криминальный авторитет с логично вытекающим из показанной ситуации жизненным опытом и масштабными планами, который, по словам режиссера, «не предстает рядовым жлобом <...> Человек, который мыслит категориями загрузки в пароход огромной партии рыбы, должен еще и иметь какое-то воображение. То есть не рыба его сама по себе волнует, а просто какая-то раскольниковская идея – подломить старушку и быть хозяином жизни».¹⁰⁵ С другой стороны, молодой Бананан, занимающийся по определению «несерьезными» делами (музыка) и работающий сторожем только для того, чтобы где-нибудь официально числиться (распространенная в позднесоветской реальности практика, особенно в среде «творческой молодежи»)¹⁰⁶.

Следующий уровень демонстрации антагонизма, прямо вытекающий из предыдущего, можно сформулировать как различие идеологическое, которое требует некоторых уточнений. Несмотря на антагонизм двух главных мужских персонажей, вместе они находятся на одной стороне в противостоянии с Системой (Д1 и Д2 в схеме по Делезу). Под Системой мы понимаем как социокультурную и политическую ситуацию, репрезентируемую в картине на момент 1980 года (время действия фильма), так и в киноведческом контексте – как делезовскую «Окружающую Среду».¹⁰⁷ Крымов, финансовый преступник, выступает в прямой конфронтации с законодательством как с одной из форм государственного регулирования общественной жизни, которую он нарушает. Причем, как ясно из дополнительных финальных титров, реальный прототип персонажа С. Говорухина – преступник - «цеховик», замешанный, главным образом, в хозяйственных преступлениях и нанесший многомиллионный ущерб экономической системе СССР.

¹⁰⁵Барабанов Б. Асса: Книга перемен / Б. Барабанов. СПб.: Амфора, 2008. С. 138

¹⁰⁶Там же, с 80

¹⁰⁷Делез Ж. Кино / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.

Бананан, в свою очередь, выступает в роли бунтаря и борца с Системой на идеологическом уровне. Эпатажные наряды, которые он не боится носить на улицах, где за неподобающий внешний вид можно попасть в тюрьму, подчеркивают его инаковость; импровизированный железный занавес, ограждающий пространство его комнаты от квартиры матери символизирует то, что будучи советским человеком по рождению и месту проживания, он, тем не менее, «на той стороне», за занавесом, является частью запрещенного Запада.

Однако, как было отмечено выше, идеологический антагонизм наблюдается не только в явной и неявной борьбе с Системой, но и между двумя героями. На данном уровне пара Крымов – Бананан – это противостояние старого и нового поколений: Крымову, который, вроде бы, противостоит государственности и Системе на уровне преступника, тем не менее, удобно существовать в сложившемся порядке вещей, который, по сути, его кормит. Бананан же – представитель молодого поколения, не принимающий Систему как целое и Крымова – как ее неотъемлемую часть. Но это неприятие, что характерно, чаще всего происходит в формате абстрагирования от окружающего мира. Здесь отметим и описанный пример с железным занавесом, и «Сны Бананана», которые являются не только примером художественной выразительности, но и подчеркивают онтологическую обособленность Бананана, который, по его же реплике в одной из сцен фильма, существует только в мире его снов.

Таким образом, ни на уровне противостояния с Системой, ни на уровне межличностного идеологического антагонизма разрешения проблемной ситуации не происходит. Убийство Бананана Крымовым, затем убийство Крымова Аликой можно интерпретировать как последовательное снятие конфликта. Не победило ни старое, ни новое, и в то же время действие персонажей никоим образом не повлияло на «Окружающую Среду». Однако логично предположить, что перестроечный зритель сочувствовал и симпатизировал, в первую очередь, мальчику Бананану – странному и не

похожему на всех остальных персонажей картины молодому представителю нового поколения. Несмотря на его физическую смерть, образ идеологического борца не умер; и в этом смысле неслучайно появление в финальной сцене именно В. Цоя как преемника и продолжателя идей Бананана, который исполняет гимн перестроечной эпохи, знаменитую песню «Перемен!». В этой связи уместно обратиться к одному из замечаний А. Магуна, который в своей статье «Перестройка как консервативная революция?» пишет о том, что мобилизующий марш в конце песни не может нивелировать явное сомнение последней фразы «И вдруг нам становится страшно что-то менять».¹⁰⁸ Данное утверждение лишней раз подтверждает, что революционность в «Ассе» и, как мы позже увидим, в других фильмах перестроечной эпохи, представлена только на формальном уровне.

Для ясности типологического деления образов антагонистов перестроечной социальной драмы анализ эмпирического материала будет представлен в двух параграфах-блоках, выделенных в соответствии с двумя концептуальными линиями поведения героев, представленными в фильме «Асса»: условные «линия Крымова» и «линия Бананана».

3.3. Антагонист-прагматик: линия Крымова

Хотя по сюжету фильма «Асса» персонаж С. Говорухина Крымов не одерживает явной победы, условные «крымовы» победили в дальнейшем, о чем говорит и С. Соловьев спустя 20 лет после премьеры фильма¹⁰⁹, и логика развития экономических процессов 90-х годов в России. В этой связи представляется интересным отдельно рассмотреть симптоматичный тип героя - антагониста-прагматика, широко представленного в перестроечной социальной драме и представляющего своего рода вариацию на тему крымковского противостояния (со Средой (С) и с другими силами (Д)).

¹⁰⁸Магун А. Перестройка как консервативная революция? // Неприкосновенный запас. – 2010. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ma17.html>

¹⁰⁹Сергей Соловьев: «Непростое дело – орать «Перемен!», не зная, чего именно ты хочешь». Интервью порталу «Афиша. Воздух». URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/solovjev/>

«Трагедию в стиле рок» (1988 г.) в первый год проката посмотрело около 15 млн человек¹¹⁰. Подобный успех, скорее всего, был обусловлен четким попаданием в интересы перестроечной аудитории. В фильме представлены как типичные «чернушные» признаки эпохи, - натуралистичное насилие, откровенные сцены употребления наркотиков, так и признаки эпохи другого порядка, - музыка С. Курехина и Г. Сукачева, «Музыкальный ринг» с участием курехинской «Поп-механики», который главный герой смотрит по телевизору и записывает на видеомэгафон в одной из начальных сцен фильма; воспоминания о Сталине и переосмысление его роли друзьями отца главного героя и т.д. Таким же типичным для перестройки является и появление персонажа по имени Кассиус, чей антагонизм интересно рассмотреть в контексте нашей работы.

Кассиус (А. Маслов) появляется в жизни главного героя, Виктора Бодрова (А. Шкатов), в проблемный период его жизни, после суда над отцом Виктора, в результате которого отца (Ю. Лазарев) посадили в тюрьму на три года за мошенничество. Виктор, пример идеального сына, не верит в виновность отца, человека, как ему всегда казалось, честного и принципиального, поэтому в сложной жизненной ситуации он воспринимает якобы случайную встречу с Кассиусом как возможность преодолеть внутренний кризис с помощью человека, который, как ему кажется, понимает его и имеет большой жизненный опыт. Воспринимаемый Виктором как мессия, пришедший на помощь, чтобы успокоить и «спасти души» Виктора и его приятелей, Кассиус подсаживает главного героя на героин и последующее действие фильма иллюстрирует моральное и физическое разложение глубоко зависимых наркоманов. Когда у Виктора заканчиваются деньги на очередную дозу наркотиков, а в квартире отца Виктора все и так уже давно продано Кассиусу, тот открывает настоящую причину своего появления в жизни Виктора. Причина банальна, это – большие деньги, которые отец Виктора

¹¹⁰Отечественные фильмы в советском прокате // Живой Журнал С. Кудрявцева. URL: <http://kinanet.livejournal.com/14172.html>

действительно получил нелегально (из отходных деталей производства на государственном предприятии добывал золото и платину) и теперь где-то прячет. Виктору велено подумать, где эти деньги могут быть спрятаны, а взамен отцовских миллионов Кассиус и его «братство» обеспечит Виктора наркотиками.

Однако Виктор, решивший бороться не только с наркотической зависимостью, но и, главным образом, с Кассиусом как с причиной обрушения его нормальной жизни, решает убить обидчика. Ключевая сцена раскрытия образа Кассиуса, - диалог между ним и Виктором в отцовской машине. Кассиус не только беззастенчиво рассказывает Виктору о хитроумном плане «братства» в отношении отца Виктора и долгой слежке за ним, но и на вопрос Виктора, зачем же их все-таки посадили на иглу, так же откровенно отвечает, что наркотики – самый простой и дешевый способ сделать из человека раба. Изобретательность, образованность, интеллектуальные и ораторские способности, как и в случае с Крымовым из «Ассы», сочетаются в Кассиусе и во многих, подобных ему, с жестокостью, крайним прагматизмом и беспринципностью. Причина таких действий недвусмысленно артикулируется самим же Кассиусом в патетическом монологе: *«Это власть, Витя, понимаешь, безграничные возможности! Любые машины, любые шмотки, бабы, рестораны. И поклоны, поклоны, поклоны, поклоны. А самое главное – это ощущение, что ты все можешь. За это можно все отдать, Витя».*

Финальные сцены фильма показывают, что в борьбе честолюбивых и гордых мошенников (отец Виктора) и откровенных и беспринципных бандитов (Кассиус и его «братство») явных победителей быть не может. И хотя очевиден изобличительный пафос фильма, осуждающий все отклонения от привычной нормы, тем не менее можно заключить, что зритель симпатизирует и сочувствует скорее отцу Виктора, который тоже был своего рода порождением эпохи, и так же, как и Кассиус, хотел жить хорошо. Однако материальное и символическое сожжение отцовских миллионов им

же самым и мученическая смерть в огне в какой-то степени, опять же, символически, снимает с него вину.

Еще один пример прагматичного героя-антагониста ярко представлен в фильме «**Мордашка**» (1990 г.) режиссера А. Разумовского. «Мордашка» - один из первых примеров успешного с коммерческой точки зрения кооперативного кино (подробнее о кооперативном кино – см. в предыдущей главе). Снятая на базе кооператива «Фора Фильм» на частные деньги, «Мордашка» явилась и первым примером продюсерского продвижения. Показами, как и производством, занимался напрямую кооператив, без посредничества прокатных компаний. Интерес публики к «первому советскому эротическому фильму» подогревала грамотно выстроенная рекламная кампания: на премьере была устроена круглосуточная вечеринка, под рекламные афиши выкупались полосы и развороты в тематических изданиях, а фильм транслировался в том числе и на стадионах, вместимостью до 4 тысяч человек¹¹¹.

Новизна в изображении главного героя «Мордашки» заключается, в первую очередь, в роде его деятельности. Персонаж Д. Харатьяна, Гена, - альфонс, и подобный образ жизни автоматически предполагает прагматизм и расчетливость. Помимо этого, герой обладает еще одним немаловажным преимуществом, - собственно «смазливой мордашкой», которая, по принципу метонимии, и определяет всю суть главного героя.

По сюжету Гене, обычному рабочему парню, у которого нет денег, но есть непреодолимая тяга к красивой жизни, однажды встречается Юлия (М. Зубарева), на которой он женится по расчету. Войдя в семью Юлии и ее матери (Л. Ахеджакова), пользуясь всеми благами обеспеченной жизни, Гена не скрывает ни своего прагматизма, ни того, что, несмотря на брак и новый социальный статус, его жизненные интересы не изменились: это вечеринки и девушки, красивее и моложе его новой жены. Юлия, увидев его с другой,

¹¹¹ Матизен В. На экраны выходит «Мордашка» А. Разумовского // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том V, 1989 – 1991. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 544-545

решает бросить Гену и уезжает с матерью на дачу, оставив мужа в собственной квартире. Главный герой вроде бы и рад, что у него больше нет препятствий для развлечений, но тоска и задумчивость периодически появляются на его лице в крупноплановых съемках. В один из вечеров Гену избивают друзья его нового увлечения – богатой и обеспеченной девушки. И главный герой, весь в ссадинах и крови, возвращается к жене и теще на машине, ему также не принадлежащей.

Антагонизм центрального персонажа, абсолютно типичного героя своего времени, проявляется в нескольких вариантах. Во-первых, - антагонистическое противостояние Гены и его родителей. Это особенно заметно в сцене, когда герой вынужден был уехать со съемной квартиры и вернуться к родителям в коммуналку. Видно, насколько героя раздражает и бытовая неустроенность, и инфантилизм отца, для которого на первом месте вопрос, кому же отдать коллекцию игрушечных самолетов, которые он мастерил всю жизнь. Здесь следует отметить, что образ Гены не исчерпывается одним лишь фактом, что он – альфонс. На протяжении всего фильма, начиная с эпизода соблазнения подруги Юлии, Светы, главный герой высказывает недовольство своим социальным статусом. При этом собственная необразованность и невоспитанность не воспринимается героем как недостаток, который необходимо и возможно исправить. Стремление главного героя к элите – амбивалентное чувство, совмещающее в себе, с одной стороны, желание быть таким же, образованным и обеспеченным, а с другой – ненависть и неприязнь к людям, получившим свой социальный статус, главным образом, по наследству. При этом он не упускает возможности посмеиваться как над доходами отца, который, по его же словам, *«25 лет отработал в одном месте, и ничего»*, так и над зарплатой подруги жены, химика Светланы. Желание получить все и сразу - деньги, гедонистические удовольствия и высокий социальный статус сочетаются в главном герое с наглым нежеланием прилагать какие-либо усилия для достижения своих целей. В данном контексте следует отметить музыкальное

сопровождение картины: главная музыкальная тема «Мордашки» - не протестные рок-гимны, а песни группы «Комбинация», популярного в конце 1980-х – начале 1990-х гг. женского коллектива, в чьих незамысловатых текстах отражаются как принципы главного героя фильма, так и приоритеты большей части молодого населения страны, - желание выглядеть и жить хорошо, обладать конкретными материальными благами, а в лучшем случае – эмигрировать.

«Крымковский» вариант противостояния и соответствующий тип героя, названный нами антагонистом-прагматиком, воплощается и в **«Дорогой Елене Сергеевне»** (1988 г.) – абсолютно нетипичном примере в фильмографии Э. Рязанова. На смену романтическим комедиям эпохи позднего застоя пришла психологическая перестроечная драма. По сюжету разношерстная компания друзей-одноклассников (сын состоятельных родителей, типичный «мажор», его «шестерка»-троечник, отличник-гуманитарий и его девушка) приходит в гости к своей учительнице математики. Формальный повод – поздравить Елену Сергеевну (М. Неелова) с днем рождения; настоящая причина визита – попытка склонить учителя к неправомерному действию – подменить неудачные экзаменационные работы на правильные варианты.

Потерпев неудачу, школьники устраивают в квартире учителя настоящий дебош: погром квартиры, в надежде найти ключ от сейфа с контрольными работами, шантаж, алкоголь, бешеные танцы под «Арию» и группу «Родник» и, наконец, попытка изнасилования подруги, Ляли, на глазах Елены Сергеевны, которая сдалась и отдала ключ, но он оказался уже не нужен.

Противостояние двух поколений, старого, представленного Еленой Сергеевной, очевидным героем-резонёром, и нового, молодого, беспринципного и аморального, большей частью артикулируется в однозначных репликах и монологах героев. Елена Сергеевна, впечатлительная и слезливая представительница поколения шестидесятников,

в промежутках между скандированием лозунгов о нравственности и довольстве малым, будто сошедших со страниц советских газет, апеллирует к «душе», которой у ее учеников не осталось, и к тому, что главное, что бы ни случилось, - «оставаться людьми». Десятиклассники со сформировавшимися четкими планами на жизнь («не выживать, а жить хорошо»), когда словесные аргументы и апелляции к здравому смыслу Елены Сергеевны заканчиваются, просто поднимают нравоучительные сентенции учителя на смех.

Помимо словесных споров и противостояния идеологии новых практичных «деловых» людей, которую отстаивают школьники, и советского варианта морали и терпимости, за который выступает Елена Сергеевна, антагонизм подчеркивается множеством деталей по ходу действия. Здесь и разговоры о «Лолите» В. Набокова, которую Ляля прочитала на английском языке, а Елена Сергеевна, «не читала, но слышала многое» и «это точно бы не стала печатать» в СССР; и жалость к Виктору (Ф. Дунаевский), самому бестолковому ученику из всех школьников, пришедших к ней, к тому же алкоголику, но «честному, открытому, доброму» мальчику; и внешний вид Елены Сергеевны, которой всего 40 лет, но старушечье платье, слезливость и причитания подчеркнуто делают из нее реликтового представителя прошлой эпохи.

Несмотря на явную авторскую ангажированность в показе двух поколений, очевидную маркированность «правильных» взглядов и глупой детской беспринципности нового поколения, реплика Павла, героя Д. Марьянова, представляется ключевой в символическом смысле проблемы разрыва поколений. Павел, после истерического монолога о том, как ему, ребенку из обычной семьи, трудно пробиваться в жизни, заключает: *«Почему я должен в школе изображать комсомольского деятеля, чтобы получить хорошую характеристику? А сейчас выплясывать перед вами, в качестве подонка, чтобы выбить себе серебряную медаль?! Вы много лет не слушали нас, а теперь и мы не будем слушать вас! Мы не верим вам, потому что вы сами не верите в то, что пытаетесь вбить нам в головы. С детских лет мы*

учимся у вас лицемерить, врать! И этому нас учат десятки учителей, таких же, как вы и сама жизнь. Так что бросьте, Елена Сергеевна, мы ваши дети, кровные дети, а не пасынки. И такими вы нас породили».

В финальная сцена фильма, когда школьники все-таки получают ключ от сейфа, он оказывается никому уже не нужен. Катарсическое пробуждение осознанности, произошедшее после кульминационной сцены с попыткой изнасилования Ляли, заставляет всю компанию, одного за другим, покинуть квартиру Елены Сергеевны. Заканчивается картина уже привычным открытым финалом: ошеломленная, заплаканная Ляля истерическим рефреном повторяет «Они не взяли ключ!» и стучит в дверь ванной, где закрылась Елена Сергеевна, не подающая признаков жизни.

«**Интердевочка**» (1989 г.) режиссера П. Тодоровского по одноименной повести В. Кунина выводит на экраны нового, в профессиональном смысле, героя – валютную проститутку Таню Зайцеву (Е. Яковлева). Двойная жизнь главной героини, где днем она – медсестра и заботливая дочь матери-учительницы, а ночами выходит на «службу» в гостиницу «Интурист» стала, как в свое время и «Маленькая Вера» В. Пичула, откровением для перестроечного зрителя. В 1989 году картину посмотрели 44 млн зрителей¹¹².

По сюжету, движимая желанием лучшей жизни Таня принимает предложение выйти замуж от одного из своих заграничных клиентов. Это желание, высказанное вполне конкретно в одной из сцен фильма («*Я хочу свой дом, свою машину, я хочу зайти в магазин и купить ту шмотку, которая мне нужна, а не бегать за фарцовщиками. Я хочу видеть мир своими глазами*»), как уже не раз отмечалось, - общее для многих героев перестроечного кино желание комфортной и обеспеченной жизни.

Согласившись выйти замуж по расчету и не скрывая этого, Таня начинает подготовку к отъезду в Швецию. На этом пути она сталкивается со всевозможными трудностями, демонстрация которых в фильме носит явный

¹¹²Отечественные фильмы в советском прокате // Живой Журнал С. Кудрявцева. URL: <http://kinanet.livejournal.com/14172.html>

идеологический характер, обличающий как советские пережитки, так и вечные человеческие пороки. Это, в первую очередь, абсурдные бюрократические проволочки. Во-вторых, отец Тани, чья разрешительная подпись необходима ей для визовых документов. Отец, который давно бросил Таню и ее мать, живет с новой семьей в ужасных условиях, он не работает и, по его словам, болен, как и его новая жена, ввиду чего он соглашается поставить свою подпись только если Таня заплатит ему 3 тысячи рублей. Логичное возмущение и негодование главной героини отец встречает напускным легкомысленным удивлением и язвительным замечанием по поводу того, что за лучшую жизнь за границей нужно сполна заплатить здесь. Подруги, они же – коллеги Тани Зайцевой, прагматичные «девочки-лимитчицы», завидуя успеху главной героини отказываются помогать ей с обменом валюты.

Преодолев все препоны, Таня, в итоге, уезжает в Швецию, в которой, однако, не находит ни счастья, ни покоя. Друзья ее мужа не упускают возможности напомнить ей о ее месте и статусе, красивая жизнь, к которой Зайцева так стремилась, стоит больших денег, которые ее муж не в силах предоставлять ей постоянно. Тоска по матери и по родной стране усиливается даже после того, когда Таня случайно встречает в Швеции советского водителя-дальнобойщика, который служит связующим звеном между ней и СССР, где на нее в период ее отсутствия завели уголовное дело за спекуляцию с валютой. Мать Тани, узнав всю правду о дочери, кончает жизнь самоубийством. Таня, почувствовав, что случилось что-то страшное, в истерике садится за руль и мчится в аэропорт, по дороге попадая в смертельную аварию.

Антагонизм образа главной героини по отношению к окружающей ее среде строится на нескольких уровнях. Во-первых, занятие проституцией автоматически отбрасывает ее на социальную периферию, за границу представлений о социальной (и социалистической) норме поведения. Однако сразу стоит отметить, что образ Тани, конструируемый на экране, не

вызывает неприятия, а, скорее, наоборот: главной героине сопереживают и сочувствуют, поскольку она, во-первых, не выглядит так, как все остальные проститутки из ее окружения, а во-вторых, - откровенно не показывает своего цинизма. Таня – или жертва вполне объяснимого человеческого желания жить лучше, или яркий образ эмансипированной женщины, которая сама расставляет жизненные приоритеты и достигает их таким путем, каким сама считает нужным.

Во-вторых, желание лучшей жизни как двигатель всех действий героини, что уже не раз отмечалось в данной работе, – типичное и распространенное в среде кинематографических героев времен перестройки. Артикулируя потребность в базовых материальных благах, Таня Зайцева, равно как и многие перестроечные героини подобного типа, автоматически противостоит идеалам родительского поколения, чья социалистическая закалка нивелировала если не подобные желания, то, по крайней мере, их публичную и однозначную артикуляцию.

Несмотря на достижение желанного материального комфорта, Таня, все-таки, не смогла изменить ни свое отношение к жизни, ни отношение к ненавистной ранее родной стороне. Идеальные шведские пейзажи и интерьеры лишь еще раз подчеркивают тоску и отчаяние главной героини, отражающихся в хаотичности ее действий и поступков. В финальной сцене экзистенциальный накал достигает пиковой точки: мы видим крупный план лица главной героини за несколько секунд до смерти, с заплаканными и широко раскрытыми от ужаса глазами, пытающейся убежать от одних проблем к другим под мотив песни «Бродяга».

3.4. Антагонист-романтик: линия Бананана

В данном параграфе мы проанализируем антагонистичных персонажей, условных «последователей» Бананана из фильма «Асса», определенных нами как тип героя-романтика.

Одним из ярких примеров перестроечного кино, с характерными для него новыми героями - нонконформистами, в некотором роде даже асоциальными, является фильм «Беспредел», снятый И. Гостевым в 1989 г. В основу сюжета положен одноименный очерк Л. Никитинского, а режиссер И. Гостев выступил также и в роли автора сценария.

Синописис представляет «Беспредел» как вариацию классического (для жанра криминальной драмы) сюжета противостояния добра и зла, противостояния свободолобивой личности и Системы. Первоначально создается ощущение, что характеры откровенно маркированы, и понять, кто из персонажей - положительный герой, а кто – отрицательный, не составляет труда, однако при дальнейшем рассмотрении становится ясно, что стандартные представления о положительности / отрицательности в перестроечном кинематографическом дискурсе претерпевают некоторую деформацию.

Главный герой - заключенный Юрий Колганов, по кличке «Колган», попадает в колонию на 4 года. Колган – типичный пример героя-бунтаря, и ввод его в действие, равно как и сам фильм, начинается с бунта. ШИЗО, куда Колган попал из-за отказа работать в швейном цехе («Не мужская это работа»), стал, согласно тюремным понятиям, проверкой: именно там Колган демонстрирует стойкость характера, которая выражается в таких репликах героя, как «Я – не все, только за себя отвечаю», или, в ответе на вопрос, на чьей же Колган стороне, – «Мне все равно. Там, где свободы больше». В данной реплике обнаруживается еще одна характерная черта типичного бунтаря – поиск и желание свободы, которая для Колгана становится, скорее, свободой в бытовом понимании, - как отсутствие работы и внешнего принуждения к ней.

В сцене в ШИЗО открывается причина попадания Колгана в колонию – в попытке «защитить девчонку со двора» от фарцовщика он убивает обидчика. Характерно, что особенности совершения преступления опущены, известно только, что Колган стал свидетелем того, как фарцовщики «икрой

обжирались, и Ленка с ними». Изначально маркировка этого благородного «рыцарского» порыва положительна, но при дальнейшем развитии действия и образа, в частности, в сцене свидания Колгана и Ленки, позитивные коннотации нивелируются: Колган сам насилует девушку, защита которой, как можно предположить, от изнасилования фарцовщиками, стала причиной его попадания в тюрьму.

В первой же сцене фильма, которая происходит в швейном цеху, Колган знакомится со вторым основным героем фильма - Виктором Мошкиным («Филателист»), которому Колган на протяжении всего дальнейшего сюжета служит своего рода проводником в сложном кастовом мире тюремных взаимоотношений. Увидев, как Колган ломает иглы, чтобы не работать, Филателист предлагает свою, характерную для него в контексте фильма, версию настоящей причина отказа от работы: «Натура протестует против рабского труда!». В колонию Мошкин попадает на год за спекуляцию, которая, по его словам, была совершена непреднамеренно.

Дальнейшее развитие действия демонстрирует, что Мошкин так и не смог приспособиться к образу жизни в колонии. И хотя тюремный отряд его, в целом, принимает, он так и остается белой вороной, «образованным интеллигентом», рассказывающим заключенным притчи о рабском самосознании и необходимости борьбы за свободу, которая, в понимании Филателиста, является идеальной либеральной моделью, мало совместимой с реальностью вообще и с жизнью колонии – в частности, где свобода «блатных» - это господство силы, а свобода Мошкина – революция, которая, сломав одну систему (тюремный баланс: «менты – верхушка – все остальные»), приведет к неминуемому рождению нового варианта этой же системы.

Тандем двух главных героев, в котором Колган продолжает бунт во имя свободы, а по факту – продолжает ломать свою жизнь во имя недостижимого симулятивного идеала, артикулированного Филателистом, образует пример классического образа романтического героя. Борьба противоречий внутри

Калгана – подчиниться «воровскому закону» или «ментовскому», или же остаться самому по себе (романтическое одиночество), непреодолимое желание бунта и революции Филателиста, причем непреодолимое и тотальное только потому, что дает надежду на мир, где не будут угнетать, в первую очередь, конкретно его, самоубийство Мошкина с предваряющим повешенье лозунгом «Несчастные рабы! Да здравствует революция!»; при этом герои находятся в исключительных обстоятельствах (тюрьма), по романтическому канону они – изгнанники (преступники), движимые желанием не быть как все (не быть рабами).

Ввиду того, что основой сюжета стало литературное произведение, кинематографическая нарративность подчеркнута недвусмысленными монологами персонажей, яркими примерами которых можно считать монологи Кума, начальника оперчасти, в частности – рассуждение о борьбе за существование в сцене с аквариумом, где дарвиновская теория выживания видов артикулируется и проецируется Кулом на законы тюремной жизни. Подобные движущие сюжетом монологи и ключевые для репрезентации идейного противостояния диалоги сняты, как правило, крупным или сверхкрупным планами без музыкального сопровождения, подчеркивающими «серьезность» и «трагизм» конкретных сцен.

Сцена изнасилования Филателиста, с подчеркнутым жестким натурализмом киноизображения, также примечательна с точки зрения аксиологической инвертированности и деформированности эпохи: Калган, простой рабочий местный парень, воспринял модель свободы Филателиста как эгоцентризм и, таким образом, превратился в того самого «беспредельщика», которым клеймил авторитета «черных» Могола в первых сценах фильма.

Антагонизм свободолобивых революционеров и тюремной «власти» как основной двигатель конфликта разрешается в духе заявленного нами тезиса: революционность, чаще артикулируемая на уровне синтаксиса,

бессодержательного лозунга, на деле не имеет никакого прагматического потенциала.

В «Игле» (1988 г.) режиссера Р. Нугманова реализуется еще один вариант перестроечного романтического героя-антагониста. По сюжету главный герой Моро (В. Цой) приезжает в г. Алма-Ату, чтобы забрать долг у Спартака (А. Баширов). Поскольку жить Моро негде, он останавливается у своей подруги Дины (М. Смирнова), с которой его связывает нечто большее, чем просто дружба. Однако вскоре герой узнает, что после смерти отца Дина стала зависимой от морфия, который хранится и сбывается в ее квартире при посредничестве коллеги Дины по больнице, хирурга Артура Юсуповича (П. Мамонов). Моро пытается помочь Дине освободиться от зависимости, а заодно и разобраться с ее обидчиками. Но все оказывается не так просто, как казалось Моро, поскольку Артур – только пешка в разросшейся сети наркобизнеса. О главном герое узнают более «серьезные», чем Артур, люди, и в один из вечеров Моро подкарауливают на улице и пытаются убить. Фильм, как часто бывает в перестроечной драме, заканчивается открытым финалом, – Моро, дважды раненый, уходит по еловой алее в ночь под «Группу крови» гр. «Кино».

По словам режиссера Нугманова изначальный вариант названия фильма – «Последний герой». И несмотря на то, что впоследствии картина была переименована, заявленный героизм Моро – главная черта его образа. Антагонизм персонажа, который, в отличие от многих анализируемых в данной работе картин, открыто не выражается вербально, а скорее отражается в действиях и поступках главного героя. Моро, будучи каноническим героическим персонажем, наделен смелостью, честью и честностью, которые ему постоянно приходится отстаивать, встречаясь с условными «врагами». Умение постоять за себя и за «прекрасную даму» с помощью, главным образом, физической силы – то, что чаще всего делает в кадре персонаж В. Цоя.

В промежутках между сценами борьбы и физического насилия наблюдается антагонизм другого характера, - снова своего рода «внезапность» как образ жизни, которая показана буквально с первой сцены на вокзале, в которой Моро, выйдя из вагона, наслаждается солнцем, не реагируя на очевидные претензии проводника (сцена снята без звука). Далее по сюжету – все та же отрешенность: с одной стороны, у главного героя есть цели, на пути достижения которых возникает ряд проблем, которые он постоянно решает, а с другой – непонятно, чем он занимается и к чему в итоге движется.

Большую роль в картине играет музыка. Речь идет не только о песнях группы «Кино», звучащих на протяжении всей картины и подчеркивающих революционность «нового» главного героя, но и звуковой шум отдельных сцен, представляющий собой зацикленные фрагменты, звуки и заставки популярных теле- и радиопередач перестроечной эпохи. По словам режиссера, звуковой ряд «Иглы» должен был быть не менее важен, чем собственно изображение или сюжетная линия¹¹³. В контексте эпиграфа фильма «Советскому телевидению посвящается» звуковое сопровождение приобретает символический характер «идеологического шума», который постоянно звучит, но никто из героев уже не обращает на него внимания.

В ответах на часто задаваемые вопросы об «Игле» режиссер Нугманов отмечает также, что фильм – его режиссерская реализация принципа «пустого действия», который позволяет аудитории интерпретировать рассказанную на экране историю максимально широко, не доходя при этом до абсурдизма¹¹⁴. Подобный прием, в целом, не характерен для перестроечной драмы: даже при наличии открытого финала действия, реплики главных персонажей, как правило, семантически и аксиологически однозначны. При этом финал «Иглы», в котором недвусмысленно прочитывается скорая смерть Моро, пытающегося идти вперед после двух ножевых ранений, по словам

¹¹³ Часто задаваемые вопросы о фильме «Игла»; отвечает Р. Нугманов. URL: http://www.yahha.com/faq.php?myfaq=yes&id_cat=2

¹¹⁴ Там же

режиссера, отнюдь не трагичен¹¹⁵. Моро не умер и не должен был умереть, а вторая часть «Иглы» должна была начаться с кадров в реанимации, где «последнего героя» спасают и возвращают к жизни.

В 1989-м году фильм посмотрело около 11 миллионов человек. И поскольку по кинематографической новизне истории, привлекающей массового зрителя, «Игла» вряд ли может сравниться с той же «Интердевочкой» (которая стала абсолютным лидером проката 1989 года), фильм, тем не менее, был невероятно популярен. Многие кинокритики, что очевидно, связывают подобный успех с тем, что «Игла» - единственный фильм, главную роль в котором сыграл В. Цой.

«Меня зовут Арлекино» (1988 г.) режиссера В. Рыбарева, снятый по повести Ю. Щекочихина, в год премьеры посмотрело более 40 миллионов человек. Главный герой по прозвищу Арлекино руководит бандой провинциальных белорусских люмпенов, деятельность которых заключается в выходах на «акции» - массовые драки с идеологически неудобными.

Фильм представляет собой еще одну перестроечную социальную драму, построенную, преимущественно, из сцен драк и разборок шпаны из пригородных электричек и патетических реплик их идеолога – Арлекино.

Неудобными для разгневанных провинциалов оказываются практически все: панки, металлисты, хиппи, «мажоры», милиция, родительское поколение. Должны быть наказаны те, кто выглядит, думает и живет и не так, как парни из неблагополучных семей пригорода Гродно. *«Неужели я должен прожить здесь всю жизнь? В очереди за маленьким кусочком счастья. Меня тошнит от всего. Возня крысиная!»*, - риторически вопрошает Арлекино у своей банды в одной из сцен фильма. Причем банда выглядит, скорее, как не успевшие повзрослеть мальчишки, которым все равно, кого бить и наказывать, главное, чтобы был лидер, который смог бы в простой форме артикулировать предстоящие «акции», а заодно и жизненные приоритеты, что и делает Арлекино: *«Вы видели, как эти деловые ходят? Как смотрят? Хозяева*

¹¹⁵Там же

жизни! Они хотят, чтобы мы жили в дерьме, жрали его и думали, что это и есть цветы мая. Им с рождения все предназначено папашами, а нам с рождения предназначено - за дверями. Мы можем только взять, урвать! Я, когда их вижу, у меня такое омерзение, что когти вырастают. Ничего, пока мы вместе, им не взять нас!»).

Арлекино, в отличие от его окружения, не чужды экзистенциальные поиски. Это связано, во-первых, с его возлюбленной Леной, которая ушла от него к одному из «мажоров» («Он мне квартиру снял, помог разобраться с долгами. Я нормально жить хотела! <...> Что мне надо было делать с твоей любовью?!»). И несмотря на то, что возлюбленная потом возвращается, пролетарская ненависть (и зависть) к «мажорам», которым все достается просто так, не оставляет Арлекино, однако протест приобретает не прагматичный (как, к примеру, в фильме «Мордашка»), а романтический характер: за счет физической силы и патетических реплик («Ты уверен, что для тебя растут листья на деревьях?») Арлекино пытается утвердить себя как субъекта, равного ненавистному социальному классу.

Важной представляется сцена в электричке, где Арлекино и его компания встречаются хиппи, прилюдно остриженного ими накануне. В патетическом разговоре между главным героем и обиженным неформалом Арлекино говорит, что они постригли несчастного, потому что тот «не вписывался в пейзаж». *«Все ж вокруг были против тебя, значит ты не прав. Потому что все не могут быть не правы».* На что хиппи отвечает ему: *«Живая рыба течет против течения, а дохлая – по. Меня и менты стригли, и вы туда же».* Гнев и досада Арлекино после последней реплики собеседника был вызван не столько сравнением с ненавистными «ментами», сколько, скорее, с осознанием того, что его якобы нонконформистский протест и романтический максимализм на деле оказывается лишь риторической маркировкой архетипического в контексте советской ментальности желания: чтобы все были равны и одинаковы, желания,

формально чуждого Арлекино как представителю нового поколения, сознательно отрицающего родительские идеалы.

Последняя сцена фильма, в которой ненавистные Арлекино «мажоры» насилуют Лену и заставляют его смотреть на это, - апофеоз эмоционального и экзистенциального напряжения. Оскверненная и обиженная Лена уходит прочь со словами *«Не хочу жить! Все вокруг отравлено!»*, а Арлекино остается, не в силах сдержать слезы. Недвусмысленно рушатся планы на будущее и мечты, которые совсем недавно казались реальными: *«Конечно, у нас не будет легкой жизни, но мы любим друг друга и все преодолеем!»* - *«Ты веришь в это?»* - *«Я отчаянно этого хочу»*.

Громкой премьерой эпохи перестройки стал фильм В. Пичула **«Маленькая Вера»** (1988 г.). И хотя, согласно прокатному удостоверению, изначально предполагался только клубный прокат, фильм все-таки был показан в кинотеатрах с огромным успехом (56 млн. зрителей в 1988 г.)¹¹⁶.

«Маленькая Вера» - молодежная социальная драма о трудностях взросления, проблеме «отцов и детей» и стереотипах советской повседневной жизни, протекающей на фоне унылых пейзажей маленького приморского города.

В официальной аннотации фильма в качестве главной сюжетной коллизии вынесена «неравная» любовь только окончившей школу Веры (Н. Негода), девочки из обычной, подчеркнуто пролетарской семьи, и студента Сергея (А. Соколов) – человека из другого мира, образованного, имеющего «свои мысли и другие культурные ценности»¹¹⁷. И действительно, любовный конфликт является двигателем действия, но по ходу сюжета вскрываются другие проблемные моменты, наличие которых, по все видимости, и принесло фильму огромную популярность, которую многие приписывали

¹¹⁶ Отечественные фильмы в советском прокате // Живой Журнал С. Кудрявцева. URL: <http://kinanet.livejournal.com/14172.html>

¹¹⁷ Аннотация к фильму «Маленькая Вера» // Новейшая энциклопедия отечественного кино. Под ред. Л. Аркус. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=3383

знаменитой откровенной сцене секса, первой подобной в истории отечественного кино.

Антагонизм на уровне двух главных героев и интеллектуального и социального неравенства их отношений очевиден. Более интересен другой уровень – противостояние героя и Среды, Веры и окружающего ее мира. Главная героиня, классический *enfant terrible*, делает все наоборот, не так, как принято. Начиная с первых сцен фильма, когда мать находит у нее 10 долларов, которые та взяла на хранение у приятеля, и далее, по развитию сюжета, буквально каждое действие Веры - символическая инверсия ценностей среды, олицетворяемых, в первую очередь, ее семьей.

Семья Веры - типичная средняя рабочая семья, где отец много работает и столько же много пьет, мать, вечно уставшая от работы, быта и пьянства мужа, тем не менее, ничего не делает для изменения сложившейся ситуации, и сама же солит огурцы в качестве «закуски для отца», и старший брат - пример «любимого ребенка», который уехал в Москву, обзавелся своей семьей и вроде бы порвал со средой, и к авторитетному примеру которого апеллируют родители Веры, в очередной раз пытаюсь научить ее правильно жить. Схематизм намеченных характеров не позволяет отразить всей глубины стереотипности, показанной Пичулом. Точность реплик и бытовых ситуаций, отмечаемая во многих рецензиях на фильм, позволяла зрителю эпохи перестройки не только думать о том, что «так больше жить нельзя», но и воспринимать главную героиню, Веру, как знамя перемен в самом широком смысле.

Однако буквальный антагонизм, противостояние нового и старого, как на уровне «Вера - Среда», так и на уровнях «Сергей – семья Веры», «брат Веры - родители» является формальным. Вера, пытаюсь жить не по родительскому канону, а так, как ей хочется, постоянно совершает ряд бессистемных, бессмысленных поступков. Когда в ее жизни появляется Сергей и ей кажется, что это любовь, бессистемность действий приобретает направленность – желание удержать Сергея и, бессознательно, жить так же,

как живут ее родители, в той же гнетущей обстановке¹¹⁸. Одна из финальных сцен, попытка самоубийства, так же очень показательный элемент бессистемности. Интерпретации в духе «героя заела среда» имели и имеют место, однако более вероятно, что среда выступает катализатором проявления глупости маленькой девочки Веры, которой вроде бы скучно, тоскливо и надоело, но на символическом уровне и она, и ее брат – порождения той среды, в которой они выросли. Так что изменения, инициируемые, в частности, Верой, могут происходить только на уровне формы.

Сергей, выступающий всегда катализатором драматического действия в «квартирных» эпизодах, более чужд той среде, которую пытается менять формально «не такая» Вера. Подобная чуждость заметна как в мелочах (Сергей, по пролетарским меркам семьи Веры - бездельник; он предпочитает вино, в то время как напиток «настоящих мужчин» - водка; он учится в университете, «ничего не делает, только книжки читает» и т.д.), так и в отдельных сюжетных сценах, главная из которых, - сцена ранения Сергея пьяным отцом Веры, - кульминация неприятия героя средой. Однако антагонизм и этого персонажа спадает по ходу действия. После сцен в больнице, отказа от еды, принесенной Верой, и общения с этой семьей, кажется логичным и оправданным, что возвращение в среду не произойдет. Но Сергей бежит из больницы и приходит в квартиру родителей Веры, потому что ему «страшно стало». Этот страх можно воспринимать не только как физическое желание убежать из больницы, показанной, как и многое в фильме, довольно стереотипной лечебницей для престарелых алкоголиков, но и как страх изменений символического характера.

Финальные эпизоды картины происходят в родительской квартире, куда вернулись все герои: и Сергей, и Вера, и ее брат. Причитания матери («Что происходит? Почему никто не спит?»), крики брата Веры о том, «как ему все надоели», пьяный отец, раненый хромающий Сергей и Вера, которую только

¹¹⁸Подробнее о значении квартиры в «Маленькой Вере» - в статье Lagerberg R., McGregor A. Home, sweet home: the significance of the apartment in the film Malen'kaya Vera / Little Vera // Studies in European cinema. – 2011. – vol.8 (1). – pp. 57-65

что реанимировали после попытки отравиться, пытаются ужиться друг с другом на фоне давящих отовсюду банок с соленьями. И хотя можно подумать, что теперь все точно изменится, Вера повзрослеет и поумнеет, а родители поймут, что дети выросли, в символическом смысле все останется по-прежнему. Симптоматичное перестроечное желание все поменять наталкивается на глубинный страх, глупость и невозможность кардинальных изменений.

В «Курьере» К. Шахназарова (1986 г.), снятому по одноименной повести режиссера, главный герой, только что окончивший школу Иван Мирошников (Ф. Дунаевский), устраивается работать курьером в журнал «Вопросы познания». Проваливший вступительные экзамены в университет, в который поступал, только чтобы угодить матери, Иван на протяжении всего фильма предстает трикстером-провокатором, используя свой острый ум без видимой практической пользы.

По словам Ф. Дунаевского, сценический реквизит, в частности – одежда его героя, ему категорически не нравилась и «в жизни он бы такое не надел». ¹¹⁹ Но режиссер Шахназаров хотел, чтобы главный герой выглядел странно. И именно эта странность, странность юродивого, – главная черта в поведении героя, в его отношениях с экзальтированной матерью (И. Чурикова), с семьей Кати (А. Немоляева), с членами редакции, в которой он работает.

Антагонизм главного героя по отношению к среде, в которой он живет, точнее всего описывается введенным А. Юрчаком понятием «внеаходимость» ¹²⁰, о котором уже не раз упоминалось в работе. Не декламируя лозунги, не формулируя конкретные задачи, Иван живет в собственном мире снов и выдуманных историй (в частности – его автобиография при приеме на работу), как бы за пределами двух полярностей

¹¹⁹Соколовская Е. Парень из нашего города, парень из нашей братвы // Экспресс К. – 2013. - № 111. URL: http://old.express-k.kz/show_article.php?art_id=83860

¹²⁰Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак; пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.

- официоза и андеграунда. Киновед Д. Горелов так описывает «внеаходимость» героя: «Вместо «Алюминиевых огурцов» поет «Земля в иллюминаторе», несет дичь, катается на скейте и любит блондинку — типичный и отдельный, как большинство героев Карена Шахназарова. В его лице наш экран впервые признает обаяние безответственного обормота, которому равно наплевать на молодежные стройки, аттестат, рок-подполье и фильм «Покаяние»¹²¹.

«Внеаходимость» Ивана тесно сопряжена и с другим феноменом, отмеченным Юрчаком, - приемом сверх-идентификации с официальным властным дискурсом¹²². В сцене в редакции, когда между членами редколлегии зашел разговор о мечтах, Иван ответил, что мечтает о том, «чтобы коммунизм на всей земле победил»; или, что более показательно, - в одной из финальных сцен, когда Иван отдает свое новое пальто другу Базину, мечтающему о покупке этой вещи, со словами «Мечтай о чем-нибудь великом» мы видим типичные социалистические лозунги и высказывания, перформативная функция которых смещена, из-за чего смысл приобретает иронический оттенок.

Тема мечты как потенциальной цели, плана на будущее – сквозная в «Курьере». Сам же Иван, в сцене знакомства с профессором Кузнецовым (О. Басилашвили), высказывает свои жизненные принципы вполне определенно: *«Принципы самые несложные. Хотелось бы иметь приличный оклад, машину, квартиру в центре города и дачу в его окрестностях. Да, еще... Поменьше работать»*. И хотя в данной сцене очевиден провокаторский посыл героя, в целом эти слова подтверждаются и другими примерами. В частности, Катя, возлюбленная Ивана, абсолютно искренне, устав притворяться, буквально кричит: *«Я мечтаю быть очень красивой, чтобы*

121[□]Горелов Д. «Курьер» Карена Шахназарова получает на МКФ в Москве спец. приз жюри. // Новейшая энциклопедия отечественного кино. Под ред. Л. Аркус. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?edept_id=2&e_movie_id=3100

122[□]Юрчак А. Критическая эстетика в период распада империи: «метод Пригова» и «метод Курехина» // Литературно-теоретический журнал «Транслит». URL: <http://www.trans-lit.info/materialy/12-materialy/aleksej-yurchak-kriticheskaya-estetika-v-period-raspada-imperii-metod-priгова-i-metod-kurehina>

нравиться всем мужчинам, и ещё я хочу ехать в красивой спортивной машине, чтобы на мне был длинный алый шарф, а на сиденье рядом — магнитофон и маленькая собачка. Это честно». Подобные высказывания героев-антагонистов встречаются и в других фильмах (в частности, в фильмах «Дорогая Елена Сергеевна» (реж. Э. Рязанов), «Интердевочка» (реж. П. Тодоровский), «Трагедия в стиле рок» (реж. С. Кулиш).

Музыка несет большую смысловую нагрузку в фильмах К. Шахназарова. Если в «Зимнем вечере в Гаграх» основным аккомпанементом киноэпизодов был джаз, то в «Курьере» большую роль играет музыка брейк-данса, новый и популярный для перестроечной эпохи феномен, породивший отдельную, хоть и непродолжительную, культуру уличных танцев. Музыкальная тема особенно важна в финальной сцене фильма, где главный герой находится на символическом перепутье: с одной стороны, - брейк-танцоры, новая «космическая» музыка, сверстники и «тусовка», а с другой — демобилизованный солдат, смотрящий на все вокруг, и на Ивана в том числе, с недоумевающим интересом. Открытость финала, будь то художественный прием или смысловой акцент, - знак эпохи в перестроечном кино, подчеркивающий отсутствие одного конкретного выхода из проблемной ситуации.

Фильм «**Куколка**» (1988 г.) И. Фридберга, социальная молодежная драма о том, как большой спорт калечит судьбы юных спортсменов, вызвал скандал еще на стадии производства. Р. Быков, председатель творческого объединения «Юность», на базе которого производился фильм, потребовал вырезать знаменитую любовную сцену учительницы и ученика. И хотя степень откровенности «проблемного» эпизода несопоставима с той же «Маленькой Верой» или даже «Интердевочкой», режиссер Фридберг наотрез отказался следовать цензурным указаниям Быкова и закончил фильм уже в творческом объединении «Слово»¹²³.

¹²³Ковалев А. Скандал вокруг фильма «Куколка» // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 624-625

«Куколка» начинается псевдодокументальными съемками тренировок и интервью юной спортивной гимнастки Тани Серебряковой (С. Засыпкина), которая к 16-ти годам – чемпионка и призер многих союзных и зарубежных соревнований. Уже с первых эпизодов подчеркивается ее железный характер, целеустремленность и сосредоточенность исключительно на спорте. На одной из тренировок Таня получает травму позвоночника, что вынуждает ее покинуть большой спорт и вернуться в родной город.

И именно дома антагонизм главной героини по отношению к среде выходит на первый план. Отношения Тани с матерью, стереотипизированной провинциальной женщиной, в которой житейская мудрость совмещается с необразованностью и глупостью, совсем не похожи на отношения матери и ребенка. Таня – явный лидер, она и видела больше, и мыслит шире. То же самое – в школе: неподчинение общепринятым нормам поведения, неприятие школьной формы. Нескрываемое отношение к классу как к легкоуправляемому стаду вменяется в вину классному руководителю, хотя сама же героиня часто пользуется этой «стадностью» окружающих сверстников для собственной пользы.

Действие развивает образовавшийся любовный треугольник: Таня – классный руководитель Елена Михайловна (И. Метлицкая) – одноклассник Тани А. Панов (Д. Зубарев), бывший хулиган, взятый на поруки классным руководителем. Противостояние Тани и Елены Михайловны – не только условная «борьба» за мужчину. Классный руководитель, находясь на волне перестройки и практикуя частичный либерализм в работе (в частности – выборы нового классного руководителя, инициированные ею же самой), в отношении с классом использует метод кнута и пряника, чаще всего выбирая первое. Стадо класса, серое и безынициативное, подчиняется только авторитарному лидеру. Елена Михайловна, молодая хрупкая женщина приятной внешности привыкла мягко давить на класс, прикрываясь «дружескими», а на деле – полуфамильярными отношениями с детьми. Пришедшая новенькая Таня, сразу поняв механизм работы с конкретной

толпой, быстро перехватывает инициативу. Сцена с днем рождения Елены Михайловны – самая яркая и показательная в данном контексте. Ученики, захваченные видеомэгнитофоном и прочими заграничными «игрушками» в квартире Серебряковой, совсем забыли о дне рождения классного руководителя, и даже после напоминания отказываются идти на праздник, куда все были приглашены, подчиняясь своему новому лидеру – Тани, которая открыто не призывает их к бойкоту, а работает на психологическом уровне.

Отвергнутая возлюбленным и, в конце концов, классом, Серебрякова не находит ничего лучше, как убежать в школьный спортзал и механически выполнять одно за другим гимнастические упражнения. В итоге, загнанная сама собой, она падает с бревна, усугубляя уже имеющуюся травму. А в дверях в это время стоит весь класс, серое «стадо» в советской школьной форме, на фоне которого краснеет платье Елены Михайловны. На Серебряковой – гимнастический купальник советской сборной, тоже красный, и эта символическая игра цветов в кадре выделяет и без того заметную, отличную от всех остальных, пару антагонистичных персонажей.

Финальная сцена, в которой Серебрякову прямо со школы увозят на машине скорой помощи в больницу, а возлюбленный Панов бежит за машиной, – еще один открытый финал перестроечной драмы. В паре антагонисток – Тани и Елены Михайловны – нет победителя, ни сюжетного, ни идеологического. Одна осмеяна всей школой за стыдливую связь с учеником и давно уже потеряла авторитет в классе; другая, будучи сильным лидером, направляет свою физическую и моральную силу в русло самоутверждения, которого не происходит.

3.5 Перестроечная социальная драма и ее зритель

Вопрос о зрителе (в более широком смысле – о зрителе как о реципиенте любого произведения искусства) является широко разработанным в эстетике и важным в контексте нашего исследования, в том смысле, что

анализ формирования кинематографического антагонизма актуален не сам по себе, а в контексте активной зрительской перцепции и потенциального влияния (психологического, этического, поведенческого) сюжетного антагонизма на зрителя периода перестройки.

В истории эстетики вопросами зрительского восприятия и реакции на то или иное произведение искусства занималась т.н. рецептивная эстетика, главная идея которой заключается в том, что для полноценная реализация произведения искусства возможна, главным образом, в сознании зрителя¹²⁴. Рецептивная эстетика, восходящая к феноменологии и философской герменевтике, зародилась в конце 1960-х гг.; основоположниками рецептивной эстетики принято считать Х.Р. Яусса и В. Изера. Яусс, будучи литературоведом-романистом, формулировал свои теоретические положения, опираясь на изучение и рефлексию литературного текста. По его словам, читатель является полноправным участником творческого созидания художественной ценности произведения искусства. Центральными категориями его теории являются «литературный и общественный горизонт ожидания» реципиента, потенциальное «измерение горизонта» вследствие появления «эстетической дистанции» и различие «первичной рецепции», которая свойственна читателю-современнику, и «секундарной рецепции» читателей последующих эпох¹²⁵.

В. Изер обращал свое исследовательское внимание, главным образом, на изучение конкретных механизмов воздействия произведения на читателя в т.н. «актах чтения». Его вариант разработки рецептивной эстетики принято обозначать термином «эстетика воздействия»¹²⁶. Изер считал, что для полноценного бытования художественного произведения его художественный потенциал должен реализоваться в «акте чтения». В. Изер, опираясь на тезис польского эстетика Р. Ингардена о т.н. «местах неопределенности» в любом

¹²⁴История эстетики: Учебное пособие / Отв.ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С. 700

¹²⁵Там же, с. 701

¹²⁶Там же

художественном произведении, формулирует свою теорию «пустых мест». «Пустые места» по Изеру – средство, с помощью которого автор обращается к читательскому сознанию, активизирует его, вызывает к диалогу. Таким образом, любой текст по Изеру имеет «апеллятивную структуру», с помощью которой происходит постоянная апелляция к читательскому сознанию за счет «пустых мест» и, следовательно, происходит интерактивный акт чтения¹²⁷. В. Изер также сформулировал используемую нами категорию, а именно – понятие «имплицитного читателя», фигуру, конструируемую автором и входящую в «апеллятивную структуру» произведения искусства. «Имплицитный читатель» В. Изера, понимаемый как идеальное воплощение интенциональности произведения искусства, коррелируется с понятием «образцового читателя», введенным У. Эко¹²⁸. И если Изер конституирует и уточняет понятие, опираясь, главным образом, на классические повествовательные романские тексты Нового времени, то категория «образцового читателя» У. Эко «акцентирует и реабилитирует роль реципиента во всех родах литературы (и искусства) и во все времена, с преимущественным акцентом на перформативных жанрах второй половины XX века»¹²⁹. «Образцовый читатель» У. Эко – не тот читатель, на которого ориентируется автор при создании произведения искусства, а персонаж, актуализируемый в процессе чтения, часть структуры самого текста, ориентированная на раскрытие интенций, заложенных в художественном произведении¹³⁰.

Возвращаясь к специфике нашего исследования отметим, что обращение к массовому кино предполагает внимание к специфическим отношениям такого кинематографа со зрителем. Игровое кино как репрезентация практически не отличается, к примеру, от художественной

127²История эстетики: Учебное пособие / Отв.ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С. 704

128²Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко: пер. с англ. А. Глебовской. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.

129²История эстетики: Учебное пособие / Отв.ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик, с. 705

130²Там же, с. 710

литературы, в том смысле, что персонажи созданного в определенный исторический период фильма могут мало походить на реальных людей той же эпохи (со всеми вытекающими оговорками по поводу жанра и направления). Однако помимо представления некоего «условного мира» кино как особый вид массового искусства предполагает тесный контакт со зрителем, то есть, другими словами, «имплицитно определяет определенную зрительскую позицию», подразумевает и раскрывает позицию «имплицитного зрителя» и существовать как таковое (если мы рассматриваем «срединный» слой массового кино, выходящего в прокат) не может при кардинальном несовпадении реального зрителя с имплицитным¹³¹. Это определенно важное совпадение следует особенно учитывать при попытке анализа влияния кинематографа на его зрителя.

Еще один важный аспект в контексте киноаудитории – особенности фильмической репрезентации реальности и механизмы воздействия на зрителя. В контексте данного исследования целесообразно уделять особое внимание не художественным элементам кинорепрезентации (кадрирование, планы, монтаж, репрезентация звука), которые, безусловно, важны, а, скорее, специфической зрительской реакции. Визуальное восприятие кинематографа – не пассивная регистрация внешнего раздражения, а деятельность воспринимающего субъекта, осуществляющего «специфический ментальный акт осмысления фильмического универсума (диегезис) на основе экранных данных»¹³². Зрительская вера в кинематографическую реальность тесно связана с механизмом двойного дезавуирования, сформулированного К. Метцем: предполагается, что зритель знает, что изображаемое на экране, во-первых, вымысел, а во-вторых, - всего лишь оптическая иллюзия¹³³. Однако подобное знание мало влияет на иллюзию достоверности, создаваемую кинофильмами в большей степени, чем другими видами искусства.

131³Щербенок А. Имплицитный зритель сталинского кинематографа как субъект идеологии. URL:

<http://histrf.ru/uploads/media/default/0001/09/1dce07bc9257ee80c86bd34c820fad9c25d955ee.pdf>

132³Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, М. Эстетика фильма. – М.: НЛО, 2012. С. 187

133³Щербенок А. «Я знаю, но все равно...»: постсоветское кино и советское прошлое // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 1(81). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/1/s5.html>

Причина этого заключается не столько в иллюзорной реалистичности, сколько в специфической практике кинопросмотра, анализ которой в киноведении чаще всего происходит в русле психоаналитических теорий. Огромный вклад в анализ зрительского восприятия кино и изучение процесса идентификаций в кино внес французский семиолог К. Метц и его работа «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино»¹³⁴. В «Воображаемом означающем» Метц предпринял попытку поместить в центр психоаналитического исследования сам факт наличия кино, социальный институт в целом, вид искусства, особый тип означающего (воображаемое) с его характерными чертами: изображениями, полученными фотографическим путем, приведенными затем в движение и выстроенными в эпизоды, подчиненные монтажным принципам. Работа Метца является фундаментальной в контексте психоаналитически-семиотического подхода к кинематографу; именно она задала русло всех последующих киноисследований, посвященных анализу практики кинопросмотра и зрительским идентификациям в кино.

Специфическая практика кинопросмотра, интерпретируемая психоаналитически, заключается в следующем: «Зритель, неподвижно сидящий в темном зале и бомбардируемый визуальными и аудиальными стимулами, оказывается в состоянии, напоминающем, с одной стороны, сон, а с другой, – лакановского младенца, с ликованием обнаруживающего в зеркале интегральный образ самого себя, первый объект для идеализирующей самоидентификации»¹³⁵. Подобное сочетание ослабляет господство зрительского Эго и принципа «объективной реальности», и характеризуется текучестью идентификаций, усиливающих власть фильмической реальности¹³⁶.

¹³⁴ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.

¹³⁵ Щербенок А. «Я знаю, но все равно...»: постсоветское кино и советское прошлое // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 1(81). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/1/s5.html>

¹³⁶ Там же

Вопрос о зрительской идентификации в кино также довольно широко разработан в теории кино (главным образом, - в уже упоминавшейся работе К. Метца «Воображаемое означающее: психоанализ и кино»). Традиционно под идентификацией понималось условное отождествление себя с Другим, с персонажем, представленным на экране¹³⁷. Именно подобная психологическая реакция обуславливает тот опыт, который зритель получает во время кинопросмотра. Развитие теории кино уточнило и расширило понятие идентификации, выделив в ней два уровня. Первичная идентификация в кино заключается в том, что зритель идентифицируется с собственным взглядом, ощущает себя центром репрезентации, является привилегированным субъектом видения, то есть, другими словами, - происходит диегетическая идентификация¹³⁸. Вторичная идентификация в кино возникает на нескольких уровнях. Это, в первую очередь, изначальная идентификация с рассказом (особенно актуальная для игрового кино), когда проявляется и «фундаментальное желание войти в повествование» (к примеру, решение зрителя пойти в кино), и сама «притягательность нарративного факта», дающая импульс более дифференцированным идентификациям с тем или иным кинематографическим рассказом¹³⁹. Вторичная идентификация в кино не является следствием индивидуальных зрительских симпатий. Наоборот, симпатия всегда обусловлена предварительной идентификацией. «В хорошо выстроенном фильмическом рассказе зритель приходит к тому, что идентифицирует себя с персонажем (и, как следствие, относится к нему позитивно), к которому он на уровне личности, характера, идеологии в реальной жизни никогда бы симпатии не испытывал, а напротив, ощущал бы отвращение»¹⁴⁰.

Таким образом, причины и механизмы дифференцированной вторичной идентификации в кинематографе – определенные ситуации, представленные

137^ОМон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, М. Эстетика фильма. – М.: НЛО, 2012. С. 208

138^ТТам же, с. 209-211

139^ТТам же, с. 212

140^ТТам же, с. 215

как цепи структурированных отношений.¹⁴¹ Структурированность - важный идентификационный фактор, что подтверждается, в частности, Р. Бартом: «отождествлению нет дела до психологии; это чисто структурная операция: я - тот, что находится в том же месте, что и я»¹⁴². Таким образом, идентификационные процессы в среде зрительской аудитории, скорее, - не результат действия психологических факторов, а явление, детерминируемое «расположением мест внутри ситуации», и, как следствие, - идентификация характеризуется непостоянством и неустойчивостью, которые проявляются на протяжении всего фильма¹⁴³. Большинство игровых фильмов, в том числе и наш эмпирический материал, представленный перестроечной социальной драмой имеющую, как правило, однозначно маркированную аксиологическую типологию героев, функционируют в условиях относительно целостной идентификации, которая основывается на узнавании стереотипных персонажей.

Узнавание стереотипности – важная черта массового жанрового кино¹⁴⁴. Аналогичность кинематографических высказываний, определяемая чаще всего через соответствующие сюжетные ходы, является важным фактором в достижении успешности кинематографического сообщения (в том смысле, что кинематограф воспринимается не только как вид искусства, но и как средство массовой коммуникации¹⁴⁵): кинематографический образ понятен и близок зрителю, если он в той или иной степени соответствует зрительским ожиданиям. Круг, по канонам жанрового кино, должен замкнуться, иначе разрушение базисных зрительских иллюзий «ожидания» приведет, в конечном итоге, к стрессу и энтропии¹⁴⁶; этим, чаще всего, и обусловлена

¹⁴¹Там же, с. 217

¹⁴²Барт Р. Фрагменты любовной речи / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

С.140

¹⁴³Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, М. Эстетика фильма. – М.: НЛО, 2012. С. 218

¹⁴⁴Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие. М.: ВГИК, 2003. С. 32

¹⁴⁵Кубрак Т. Специфика психологического воздействия кинодискурса // Психологическое воздействие: Механизмы, стратегии, возможности и противодействия / Под ред. А.Л. Журавлева, Н.Д. Павловой. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2012. С. 208

¹⁴⁶Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие. М.: ВГИК, 2003. С. 46

некоторая степень стереотипности и предсказуемости в искусстве, особенно в массовом жанровом кино.

Кинематографический дискурс порождает многоуровневое воздействие на зрителя, в особенности это касается жанрового кино, к которому относится и наш эмпирический материал. Воздействие может включать в себя изменение поведенческих эффектов; изменение этических и идеологических установок; когнитивные последствия, включающие в себя усвоение сценариев и конкретных схем поведения, изменение зрительского представления о реальности, социальных ролях, нормах и ценностях; физиологическое воздействие (характерное, например, для фильмов ужасов)¹⁴⁷.

В контексте специфики нашего эмпирического материала отметим, что социальная драма как жанровое кино с характерными для него базисными иллюзиями, в качестве основной из которых в нашем случае выступает антагонизм как ведущий принцип развития действия и формирования образа главного героя, потенциально порождает определенные типы воздействия на зрителя. Подразумевая совпадение имплицитного зрителя и реальной аудитории перестроечного кино, а также имея ввиду проблемный аспект идентификации в кино, в контексте нашей работы можно заключить, во-первых, что рассмотренный пласт перестроечной социальной драмы имел большой социальный отклик. Об этом говорят как прокатные данные о количестве зрителей, так и сама структура проанализированных картин. Построенная по принципу делезовской «малой формы», перестроечная социальная драма всегда имеет схожую нарративную структуру: герой противостоит среде (или системе), неоднократно сталкивается с ней, инициируя изменения, но всегда оказывается слабее в попытках изменить сложившийся привычный круг вещей. При этом попытки противостояния не делают героя сильнее, во всяком случае – сюжетно. Спад драматического

147⁷Кубрак Т. Специфика психологического воздействия кинодискурса // Психологическое воздействие: Механизмы, стратегии, возможности и противодействия / Под ред. А.Л. Журавлева, Н.Д. Павловой. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2012. С. 214

действия характеризуется изменениями героя (среда остается неизменной), и как правило, негативными: он или умирает, или сдается, или, что чаще, - действие заканчивается открытым финалом, подразумевающим активную зрительскую позицию интерпретатора. Однако в перестроечной социальной драме эта активность, как ни парадоксально, предопределена тотальной властью всепобеждающей среды.

Поскольку мы не располагаем сколько-нибудь репрезентативными социологическими исследованиями по поводу зрительской реакции на проанализированный эмпирический материал, в качестве аналитической версии можно предположить, что основным видом воздействия на аудиторию перестроечной социальной драмы было так называемое «когнитивное воздействие». Ценности, нормы и социальные роли, присущие советскому идеологизированному человеку, даже несмотря на отмеченный А. Юрчаком модус «внезаходимости», соблюдались и были архетипичны. Новое время, ожидание перемен и происходившие (так или иначе) перемены, эйфория и разочарование перестройки принесли с собой деформацию устоявшихся схем и наборов, этических и эстетических.

Новая эпоха породила «новый» (формально) кинематограф, герои которого, опять же, формально, стремились бороться с Системой, - советской, политической, - четкая дефиниция не нужна и не важна; важен антагонистический импульс, интенция, исходившая от героя во вне, но не получавшая, как мы выяснили, позитивной реализации. Таким образом, логично предположить, что зритель считывал этот порыв, бессознательно идентифицируя себя с персонажами популярной социальной драмы, чувствовал, что пришло новое время, время перемен, легитимировавшее возможность (формальную) быть «другим», но именно формализм – ключевое качество социальной перестроечной драмы. Революционность на уровне формы, о которой писал А. Магун, порождала такую же формальную революционность в зрительском сознании. И дело не в пассивности субъектов, а в специфическом воздействии кино, работающем на

бессознательном уровне. Зрительская эйфория после просмотра «нового» кино абсолютно в духе концепции А. Магуна сменялась антропологическим разочарованием и отрицанием. Можно возразить, что кино, как и любое искусство, не обязано давать ответы, а должно лишь формулировать вопросы, но перестроечная социальная драма именно давала ответы, причем ответы, неправильные на уровне построения коммуникации, формально не соответствующие тем вопросам, которые в этом же кино ставились. Именно этим несоответствием, глубинным неузнаванием стереотипов, которые должны быть признанными, как ни парадоксально, можно объяснить невероятный успех у зрительской аудитории перестроечной социальной драмы. У зрителя срабатывал психологический механизм отреагирования, который заключается в постоянном проигрывании проблемной ситуации вновь и вновь, в надежде выйти из нее победителем (в нашем контексте – желание смотреть проанализированные фильмы вновь и вновь и найти подтверждение своим базисным иллюзиям). Эту же мысль, хотя в несколько иной форме, отмечает и исследователь М. Косинова в статье «История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией»: «В годы перестройки нашу страну буквально захлестнул «псевдоавторский» кинематограф. Гласность, свобода слова, дававшая возможность высказаться о наболевшем, сказать открыто то, что в течение многих лет приходилось вуалировать и кодировать, привела к тому, что практически все режиссеры громко запели в унисон одну и ту же «песню о главном». Но зрителю нужны были совсем другие песни: веселые, оптимистичные, жизнелюбивые. Он нуждался в настоящем «зрительском кинематографе» — добром, светлом, дающем надежду, однако так и не получил желаемого»¹⁴⁸.

Выводы к главе

148⁸Косинова М. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Знание. Понимание. Умение. – 2014. - №4. с.147-154. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-vzaimootnosheniy-otechestvennogo-kinematografa-so-zritelskoy-auditoriyey>

В данной главе был проанализирован отобранный эмпирический материал с использованием методологии, предложенной Ж. Делезом в его работе «Кино». Делезовский методологический принцип был выбран неслучайно, поскольку выделенные им особенности построения кинематографического «образа-действия», главная из которых – перманентное противостояние противоборствующих сил со средой, были выделены нами как ключевая особенность перестроечной социальной драмы еще на уровне наблюдения. В нашем исследовании подобное противостояние обозначено как антагонизм, понимаемый как имманентный протестный импульс, присущий главному герою. Подробно делезовская методология формирования «образа-действия» была применена к анализу фильма «Асса» режиссера С. Соловьева, который мы назвали «архетипическим» примером, своего рода «идеальной моделью» социальной перестроечной драмы. Выделенная пара антагонистичных персонажей, Крымова и Бананана, противоборствующих между собой и в то же время противостоящих Среде, была использована в дальнейшем как формальный принцип деления эмпирического материала (два блока – «Антагонист-прагматик: линия Крымова» и «Антагонист-романтик: линия Бананана»), так и в качестве смыслового аспекта в выделении двух типов героев-антагонистов.

Анализ остального эмпирического материала продемонстрировал, что в целом социальная драма эпохи перестройки, будучи жанровым массовым кино, строится однообразно, - по принципу делезовской «малой формы»: герой с антагонистичным протестным зарядом перманентно противостоит Среде, которую, однако, победить или изменить не может.

В последнем параграфе главы рассматривается понятие «имплицитного зрителя», сформулированного в русле рецептивной эстетики, и психоаналитические трактовки специфики восприятия кинематографа зрителем и проблемы идентификации в кино. Приводятся основные типы воздействия фильма на аудиторию и делается вывод, что главной чертой в восприятии социальной драмы зрителем был ее формальный

антагонистический импульс, порождавший такую же формальную зрительскую реакцию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В отечественной и зарубежной историографии под перестройкой понимается ряд экономических, политических и социальных реформ конца 1980-х – начала 1990-х годов, целью которых была провозглашена всесторонняя демократизация всех сфер общественной жизни. Несмотря на огромный пласт существующих вокруг данного исторического периода нерешенных проблем, полярных оценок и разнородных интерпретаций, в целом можно заключить, что инициированная демократизация «сверху»

вылилась не только в неподконтрольные власти дезинтеграционные процессы (данное положение уже является «общим местом»), но и стала переломным этапом в отечественной истории, породившим огромное количество рефлексий во всех сферах общественной жизни.

Эпоха перестройки в контексте искусства – переломный этап, заново открывший множество запрещенных ранее имен, произведений и способов конституирования художниками себя как отдельных субъектов во все менее идеологизированном публичном пространстве. Как и в случае с интерпретациями и оценками перестройки в социальном и политико-экономическом контекстах, перестройка в искусстве – период также до конца и полностью не отрефлексированный, осмысления которого сохраняют, в целом, фрагментарность. При этом можно выделить несколько общепризнанных характеристик эпохи перестройки в контексте искусства, а именно аксиологическое смещение символических структур, характерное для переломных исторических периодов; и относительное положительное влияние провозглашенной политики гласности, открывшее не только множество неизвестных ранее произведений искусства и культурных артефактов, но и повлиявшее на деятельность художников, бытование их произведений и зрительскую рецепцию и реакцию.

Кинематограф эпохи перестройки – явление многообразное и интересное. С одной стороны, в этот период происходят важные административные преобразования индустрии (V съезд Союза кинематографистов, учреждение Конфликтной комиссии при Союзе кинематографистов, принятие закона «О кооперации» в 1988 г., который законодательно оформил альтернативные источники финансирования в кино), а с другой, – отечественный кинематограф продолжает свое имманентное развитие: в это время продолжают работу маститые художники авторского кино, появляются новые течения киноандерграунда, активно развивается массовый прокатный кинематограф.

В русле массового прокатного кино особняком стоит симптоматичная для перестройки социальная драма. Социальная драма перестроечного периода, проблемное и, как правило, позиционирующееся как остросоциальное кино с потенциалом показать «демократический выход» из сложившихся проблем между антагонистичным «новым» и застойным «старым», при детальном рассмотрении оказывается революционным и «новым» лишь формально, в то время как содержание прямо или косвенно противоречит заявленной форме, что и доказали разборы отобранного эмпирического киноматериала.

Для анализа эмпирического материала была выбрана методология, предложенная Ж. Делезом в его работе «Кино». Делезовский методологический принцип был выбран неслучайно, поскольку выделенные им особенности построения кинематографического «образа-действия», главная из которых – перманентное противостояние противоборствующих сил со средой, были выделены нами как ключевая особенность перестроечной социальной драмы еще на уровне наблюдения. В нашем исследовании подобное противостояние обозначено как антагонизм, понимаемый как имманентный протестный импульс, присущий главному герою. Подробно делезовская методология формирования «образа-действия» была применена к анализу фильма «Асса» режиссера С. Соловьева, который мы назвали «архетипическим» примером социальной перестроечной драмы. Выделенная пара антагонистичных персонажей, Крымова и Бананана, противоборствующих между собой на нескольких уровнях и в то же время противостоящих Среде, была использована в дальнейшем как формальный принцип деления эмпирического материала (два блока – «Антагонист-прагматик: линия Крымова» и «Антагонист-романтик: линия Бананана»), так и в качестве смыслового аспекта в выделении двух типов героев-антагонистов. Анализ еще 10 фильмов, снятых в жанре социальной драмы, продемонстрировал, что в целом перестроечная социальная драма, будучи жанровым массовым кино, строится однообразно - по принципу делезовской

«малой формы»: герой с антагонистичным протестным зарядом перманентно противостоит Среде, которую, однако, победить или изменить не может.

Герой, маркируемый как «новый» по отношению к предшествующей истории отечественного кино, сталкивается с проблемными ситуациями, порождаемыми Средой. В результате столкновений Среда всегда оказывается сильнее героя, но в итоге не происходит ни преобразований Среды, ни изменений в поведении героя. Таким образом, подразумеваемые структурой перестроечных фильмов проблемные места, требующие разрешения, остаются (по крайней мере – в проанализированных картинах) неразрешенными. В этой связи можно сделать вывод о том, что идентификация массового перестроечного зрителя (учитывая все оговорки по поводу субъективности и неустойчивости идентификационных процессов), происходила, что логично предположить, с новым героем, рупором или инициатором перемен на разных уровнях. Но поскольку столкновения со Средой оставались незавершенными, то же самое происходило на уровне идентификационных процессов у зрителя и, в целом, на уровне воздействия кинематографа на аудиторию.

В этой связи представляется нужным еще раз актуализировать идею А. Магуна о революционных субъектах, но уже в контексте всего вышесказанного. Невозможность завершения революционного процесса революционными субъектами, вытекающая из имманентных свойств феномена революции, влечет разочарованность и отрицание субъектами самих себя. Экстраполяция данной идеи на результат идентификационных процессов зрителя перестроечной социальной драмы позволяет сделать вывод о том, что зрительская аудитория таким же образом, неосознанно и бессознательно, могла отрицать саму себя, хотя формально, что следует из структуры фильмов, подобное отторжение не воспринималось зрителем как отторжение. Глубинное неузнавание стереотипов, которые должны быть признанными, парадоксальным образом объясняет невероятный успех у зрительской аудитории перестроечной социальной драмы. У зрителя

срабатывал психологический механизм отреагирования, который заключается в постоянном проигрывании проблемной ситуации вновь и вновь, в надежде выйти из нее победителем (в нашем контексте – желание смотреть проанализированные фильмы вновь и вновь и найти подтверждение своим базисным иллюзиям).

В данном исследовании, которое носит междисциплинарный характер, мы попытались не только устранить лакуны, существующие в культурологическом осмыслении противоречивого феномена перестроечного массового кинематографа, но и продемонстрировать актуальность обращения к кинематографическому материалу в контексте воздействия на зрителя ролевых моделей, предлагаемых игровым социальным кино. В качестве перспектив развития проблематики настоящего исследования можно отметить обращение к другим жанрам массового кино или, в целом, к массовой культуре перестроечной эпохи в контексте формирования тех антропологических моделей поведения, которые зритель как реципиент получал и транслировал. В контексте зрительской перцепции также представляется актуальным исследование современного феномена так называемого социального кино или обращение к массовому кинематографу (или другим видам актуального искусства) других «неоднозначных» исторических периодов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие / Ю.В. Арабов. М.: ВГИК, 2003. – 106 с.

2. Аркус Л., Лурье Л. 1987 год. Политический контекст эпохи: резюме / Л. Аркус, Л. Лурье // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 395-396
3. Аркус, Л. В Москве состоялся V съезд Союза кинематографистов / Аркус, Л. // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 66-68
4. Базен А. Что такое кино? Сб.статей /А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 374 с.
5. Барабанов Б. Асса: Книга перемен / Б. Барабанов. СПб.: Амфора, 2008. – 279с.
6. Барт Р. Фрагменты любовной речи / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 320 с.
7. Величко С. Перестройка в СССР (1985-1991 гг.) в отечественной и зарубежной историографии / С.А. Величко // Известия Томского государственного политехнического университета. Серия: Социально-экономические и гуманитарные науки. - 2005. – Т. 308 (№ 1). – с. 199-205
8. Гавриш, Г. Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985-1989 гг. / Г.Б. Гавриш // Вестник РГГУ. Серия: История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. – М.: РГГУ. – 2001. – № 1 (62). – С. 158-170.
9. Грей Г. Кино: визуальная антропология / Г. Грей; пер. с англ. М. Неклюдовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.
10. Григорьева М. «Перестройка» государственной политики Российской Федерации в сфере культуры в 1990-е года / М. Н. Григорьева // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – Ижевск: УГУ.- 2012. – вып.3. – С. 150 – 154
11. Делез Ж. Кино / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.
12. История эстетики: Учебное пособие / Отв.ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 815 с.

13. Калиниченко С. Условия и особенности современного мифотворчества и мифодизайна / С. С. Калиниченко // Известия Томского политехнического университета. Серия: Философия, социология и культурология. – 2010. – Т. 317 (№ 6). – с. 148-152
14. Калиниченко С., Квеско Р., Шинн Т. Определение места мифодизайна как социокультурного феномена / С.С. Калиниченко, Р.Б. Квеско, Т. Шинн // Известия Томского политехнического университета. Серия: Философия, социология и культурология. – 2008. – Т.312 (№ 6). – с. 118-120
15. Ковалев А. Скандал вокруг фильма «Куколка» / А. Ковалев // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 624-625
16. Кубрак Т. Специфика психологического воздействия кинодискурса / Т.А. Кубрак // Психологическое воздействие: Механизмы, стратегии, возможности и противодействия / Под ред. А.Л. Журавлева, Н.Д. Павловой. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2012. С.202-225
17. Лурье Л. 1986 год. Политический контекст эпохи: резюме /Л. Лурье // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 182-184.
18. Лурье Л. 1988 год. Политический контекст эпохи: резюме /Л. Лурье // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. – с. 630-631
19. Лурье Л., Ачкасов В. 1989 год. Политический контекст эпохи: резюме / Л. Лурье, В. Ачкасов // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том V, 1989 – 1991. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 149-150
20. Магун А. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта / А.В. Магун. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 416 с. – (Труды факультета политических наук и социологии; Вып. 16).

21. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280-297
22. Маслов Д. Замысел горбачевской «перестройки». Попытки реконструкции / Д.В. Маслов // Россия XXI. – М.: Международный общественный фонд «Экспериментальный творческий центр». – 2016. – вып.1 – С. 88-113.
23. Матизен В. На экраны выходит «Мордашка» А. Разумовского / В. Матизен // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том V, 1989 – 1991. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 544-545
24. Медушевский А. Перестройка и причины крушения СССР с позиций аналитической истории / А.Н. Медушевский // Российская история. – 2011. - № 6. – с. 3-30
25. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
26. Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. – 754 с.
27. Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том V, 1989 – 1991. – СПб.: Сеанс, 2004. – 754 с.
28. Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, М. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне; пер. с фр. И. Чельшевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
29. При Союзе кинематографистов создана конфликтная комиссия по творческим вопросам // Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. В семи томах. Часть 2. Кино и контекст. Том IV, 1986 – 1989. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 70-71
30. Рейзен О. Бродячие сюжеты как инструмент сравнительного киноведения (опыт классификации по персонажам на материале мирового кинопроцесса): дис. докт. искусствоведения / О.К. Рейзен; НИИ киноискусства. – М., 2003. – 327 с.

31. Трепакова А. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи: книга для чтения по курсу «Культурология» / А.В. Трепакова. – М.: КДУ, 2007. – 112 с.
32. Ульяновский А. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы / А. В. Ульяновский. – СПб.: Питер, 2005. – 544 с.
33. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. М., 2006. – 208 с.
34. Флэтли Д. Москва и меланхолия / Д. Флэтли; пер. с англ. Н. Цыркун // Логос. – 2000. - № 5-6 (26). с. 11-28
35. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – М.: Академический проект, 2013. – 512 с.
36. Чистякова В. Киноязык в контексте (антропологические экспликации): дис. кан. филос. наук / В.О. Чистякова. М.: МГУ, 2004. – 117 с.
37. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко: пер. с англ. А. Глебовской. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.
38. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак; пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.
39. Andrew J. D. The major film theories: An Introduction / J. Dudley. – Oxford University Press USA, 1978. – 271 pp.
40. Brashinsky, M., Horton, A. Russian critics on the cinema of glasnost // Ed. by M. Brashinsky, A. Horton. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 167 pp.
41. Lagerberg R., McGregor A. Home, sweet home: the significance of the apartment in the film Malen'kaya Vera / Little Vera / R. Lagerberg, A. McGregor // Studies in European cinema. – 2011. – vol.8 (1). – pp. 57-65
42. Lapsley R., Westlake M. Film Theory: An Introduction / R. Lapsley, M. Westlake. – Manchester University Press, 1989. – 248 pp.
43. Lawton A. Kinoglasnost: Soviet cinema in our time / A. Lawton. – Cambridge University Press, 1992. – 261 pp.

44. Marsh R. The nature of Russia's identity: the theme of "Russia and the West" in post-soviet culture / R. Marsh // Nationalities Papers. – 2007. – vol. 35 (3). – pp. 555-578

Электронные публикации:

45. 1985 год. Хроника внутривполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29315/ (дата обращения: 10.12.15)
46. 1986 год. Хроника внутривполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29316/ (дата обращения: 10.12.15)
47. 1987 год. Хроника внутривполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29317/ (дата обращения: 10.12.15)
48. 1989 год. Хроника внутривполитических событий // Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-фонд). URL: http://www.gorby.ru/archival/expocenter/vnutrpolitika/show_29319/ (дата обращения: 10.12.15)
49. Андреева Н. Не могу поступаться принципами / Н. Андреева // Советская Россия. – 1988. URL: <http://revolucia.ru/nmppr.htm> (дата обращения: 12.02.16)
50. Аннотация к фильму «Маленькая Вера» // Новейшая энциклопедия отечественного кино. Под ред. Л. Аркус. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=3383 (дата обращения: 12.04.16)

51. Апрельский Пленум ЦК КПСС 1985 года. Справка // РИА Новости. URL: <http://ria.ru/spravka/20100423/225974123.html> (дата обращения: 13.01.16)
52. Аркус Л. Параллельное кино / Л. Аркус // Новейшая энциклопедия отечественного кино. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=26 (дата обращения: 23.03.16)
53. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делезу / О. Аронсон // Киноведческие записки. – 2000 г. - № 46. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578/> (дата обращения: 02.02.16)
54. Артюх А. Некроромантики: Назад к неандертальцам / Интервью с Е. Юфитом и В. Масловым // Киноконтекст. URL: <http://www.qub.ru/kk/necro/interview.htm> (дата обращения: 02.03.16)
55. Будрайтскис И., Галкина А. Революционная меланхолия / И. Будрайтскис, А. Галкина // Художественный журнал. – 2010. – № 75-76. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/75-76/revol-mel/> (дата обращения: 10.02.16)
56. Валерий Тодоровский. Крестный отец русского сериала / Интервью с режиссером В. Тодоровским // Аргументы и факты. – 2003. - № 4. URL: <http://www.aif.ru/archive/1704115> (дата обращения: 03.02.16)
57. Глушнева Ю. Кинематографическое означающее сквозь призму психоаналитической философии в концепции Кристиана Метца / Ю.Д. Глушнева // Современные проблемы науки и образования. Серия: Культура. Культурология. – 2013. - № 5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kinematograficheskoe-oznachayuschee-skvoz-prizmu-psihoanaliticheskoy-filosofii-v-kontseptsii-kristiana-mettsa> (дата обращения: 15.04.16)
58. Голубев А. В поисках вневходимости / А. В. Голубев // Историческая экспертиза. URL: http://istorex.ru/page/golubev_av_vpoiskakh_vnenakhodimosti__rets_yurchak_a_eto_bilo_navsegda_poka_ne_konchilos_poslednee_sovetskoe_pokolenie_m_nlo_2014_664_s (дата обращения: 20.04.16)

59. Горбачев М. О перестройке сегодня / М.С. Горбачев // Российская газета. – 2015. - № 6629 (58). URL: <http://rg.ru/2015/03/19/perestroika-site.html> (дата обращения: 18.01.16)
60. Горбачев М. Политический доклад центрального комитета КПСС XXVII съезду коммунистической партии Советского Союза / М.С. Горбачев // М.с. Горбачев. Избранные речи и статьи. М.: Политиздат, 1987. – Т.3. URL: http://www.lib.ru/MEMUARY/GORBACHEV/doklad_xxvi.txt (дата обращения: 21.01.16)
61. Горелов Д. «Курьер» Карена Шахназарова получает на МКФ в Москве спец. приз жюри. // Новейшая энциклопедия отечественного кино. Под ред. Л. А р к у с . URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=3100 (дата обращения: 13.04.16)
62. Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х // Искусство кино. – 2008. - № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4> (дата обращения: 31.03.16)
63. Елисеева Н. Революция как реформаторская стратегия перестройки СССР: 1985-1991 годы / Н. Елисеева // Интернет-журнал «Гефтер». URL: <http://gefter.ru/archive/7823> (дата обращения: 02.03.16)
64. Закон СССР от 26 мая 1988 г. N 8998-XI "О кооперации в СССР" (с изменениями и дополнениями). URL: <http://base.garant.ru/10103075/> (дата обращения: 11.12.15)
65. Искусство и перестройка. Круглый стол художников, арт-критиков и кураторов // Искусство кино. – 2008. - № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article3> (дата обращения: 02.12.15)
66. Кагарлицкий, Б., Магун, А. Уроки перестройки // Перестройка. Опыты поражения. Информационный листок платформы «Что делать?». - 2008. - № 19 . URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf (дата обращения: 13.04.16)

67. Как это было? К 15-летию фильма «Игла» / Интервью с Р. Нугмановым // Кинопарк. – 2003. URL: <http://www.yahha.com/article.php?sid=1> (дата обращения: 11.12.15)
68. Карен Шахназаров: перестройка была идеальным временем для кино // 24 мир. URL: <http://mir24.tv/news/culture/56772> (дата обращения: 23.03.16)
69. Конец века – конец чернухи? / Дискуссия в рамках XX Московского международного кинофестиваля // Искусство кино. – 1998. - № 4. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/04/n4-article21> (дата обращения: 12.02.16)
70. Кооперативное кино // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кооперативное_кино (дата обращения: 20.04.16)
71. Косинова М. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией / Косинова М. И. // Знание. Понимание. Умение. – 2014. - № 4. с. 147-154. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-vzaimootnosheniy-otechestvennogo-kinematografa-so-zritelskoy-auditoriey> (дата обращения: 25.02.16)
72. Краткая хроника перестройки // Agitclub – политика, выборы, политическое искусство, песни, реклама. URL: <http://www.agitclub.ru/gorby/chronikl/gorbyshort85-91.htm> (дата обращения: 08.03.16)
73. Львовский С. Бывшее навсегда / С. Львовский // Colta. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/6026> (дата обращения: 06.02.16)
74. Магун А. Перестройка как консервативная революция? / А. Магун // Неприкосновенный запас. – 2010. - № 6 (74). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ma17.html> (дата обращения: 08.01.16)
75. Магун А. Революция и кризис репрезентации / А. Магун // Логос. – 2012. - № 2. URL: http://www.logosjournal.ru/arch/19/art_136.pdf (дата обращения: 01.05.16)
76. Мазин В. Нереальная реальность: (ф)акт репрезентации / В. Мазин // Memento vivere, или Помни о смерти. Сб. статей. Под общей ред. В.Л.

- Рабинович и М.С. Уварова. – М.: Academia, 2006. С. 196-208. URL: <http://ec-dejavu.net/n/Necrorealism.html> (дата обращения: 02.03.16)
77. Медведев М. Позднесоветский «авторский» кинематограф / М. Медведев // Киноведческие записки. – 2001. – № 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/736/> (дата обращения: 20.03.15)
78. Мизиано В. Культурные противоречия тусовки / В. Мизиано // Арт-азбука. Словарь современного искусства под ред. М. Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/miziano-tusovka/> (дата обращения: 07.03.16)
79. Натанс Б. Социалистическая по форме, неопределенная по содержанию: позднесоветская культура и книга Алексея Юрчака «Все было навечно, пока не кончилось» / Б. Натанс; пер. с. англ. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/ke12.html> (дата обращения: 03.03.16)
80. Отечественные фильмы в советском прокате // Живой Журнал С. Кудрявцева. URL: <http://kinanet.livejournal.com/14172.html> (дата обращения: 19.09.15)
81. Плахов А. Оранжевый май / А. Плахов // Сеанс (блог). – 2011. URL: <http://seance.ru/blog/orange-may/> (дата обращения: 28.04.16)
82. Рогов К. Большой транзит. Курс лекций // Открытый университет. URL: <https://openuni.io/course/2/lesson/1/> (дата обращения: 15.04.16)
83. Российские реформы в цифрах и фактах. URL: <http://refru.ru/> (дата обращения: 14.02.16)
84. Сапрыкин Ю. «Это было навсегда...» Алексея Юрчака: краткий курс внутренней эмиграции / Ю. Сапрыкин // Афиша. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/eto-bylo-navsegda-alekseya-yurchaka-kratkiy-kurs-vnutrenney-emigracii/> (дата обращения: 24.04.16)
85. Сергей Соловьев: «Непростое дело – орать «Перемен!», не зная, чего именно ты хочешь». Интервью порталу «Афиша. Воздух». URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/solovjev/> (дата обращения: 23.02.16)

86. Согрин В. Перестройка: итоги и уроки / В. Согрин // Дискуссионный клуб, 1992. URL: http://ecsocman.hse.ru/data/260/204/1217/15_SOgrin.pdf (дата обращения: 19.01.16)
87. Соколовская Е. Парень из нашего города, парень из нашей братвы / Е. Соколовская // Экспресс К. – 2013. - № 111. URL: http://old.express-k.kz/show_article.php?art_id=83860 (дата обращения: 21.10.15)
88. Статья Нины Андреевой: «мини-путч» ортодоксов // BBC. Русская служба. URL: http://www.bbc.com/russian/russia/2013/03/130312_andreyeva_korotich_interview.shtml (дата обращения: 13.04.16)
89. Сычева Т. Кинематограф XX века в киноэстетике Жиля Делеза / Т.А. Сычева. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_3/10.pdf (дата обращения 02.02.16)
90. Ушакин С. Вне находимости: Бахтин как чужое свое / С. Ушакин // Новое литературное обозрение. – 2006. - № 79. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/ush6.html> (дата обращения: 24.04.16)
91. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино / С. Филиппов // Киноведческие записки. – 2001. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/> (дата обращения 21. 02. 15)
92. Фурман Д. Революционные циклы России / Д. Фурман // Политологический анализ. URL : http://dmitriyfurman.ru/wp-content/uploads/2012/04/Revolutsionnye_cikly_rossii1.pdf (дата обращения: 15.04.16)
93. Хрестоматия по истории России. От СССР к Российской Федерации. 1985-2001 гг. / Отв.ред. А.Б. Безбородов; сост. Елисеева Н.В., Писаревская Я.Л., Афанасьева Л.П., Мартынова А.Ю. URL: <http://postsov.ruh.ru/hrest/index.shtml> (дата обращения: 20.10.15)
94. Часто задаваемые вопросы о фильме «Игла»; отвечает Р. Нугманов. URL: http://www.yahha.com/faq.php?myfaq=yes&id_cat=2 (дата обращения: 11.12.15)

95. Щербенок А. «Я знаю, но все равно...»: постсоветское кино и советское прошлое / А. Щербенок // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 1(81). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/1/s5.html> (дата обращения: 10.03.15)
96. Щербенок А. ИмPLICITный зритель сталинского кинематографа как субъект идеологии / А. Щербенок // Материалы международного colloквиума «Человек и личность как предмет исторического исследования: Россия (конец XIX – XX в.) URL: <http://histrf.ru/uploads/media/default/0001/09/1dce07bc9257ee80c86bd34c820fad9c25d955ee.pdf> (дата обращения: 23.09.15)
97. Щербенок А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя / А. Щербенок // Новое литературное обозрение. – 2013. - № 5(123). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3974> (дата обращения: 23.05.15)
98. Юрчак А. Критическая эстетика в период распада империи: «метод Пригова» и «метод Курехина» / А. Юрчак // Литературно-теоретический журнал «Транслит». URL: <http://www.trans-lit.info/materialy/12-materialy/aleksej-yurchak-kriticheskaya-estetika-v-period-raspada-imperii-metod-prigova-i-metod-kurehina> (дата обращения: 21.01.16)
99. Юрчак А. Политика внаходимости. Уход от бинарного разделения советской культуры на официальную и неофициальную / А. Юрчак // Новое литературное обозрение. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3056> (дата обращения: 30.10.15)
100. R e v o l u t i o n s o f 1 9 8 9 // W i k i p e d i a . URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Revolutions_of_1989 (дата обращения: 09.03.16)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ КИНОМАТЕРИАЛОВ

1. Асса, 1987 г., реж. С. Соловьев
2. Курьер, 1986 г., реж. К. Шахназаров
3. Трагедия в стиле рок, 1988 г., реж. С. Кулиш
4. Маленькая вера, 1988 г., реж. В. Пичул
5. Интердевочка, 1989 г., реж. П. Тодоровский
6. Куколка, 1988 г., реж. И. Фридберг
7. Беспредел, 1989 г., реж. И. Гостев
8. Мордашка, 1990 г., реж. А. Разумовский
9. Меня зовут Арлекино, 1988 г., реж. В. Рыбарев
10. Игла, 1988 г., реж. Р. Нугманов
11. Дорогая Елена Сергеевна, 1988 г., реж. Э. Рязанов

ПРИЛОЖЕНИЕ

Статья «Перестроечное кино» на сайте онлайн-энциклопедии «Википедия»

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Перестроечное_кино

Перестроечное кино

[\[править\]](#) | [\[править вики-текст\]](#)

Материал из Википедии — свободной энциклопедии

Перестроечное кино — кинематограф России и [союзных республик](#) периода [перестройки](#) (1985 — 1991 гг.).

Содержание

[\[убрать\]](#)

- [1Проблемы периодизации](#)
- [2Общественно-политический и культурный контекст эпохи перестройки](#)
- [3История](#)
- [4Социальная драма](#)
- [5«Параллельное кино»](#)
- [6Авторский кинематограф](#)
- [7Смотрите также:](#)
- [8Примечания](#)
- [9Ссылки](#)

Проблемы периодизации[\[править\]](#) | [\[править вики-текст\]](#)

Существуют различные точки зрения в отношении временных рамок и периодизации перестройки, однако общепринято рассматривать формальным началом политического «курса на перестройку» 1985 год; концом эпохи перестройки обычно считают 1991 год — год распада СССР и обретение бывшими союзными республиками статуса суверенных государств.

Данная периодизация приемлема и для обозначения периода «перестроечного кино» в истории [отечественного кинематографа](#), однако распространенным (особенно в киноведческой среде) является мнение, что «перестройка» в кино началась раньше, чем в общественно-политической жизни страны.^[1]

Общественно-политический и культурный контекст эпохи перестройки [\[править\]](#) | [править вики-текст](#)

Новый политический курс на «ускорение и перестройку», провозглашенный на [Пленуме ЦК КПСС](#) в апреле [1985 года](#), обозначил в [истории СССР](#) период, характеризующийся значимыми экономическими, политическими и социальными реформами, общей демократизацией всех сфер жизни, формированием политики [гласности](#), предполагавшей смягчение [цензуры в СМИ](#) и возвращение в общественный дискурс ранее табуированных тем, а также политику [«нового мышления»](#) в сфере международных отношений.

В эпоху перестройки были изданы практически все запрещенные ранее литературные произведения [В. Гроссмана](#), [А. Платонова](#), [Е. Замятина](#), [М. Булгакова](#), [Б. Пастернака](#). На широкие экраны вышел фильм [Т. Абуладзе](#) «[Покаяние](#)» (снятый в 1984 году и лежавший «на полке»), который стал, по распространенному в киноведческой среде мнению, началом перестройки в кино.^[2] В 1986 году учреждена комиссия [Союза кинематографистов](#), которая должна была решить судьбу многих художественных фильмов, ранее не выпускавшихся на экран. Были «реабилитированы» фильмы «[Агония](#)» [Э. Климова](#), «[Проверка на дорогах](#)» [А. Германа](#), «[Тема](#)» [Г. Панфилова](#) и другие.^[3]

В эпоху перестройки подошли к концу процессы, которые окончательно закрепили существование сферы культуры в двух вариантах – официальном и неофициальном. «Официальная» культура опиралась на разного рода творческие союзы, объединяющие представителей номенклатуры и творческих деятелей. «Неофициальный вариант» начал свое формирование в период «[оттепели](#)» (1950-е гг.) и вплоть до 1985 года проявлялся частично. Эти две ветви существовали параллельно и были представлены практически во всех видах искусства.^[4]

История [\[править\]](#) | [править вики-текст](#)

В кинематографе одним из главных достижений перестроечного периода стало постепенное исчезновение феномена «полки»: открытие ранее неизвестных советских фильмов, которые были упрятаны на цензурную «полку» ввиду различных причин, таких как «идеологические ошибки, несоответствие эстетическим канонам [«соцреализма»](#), несоответствие официальному представлению о морали, эмиграция авторов фильма, давление республиканских комитетов, вмешательство заинтересованных ведомств».^[2] В одном из интервью режиссер [К. Шахназаров](#), снявший в эпоху перестройки две культовые картины – «[Курьер](#)» и «[Город Зеро](#)» - сказал, что перестроечное время было уникальным в истории мирового кино, идеальным для кинематографистов периодом.

«*Уже можно было снимать то, что ты хотел, и при этом государство тебя еще финансировало. Это был рай, но мы тогда этого, наверное, в полной мере не понимали. До этого было госфинансирование, но и цензура. После 1991 года вроде и снимать можешь, что хочешь, но денег не найдешь, а когда найдешь, тебе уже скажут, что снимать. Бывает цензура коммерческая и идеологическая. Перестройка была единственным идеальным периодом для нашего брата, кинематографиста.*»

^[5]

Социальная драма [\[править\]](#) | [править вики-текст](#)

Кино эпохи перестройки существовало на разных уровнях и в разных жанрах. На широкие экраны выходило большое количество жанрового игрового кино, среди которого особое место

занимает жанр социальной **драмы**. Данный жанр стал симптоматичным символом «нового времени» и представлял собой проблемное, позиционирующееся как остросоциальное кино с потенциалом продемонстрировать «демократический выход» из сложившихся сложных ситуаций переломного исторического периода. Именно в данном жанре и его вариациях получил распространение художественный прием, известный как «**чернуха**». Тематика фильмов в жанре социальной или молодежной драмы практически всегда затрагивает актуальную проблематику эпохи: взаимоотношения старого и нового поколений, проблемы **проституции**, **наркомании**, особенности становления **рыночной экономики** и зарождавшегося **капитализма** и т.д. Известные картины в жанре социальной драмы: «**Интердевочка**», «**Маленькая Вера**», «**Беспредел**», «**Меня зовут Арлекино**», «**Игла**», «**Дорогая Елена Сергеевна**», «**Куколка**», «**Трагедия в стиле рок**».

«Параллельное кино»[править | править вики-текст]

Параллельное кино появилось в СССР в начале 1980-х гг. как результат творчества художников, для которых прямой путь к «большому экрану» был закрыт. Аналогичные кинематографические явления на Западе, во-первых, возникли намного раньше, во-вторых, статус подобных течений был иным: западное «**независимое кино**» является, скорее, «перпендикулярным» традиционному мейнстриму, в то время как отечественный независимый кинематограф середины 1980-х, по мнению киноведа, был именно «параллельным»: возникал большей частью как непрофессиональное кино (а не как результат художественных или идеологических разногласий с традиционным массовым кино), существовал на деньги от государственного финансирования, большей частью, в среде любительских и вузовских киностудий. Будущие лидеры движения режиссеров-параллельщиков, братья **Игорь** и **Глеб Алейниковы**, снимали свои первые картины из отрывков учебных лент и официальной кинохроники. Ленинградские **некрореалисты** во главе с **Е. Юфитом** использовали просроченную пленку, любительскую кинокамеру, предпочитали дешевые натурные съемки. К режиссерам «параллельного кино» относят также **С. Сельянова**, **И. Евтееву**, **Е. Кондратьева**. С середины 1980-х года возникают первые фестивали «параллельного кино», происходит обмен опытом, совместные кинопоказы и обсуждения фильмов.^[6]

Авторский кинематограф[править | править вики-текст]

В перестроечный период продолжали работать режиссеры, которые в своих картинах конституировали собственный уникальный **киноязык**. К таким режиссерам можно отнести **А. Германа-старшего**, **К. Муратову**, **А. Сокурова**, **О. Иоселиани**, **Т. Абуладзе** и др. Киновед М. Медведев выделяет в массиве перестроечного кино пласт «авторского» кино, представители которого (**Б. Садыков**, **К. Лопушанский**, **А. Кайдановский**, **И. Дыховичный** и др.), существуя между **киноавангардом** и авторским кино, не изобретая новых форм киноязыка, тем не менее, выполняли важную функцию адаптации новых идей и киноэстетик.^[2]

Смотрите также:[править | править вики-текст]

- [Кооперативное кино](#)
- [Чернуха \(клише\)](#)
- [Некрореализм](#)

Примечания[править | править вики-текст]

- ↑ disserCat - ошибка работы
- ↑ Перейти к:^{1 2 3} Позднесоветский «авторский» кинематограф - Номер 53
- ↑ Международный фонд социально-экономических и политологических исследований (Горбачев-Фонд) - Архив - Хроника перестройки
- ↑ Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985-1989 гг. - тема научной статьи по политике и политическим наукам, читайте бесплатно текст научно-исследов...
- ↑ Карен Шахназаров: перестройка была идеальным временем для кино - МИР24
- ↑ Параллельное кино в СССР // Глоссарий // Энциклопедия отечественного кино

ССЫЛКИ[[править](#) | [править вики-текст](#)]

- [Гид по перестроечному кино: 35 лучших](#)
- [Нелюди умирают по пятницам: топ перестроечного кино](#)
- [Социальная драма. XX век](#)
- [Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус](#)